



HAL
open science

La Parodia en Augusto Monterroso: una Revisión de la Conquista de América

An Hecke

► **To cite this version:**

An Hecke. La Parodia en Augusto Monterroso: una Revisión de la Conquista de América. *Neophilologus*, 2010, 94 (4), pp.613-623. 10.1007/s11061-010-9207-3 . hal-00568390

HAL Id: hal-00568390

<https://hal.science/hal-00568390>

Submitted on 23 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

An Van Hecke
Applied Language Studies
Lessius Hogeschool /K.U.Leuven
Sint-Andriesstraat 2
2000 Antwerpen
Belgium
e-mail: an.vanhecke@lessius.eu
Tel.: +32 3 206 04 91

La parodia en Augusto Monterroso: una revisión de la conquista de América

An Van Hecke

Abstract This article analyzes the dialogues that Augusto Monterroso establishes with the chroniclers of the 16th Century. The chronicles of the conquest of America appear as intertextual reference in three texts of Monterroso: in the story “El eclipse”, in a fragment of the novel *Lo demás es silencio*, and in the essay “El otro aleph”. In the first two texts the references are rather implicit, the third text, however, consists of a re-reading of *La Araucana* by Alonso de Ercilla. Parody in these texts manifests through the imitation of some of the characteristics of the chronicles, but at the same time the author transforms this model with irony. The three protagonists of the conquest –the missionary, the conqueror and the chronicler– appear in Monterroso’s texts as antiheroes and even as victims of the violent encounter between cultures. Against the dogma of a unique and official history, Monterroso introduces the doubt, the plurality of possible histories. His eagerness to change history reflects his great sense of relativity.

Keywords Augusto Monterroso · Intertextuality · Parody · Conquest of America · Chronicles

Introducción

Uno de los conceptos literarios que más confusión ha creado tanto a nivel teórico como en las aplicaciones, es la parodia. Ha pasado de ser una técnica de citación para los retóricos antiguos a un género literario hoy día (Sangsue 1994: 91). La gran diversidad de definiciones se resume en dos tendencias, según se acepte el sentido estricto o amplio. Genette la define estrictamente como una “transformación textual con función lúdica” (Genette 1989: 55) distinguiéndola de la imitación, como el pastiche, que no reproduce un texto particular sino un género (*ibid.* 103). En *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*, Margaret Rose también propone una definición estricta de la parodia que sería un “refuncionamiento cómico de un material lingüístico o artístico preformado” (Rose 1993: 52, mi traducción). El sentido amplio se encuentra en la conocida definición de Linda Hutcheon: “La parodia es [...] repetición con distancia crítica, que marca más la diferencia que la semejanza” (Hutcheon 1985: 6, mi traducción). Para el estudio de la obra de Augusto Monterroso, me inclino a adoptar el sentido amplio de la palabra: no tanto como transformación de textos específicos, sino como imitación o inversión de estilos y géneros o como desplazamiento o transcontextualización de temas. Desde este ángulo es significativa la asociación de la parodia, por un lado, con la sátira, de la que al mismo tiempo difiere: la parodia tiene como objeto la literatura, la sátira ataca al mundo extraliterario, social y moral (Sangsue 1994: 54). Noguero Jiménez considera la parodia como una técnica satírica entre otras, como por ejemplo la inversión, la distorsión o el desplazamiento (Noguero Jiménez 1995: 155). Por otro lado es relevante la asociación de la parodia con los conceptos bakhtinianos como “plurilingüismo” (Bakhtin 1978: 152), “hibridización” y “diálogo” (*ibid.* 176-182). La interpretación bakhtiniana de la parodia sería, según Sangsue “una imitación o transformación caricatural (exageración, acentuación) que concierne tanto los discursos, los lenguajes como los temas [...] o los géneros literarios” (Sangsue 1994: 41). Para Bakhtin es fundamental el carácter carnavalesco de la parodia, que rebaja los textos sagrados, invierte lo alto y lo bajo y combina lo cómico y lo serio.

El estudio de la parodia nos lleva a leer los textos dentro del marco de la intertextualidad. Monterroso establece un diálogo con innumerables autores, desde los antiguos como Homero, Esopo u Horacio, pasando por Dante, Cervantes o Shakespeare hasta los contemporáneos como Joyce, Borges, Kafka o Neruda.¹ Bien como modelo elogiado u objeto de homenaje, bien como texto parodiado o tenue insinuación, autores y obras entran en el mundo imaginario de Monterroso. De todos estos discursos latentes hay uno en particular, mucho menos frecuente que los arriba mencionados, pero no por eso menos interesante: los textos del siglo XVI, crónicas y epopeyas. Los textos del siglo XVI funcionan como referencia en tres ocasiones: en el cuento “El eclipse” de *Obras completas y otros cuentos* (OC 53-54),² en el testimonio de Luis Jerónimo Torres de *Lo demás es silencio* (LD 70-71) y en el ensayo “El otro aleph” de *La vaca* (LV 93-114).³ En cada uno de estos textos, puede entreverse una parodia de los discursos de la conquista. En los dos primeros textos se trata más bien de

¹ Existen ya algunos estudios que analizan los lazos intertextuales entre Monterroso y autores específicos, como el de Rolando Castellanos sobre Joyce (1980) y los dos estudios de Francisca Noguero Jiménez, uno sobre Cervantes (1997) y otro sobre la literatura española (1994). También destacan los estudios de Tarsicio Herrera Zapién sobre Horacio (1993) y de Gloria González Zenteno sobre Kafka (1996). Véanse también mis estudios anteriores sobre Cervantes y Shakespeare (Van Hecke 2000) y sobre Heráclito y Zenón (Van Hecke 2003).

² Usaré las siguientes siglas entre paréntesis al citar los textos de Monterroso: LD: *Lo demás es silencio*; LV: *La vaca*; LYV: *Literatura y vida*; OC: *Obras Completas (y otros cuentos)*; VC: *Viaje al centro de la fábula*.

³ El ensayo “El otro aleph” es una adaptación ampliada de otro ensayo, “El aleph de Ercilla” que fue publicado diez años antes (Monterroso 1988).

referencias implícitas a las crónicas de la conquista, mientras que en el tercer texto, “El otro aleph”, Monterroso establece explícitamente un diálogo con *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

“El eclipse”: una inversión de la conquista de América

En “El eclipse” (OC 53-54),⁴ uno de los cuentos más conocidos de Monterroso, se relata cómo un fraile español, Bartolomé Arrazola, en el siglo XVI trata de engañar a los indígenas mayas que lo han capturado, diciendo que si lo matan, él hará “que el sol se oscurezca” (*ibid.* 53). Gracias a su conocimiento de Aristóteles, sabe que aquel día habrá un eclipse de sol. Los indígenas lo sacrifican y el sol oscurece. Durante el ritual, un sacerdote indígena recita todas las fechas en que se producirían eclipses desvirtuando de esta manera los conocimientos del fraile.⁵ El diálogo velado que Monterroso entabla aquí con los autores del siglo XVI es algo ambiguo por el papel poco claro que juegan los religiosos en la conquista. Por un lado, muchos textos del siglo XVI reflejan la imagen del misionero bondadoso, elegido por Dios para salvar a los indígenas paganos. Por otro lado, la historiografía sobre la época colonial representa a menudo la imagen del religioso fanático que se dedica a las conversiones masivas, inspirado por un sentimiento de superioridad frente a los indígenas cuya religión destruye. Fray Bartolomé de “El eclipse” se acerca más a la segunda imagen. Es presuntuoso y hace creer a los indígenas que posee poderes sobrehumanos. La ironía surge del contraste entre este momento de sobrevaloración y su muerte trágica. Su supuesta inteligencia será desenmascarada por los conocimientos astronómicos de los mayas que no necesitan a Aristóteles (OC 54). Fray Bartolomé es una caricatura del fraile español. Intenta dialogar con los indígenas, pero la comunicación se limita a unas pocas palabras. Se trata aquí de una escenificación irónica de la arrogancia cultural del europeo, o en términos de Corral: “no cabe duda de que el etnocentrismo del fraile es la causa de su defunción. Su actitud condescendiente ante una cultura diferente y su autoevaluación representan una visión sucinta de la práctica del problema cultural surgido con la invención de América” (Corral 1985: 81).

El relato se articula a base de contrastes humorísticos. Así por ejemplo, el “celo religioso de su labor redentora” se ve burlado cuando los indígenas lo ofrecen en sacrificio a sus dioses (OC 53). Desde la perspectiva del fraile, de quien se dice que “esperó confiado” (OC 54), resulta un final insospechado, ya sea porque, conocedor de la cultura clásica, confiaba en la aparición de un “deus ex máchina”, que lo salvara de tan penosa situación; ya sea porque, buen creyente, se entregaba a la misericordia divina. Pero en su afán de ironizar la historia, Monterroso no sólo rebaja a los hombres, sino también a los dioses. Los cronistas se vanaglorian a menudo de la ayuda de Dios, que nunca los abandona y al que acuden como legitimación última de la conquista. Las fórmulas como “quiso Dios nuestro Señor darnos victoria” de Bernal Díaz del Castillo por ejemplo, son usuales (Díaz del Castillo, 1986: 111). Según muchos estudiosos de las crónicas de Indias, la derrota de los indígenas se debe a la convicción de que habían sido abandonados por sus dioses y a su actitud resignada al darse cuenta de que sus dioses ya no les hablaban.⁶ En “El eclipse”, la historia es invertida en el nivel espiritual,

⁴ “El eclipse” fue publicado por primera vez en 1952. La primera publicación de *Obras Completas* es de 1959.

⁵ Noguero Jiménez hace referencia a los textos de Colón, Cortés y el Inca Garcilaso, que escriben sobre ardidés parecidos: “Colón narra el mismo episodio del eclipse solar en su último viaje, en este caso con bastante mejor fortuna para los españoles. En otras crónicas se repiten anécdotas de este tipo, como la de que Cortés logró asustar a toda una tribu mostrándoles un caballo en celo o aquella narrada por el Inca Garcilaso, según la cual los conquistadores hicieron creer a los indios que adivinaban el pensamiento mediante el empleo de la escritura.” (Noguero Jiménez 1995: 84-85).

⁶ Todorov, en su conocido ensayo *La Conquista de América* parte de este supuesto silencio de los dioses, tanto de los mayas como de los aztecas, para formular la siguiente hipótesis: “¿Será que los españoles vencieron a los indios con ayuda de los signos?” (69-70).

ya que el Dios cristiano abandona al fraile y los dioses mayas son ensalzados por el sacrificio. Lo que para el fraile termina en fracaso, culmina para los indígenas en triunfo. La parodia consiste en una inversión de las funciones de conquistadores y conquistados. La sabiduría se convierte en ignorancia. Durante un instante, la literatura crea la ilusión de que la conquista podría haber sido de otra manera. La profundidad simbólica del cuento breve consiste en sugerir las enormes implicaciones que podría haber tenido una conquista inversa para ambas culturas. Es el sueño que inquieta a muchos escritores como Le Clézio en *Le rêve mexicain*: “Quelle philosophie aurait pu grandir dans le Nouveau Monde, s’il n’y avait eu la destruction de la Conquête?” (Le Clézio 1988: 243). Es también la visión de Carlos Fuentes en “Las dos orillas” de la conquista de España por los mayas y los aztecas (Fuentes 1993: 54-60). Asimismo Monterroso sueña con otro mundo posible y reinterpreta la historia a través de la imaginación.

El oro de los conquistadores

Lo demás es silencio (1978) es una novela biográfica cuyo protagonista se llama Eduardo Torres, un intelectual de provincia. Según Robert A. Parsons “[I]a preferencia de Monterroso por la parodia alcanza un punto culminante en *Lo demás es silencio*” (Parsons 1995: 110). Parsons interpreta esta novela no sólo como una parodia sino también como una autoparodia (111). Alejandro Herrero-Olaizola, por su parte, opina que “*Lo demás es silencio* fomenta tanto la parodia de la escritura como la escritura de la parodia” (Herrero-Olaizola 2000: 148). Para el presente estudio enfocamos sólo un fragmento de esta biografía ficticia, titulado “E. Torres, un caso singular”. Se trata del testimonio del hermano de Eduardo Torres, Luis Jerónimo, en el que aparece una parodia de la fundación de las primeras ciudades coloniales en el Nuevo Mundo. Luis se imagina cómo era la ciudad de San Blas hace cuatrocientos cincuenta años, cuando el capitán Pedro de Enciso tenía la absoluta certeza de que había yacimientos de oro y así lo mantuvo hasta su muerte. Sin embargo, exceptuando dos petos funerarios nunca se encontró nada. Respecto a la ciudad de San Blas, se ha sugerido la semejanza con la Ciudad de México.⁷ En el fragmento sobre la fundación de San Blas, el lector revive inevitablemente aquel tiempo descrito por los cronistas, mágico y dramático a la vez, cuando la Ciudad de México fue erigida sobre las ruinas de Tenochtitlán. Cuando Luis se refiere al cerro de San Blas, que resultó ser una pirámide de estilo “quipuhuaca” (LD 70), puede entenderse como una alusión al Templo Mayor de México, no de estilo “quipuhuaca” sino azteca. El término “quipuhuaca” no tiene origen náhuatl, sino que es una palabra compuesta, aparentemente inventada, de dos palabras quechuas: *quipus* que, sabemos, es un “sistema mnemónico para anotar cifras en nudos hechos en hilos de colores” (Garcilaso de la Vega II, 1991: 757-758), y *huaca* que “connota la antigua noción andina de lo sobrenatural: poder o fuerza virtual” (*ibid.* 827-828). Puesto que “quipuhuaca” tiene un componente administrativo y otro sobrenatural, probablemente designa el valor y el poder sobrenatural del oro. A través de esta confusión entre la cultura inca y azteca y el desplazamiento de la búsqueda frenética del oro de Perú a México, se burla la visión globalizadora e indiscriminada del conquistador español.

Otra huella intertextual se halla en los siete nombres de conquistadores: Pedro de Enciso, Luis de Olmedo, Diego de Duero, Fernando de Oña, el regidor Velasco, Anselmo de Toledo y García Dieguez de

⁷ Noguero Jiménez refiere a la semejanza entre las iniciales S.B. y D.F., a un comentario de Carmen de Torres y a la semejanza entre *El heraldo de San Blas* y *El Heraldo de México* (Noguero Jiménez 1995: 177, n. 79-80).

Paredes. Según Jorge Ruffinelli son “personajes ficticios” (LD 70: nota 24). Se podría suponer que en una biografía ficticia como *Lo demás es silencio* todos los personajes son ficticios, pero resulta que muchos son referenciales. De los siete nombres se encuentran por lo menos dos en *La Historia Verdadera* de Bernal que menciona a “un Enciso”, que tuvo “unas diferencias y pleitos” con otro conquistador (Díaz del Castillo 1986: 47), y al virrey Luis de Velasco (*ibid.* 604-605), que en Monterroso es rebajado a regidor. De los otros cinco encontramos en Bernal personajes con nombres parecidos, pero nunca idénticos: por ejemplo, el Diego García de Paredes de Bernal resuena en el García Diéguez de Paredes. Se trata pues de desplazamientos tanto de los nombres como de las funciones. El narrador les da un nombre inventado y las relaciones entre cada uno, casi siempre de asesino y asesinado, forman una cadena absurda. La frase larguísima, que describe la suerte de Enciso y los otros en veintitrés líneas entre paréntesis, parodia el estilo de cronistas como Bernal, que se deja llevar continuamente por digresiones de este tipo. En su testimonio Luis Torres caricaturiza al tipo de conquistador español codicioso que sueña con encontrar oro. Las últimas palabras de Pedro de Enciso, antes de morir, son “¡El oooooooooooooo!” y Luis aclara que el capitán “alarg[ó] lo más que pudo la segunda, como si con ello quisiera prolongar aunque fuera un instante la poca vida que le quedaba” (LD 71). Por el énfasis fonético se revela el carácter ridículo del moribundo. Las crónicas del siglo XVI dan prueba de esta fiebre de oro que arrastró a miles de aventureros. Algunos tuvieron suerte, pero muchos murieron desilusionados por no hallarlo (por ejemplo en el suelo de la Ciudad de México nunca se encontró el oro buscado). Pero la caricatura no termina con la muerte de Enciso, ya que éste señala aún en el momento de morir con su espada “hacia el Norte”, lo que desde México significa a los Estados Unidos, el país de la riqueza (LD 71: nota 26). El humor despiadado revela la debilidad y la vanidad humana.

El aleph de Alonso de Ercilla

En el ensayo “El otro aleph”, de *La vaca*, publicado en 1998, los textos del siglo XVI ya no aparecen de manera velada, sino que forman el tema que se va a estudiar. Monterroso argumenta en contra de la interpretación de Emir Rodríguez Monegal que sostiene en una nota en la antología *Ficcionarios* que “El Aleph” de Borges es una “parodia oculta de la *Divina Comedia*, hecho que Borges ha negado explícitamente” (LV 93). A Monterroso no le convence el argumento de que la *Divina Comedia* “describ[a] el mundo entero” (“Es evidente que no lo hace” dice) (LV 96) y que haya una coincidencia entre los nombres de Beatriz y Dante Alighieri/Daneri (LV 95). A diferencia de Monegal, Monterroso cree que la verdadera fuente del relato de Borges está en *La Araucana* de Ercilla. El desplazamiento de la *Divina Comedia*, una obra fundacional de la cultura de Occidente, a una epopeya americana, es relevante a la luz de la conocida polémica entre la visión eurocentrista de Rodríguez Monegal y la conciencia latinoamericana de otros como Fernández Retamar.⁸ Antes de revelar las pruebas de la relación entre el cuento de Borges y el poema épico de Ercilla, Monterroso ofrece una introducción extraña y ambigua de la obra del poeta español:

[...] pocas obras clásicas están tan plagadas de prosaísmos, planicies y lamentables ripios como lo está *La Araucana*, este gran poema que aprendí a apreciar con cierta fascinación y gusto durante mis dos

⁸ Véase el artículo de Lie, “Countering Caliban. Roberto Fernández Retamar and the Postcolonial Debate” (Lie 1997: 245-270).

años de exilio en Chile (1954-1956) en donde esa rica epopeya es una especie de monumento nacional por gracia, es de pensarse, entre otras razones, de la justicia que Ercilla hace en ella al valor y la nobleza de los indios araucanos (LV 97).

La profunda admiración por el sentido de justicia de Ercilla no excluye la crítica, más compasiva que aguda, de su estilo desigual, pues “[n]o todos los poetas son Dante o Ariosto” y “los versos malos, los ripios y los (sic) consonantes pobres pueden saltar peligrosamente de una página a otra, como enemigos araucanos en la oscuridad de la noche” (LV 100). Sin embargo, el poema contiene fragmentos curiosos como el del mago Fitón que muestra la “poma lucida” a su enemigo Ercilla en el canto XXVII. La poma, que Monterroso llama “el aleph de Ercilla”⁹ era una “esfera de cristal en la que podía contemplarse simultáneamente cuanto sucedía en ese momento en las más diferentes y opuestas regiones del globo terráqueo” (LV 101). Ahora bien, Monterroso insiste en una frase de Borges que dice: “Yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph” (LV 93). Borges señala lugares donde puede haber otro Aleph, como el espejo de Samosata por ejemplo, pero no menciona la poma de Ercilla. La parodia se sitúa entonces en dos niveles. En primer lugar, si “El Aleph” de Borges no es una parodia de la *Divina Comedia*, Monterroso sugiere implícitamente que es una parodia, aunque inconsciente, de la poma de Ercilla. Efectivamente, se puede considerar el Aleph de Borges como una transcontextualización de la poma de Ercilla.

La parodia se presenta también a otro nivel: podemos leer el texto de Monterroso “El otro aleph” como una parodia de *La Araucana* de Ercilla. Para el lector moderno Monterroso no quiere mencionar todas las similitudes que halla entre el aleph de Ercilla y el de Borges “en honor de la brevedad elogiada por Ercilla” (LV 107). El principio del canto XXVII reza en efecto: “Siempre la brevedad es una cosa / con gran razón de todos alabada” (Ercilla 1989: 503). Anteriormente Monterroso había expresado su asombro por la magnitud del poema de 2633 octavas reales de las que Ercilla dedicó cuarenta y siete y media a la poma. No sólo observamos cierta ironía, cuando comenta la “brevedad” de Ercilla, sino que el propio Monterroso juega con la misma contradicción: de Ercilla selecciona sólo cinco octavas e insiste en la última que es “un ceñido resumen de las cuarenta y siete y media que siguen” (LV 103). En cambio, de Borges, autor de cuentos breves, reproduce cinco páginas de “El Aleph” justificándolo así: “cito largamente para deleite de ustedes” (LV 104). Es más, Monterroso completa su ensayo con un largo P.S. en el que cita otros tres textos que se refieren a un posible Aleph y seguramente podría multiplicar los ejemplos hasta el infinito. Quizá evidencie la autorreflexividad e infinitud del mismo Aleph, pero en la extensión del ensayo puede verse también una parodia del inmenso canto de Ercilla y resulta aún más ameno tomando en cuenta que Monterroso es el autor por excelencia de la brevedad y que debe gran parte de su fama a este hecho. Pero la parodia no sólo es crítica y burla a distancia, sino que expresa también el reconocimiento del autor parodiado y es particularmente acertado en el caso de Ercilla, al que Monterroso quiere rehabilitar, porque ha sido “bien leído por unos cuantos (los indispensables) y mal o de mala gana por muchos, incluidos algunos de los que por programa lo enseñan hoy sin entusiasmo en escuelas y universidades” (LV 99).

Es significativo que Monterroso dirija su atención a un escritor “mal leído” y que en toda su obra otros autores del siglo XVI, como por ejemplo el Inca Garcilaso, Sahagún, Las Casas o Bernal, no aparezcan sino en

⁹ Es sugestivo el hecho de que Monterroso escriba “el aleph” de Ercilla siempre con minúscula, mientras que “el Aleph” de Borges aparece con mayúscula, de la misma manera como lo hizo Borges. Así Monterroso alude sutilmente a la posición superior del Aleph de Borges respecto al de Ercilla que nunca lo había llamado así.

comentarios sucintos o de manera indirecta. El reconocimiento se manifiesta en la siguiente cita de Ercilla: “¡Cuán buena es la justicia y qué importante!” del Canto IV (LV 97) que Monterroso aplica ahora al propio poeta mal leído. Pero el ensayo va más allá del reconocimiento, pues llega hasta identificarse con Ercilla. El hecho de que ambos hayan vivido el exilio es esencial. Monterroso cuenta que su aprecio por *La Araucana* surgió durante su exilio en Chile y en la biografía de Ercilla insiste en el “sino viajero que marcará su vida” y que lo lleva de Chile, de donde “vuelve desterrado [...] al Perú” (LV 98). Subraya también la añoranza del poeta por “el lugar de sus hazañas” (LV 100) y, además de desterrados, ambos desempeñaron la función de “diplomático ocasional” (LV 99). Otra huella importante es la cita intra-intertextual de su novela *Lo demás es silencio* donde ya apareció la expresión “¡Cuán buena es la justicia y qué importante!”, citada por Eduardo Torres, “escritor plano”, según sus enemigos (LD 175, citado en LV 97). La parodia se mueve entre repetición y diferencia. En el fondo, todo el texto gira alrededor del concepto de la originalidad: “lo curioso es que ‘El Aleph’ [de Borges] se ha[ya] convertido en el cuento definitorio por excelencia de la originalidad, una originalidad que nadie discute” (LV 108). Aunque en las esferas de Borges y de Ercilla “se refleja simultáneamente el infinito universo” (LV 109), la diferencia entre ambos escritores consiste, según Monterroso, en la “magia sin magia [...] un tanto mecánica” de Ercilla y la “magia conceptual, irónica, simultaneísta y ambigua” de Borges (LV 108). Monterroso brilla en este ensayo como académico literario que se empeña en investigar y refutar argumentos, pero que se queda fascinado por el texto estudiado a tal grado que termina parodiándolo.

Los protagonistas de la conquista: el fraile, el conquistador y el letrado

Sea una casualidad o no, “El eclipse”, el fragmento de *Lo demás es silencio* y “El otro aleph” evocan a los tres tipos de protagonistas de la Conquista de América: el religioso, el conquistador y el letrado. El primero defensor de la Iglesia, el segundo, delegado del rey de España, el tercero, representante de la cultura. Héroes ilustres de una de las empresas más memorables de la historia de América Latina –desde la perspectiva eurocentrista– el fraile y el conquistador terminan siendo burlados, no por sus acciones, sino por su carácter. No se recalca la destrucción irreparable de las culturas precolombinas, ni el genocidio, ni la opresión, hechos incesantemente condenados por los seguidores de la leyenda negra a partir de Las Casas. En cambio, la crítica apunta a la forma de ser y de pensar del fraile y del conquistador. Al ridiculizarlos, se deja ver lo absurdo de sus acciones y se revela la sátira en toda su mordacidad. En el caso de Ercilla la burla es mucho más sutil y se centra en su estilo. El poeta mismo merece la simpatía del autor por su crítica de los españoles y su glorificación de los araucanos. Pero no impide que el poeta, junto con los otros dos, sea presentado como un ser alienado. Los tres sufrieron las peripecias del destierro de Europa hacia América. Cada uno había salido con mucha esperanza, el fraile en busca de almas, el conquistador fascinado por el oro y el poeta atraído por la aventura. Pero todos murieron desilusionados: el primero porque los dioses mayas superaron al dios cristiano, el segundo porque no encontró el oro y la decepción del tercero era doble: no sólo fueron vencidos los araucanos valientes, a los que admiró profundamente, sino que “el menosprecio de Felipe Segundo [...] lo sumió en un pesimismo incurable” (LV 99). Son tres casos perdidos para la gran causa de la conquista, tres antihéroes, es decir, desmitificaciones de los héroes clásicos, tres víctimas que no estaban a la altura del (des)encuentro de culturas.

Los tres textos citados son susceptibles aún de otra lectura. La conquista no terminó, como se supone, en el siglo XVI, sino que dura hasta hoy día. No un siglo, sino quinientos años de dominación están expresados en cada uno de estos textos. Lo que confirma una vez más la idea de que la aparente brevedad en Monterroso oculta siempre un relato mucho más largo, incluso interminable. Monterroso evoca tres momentos históricos: la conquista espiritual de los mayas, la fundación de la Ciudad de México y la guerra con los araucanos. Pero el lector contemporáneo desplaza inevitablemente el escenario hacia el siglo XX. Los mayas de “El eclipse” siguen siendo los mayas de hoy día, pero a diferencia del cuento no salen ganando. La evocación del origen de la Ciudad de México en *Lo demás es silencio* se funde con la imagen de la actual ciudad – el narrador Luis establece la relación. En “El otro aleph” el narrador relaciona el poema del siglo XVI con un cuento del siglo XX de Borges. El propio Monterroso, en un ensayo “Imaginación y realidad” (LYV 135-140), publicado muchos años después,¹⁰ se refiere precisamente a “El eclipse” para expresar su opinión sobre la situación actual de los mayas y sobre el mestizaje que llama “dudoso”. Sobre la ilusión de la literatura, o más bien la desilusión, Monterroso afirma:

Cada año, cada día transcurrido desde la primera publicación de mi cuento – debo admitirlo – me han ido enseñando que imaginación y realidad son términos con frecuencia opuestos, y que es más fácil hacer triunfar a alguien en tres minutos de buenos (o malos) deseos que en quinientos años de realidad (LYV: 136).

Monterroso es pesimista respecto a la realidad latinoamericana: “Hoy los mayas, viejos enamorados del firmamento, siguen allí, sin ser conquistados ni conquistar a sus presuntos conquistadores, como se dice que los griegos hicieron con los romanos” (*ibid.* 18). Este afán de invertir la historia está muy ligado a la convicción de la relatividad. Contra el dogma de una historia única y oficial, introduce la duda, la pluralidad de historias posibles. En “El eclipse” se muestra que la civilización occidental no debe aspirar a ser la única “civilización” verdadera. En el testimonio de Luis Jerónimo Torres, el oro no fue encontrado. En “El otro aleph” se sugiere que los indígenas ya tenían conocimiento del mundo entero antes de la conquista y que ellos no han sido descubiertos primero. Monterroso parece haber formulado las mismas preguntas que Miguel León-Portilla en la *Visión de los vencidos*: “¿Qué pensaron los hombres del Nuevo Mundo [...] al ver llegar a sus costas y pueblos a los ‘descubridores y conquistadores’? [...]” (León-Portilla 1989: IX). En Monterroso vislumbramos la otra historia, la de los mayas astrónomos en “El eclipse”, la de los “quipuhuacas”/ aztecas en *Lo demás es silencio*, y la de los araucanos valientes y de un aleph precolombino en “El otro aleph”.

Sin ser escritura política propiamente dicha, los textos de Monterroso manifiestan el rechazo rotundo de cualquier forma de totalitarismo y hegemonía. Como lo explica en *Viaje al centro de la fábula*, la preocupación principal del escritor debe ser el arte y su literatura no debe tener como objetivo el compromiso político: “[La literatura] es un producto social y a veces pretende tener un fin político; pero debemos partir del hecho de que la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad” (VC 37). Pero esta negación del compromiso no excluye una preocupación por la condición humana. Monterroso escribe movido por una angustia respecto a la historia de la humanidad y en particular de América Latina. Su respuesta a la pobreza y la explotación es el

¹⁰ Este ensayo fue publicado anteriormente en *La Jornada Semanal*, con ocasión del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y llevaba como título: “500 años. Imaginación y realidad” (Monterroso 1992).

humor, la parodia y la sátira. En cuanto a este último concepto, cabe citar a Noguero Jiménez: “La sátira de Monterroso, aunque posee un fondo amargo, no llega nunca al sarcasmo” (Noguero Jiménez 1995: 225). La literatura no refleja la sociedad, pero mostrándola en toda su banalidad e ironizándola, el autor la transfigura. La burla irreverente de Monterroso fustiga a todos, incluso al mismo autor, que no se toma en serio a sí mismo. El uso de la parodia y la autoparodia hacen que el lector de Monterroso obtenga otra perspectiva, tal como lo interpreta muy acertadamente Gloria González Zenteno:

En el diálogo paródico que celebra no sólo con otros autores, sino con sus propios textos, Monterroso ofrece una perspectiva más completa y mordiente que la original, respuesta sardónica que destila verdad satírica y entronca con *Una humilde propuesta* de Swift. (González Zenteno 2004: 102)

Además de Swift, podemos incluir también a Horacio. La frase horaciana, pronunciada por Eduardo Torres, bien podría ser el lema del propio autor: *Castigat ridendo mores* (Corrige las costumbres riendo) (*LD* 65, nota 10).

En los tres textos estudiados, la parodia se concretiza bajo diferentes formas: en “El eclipse” como inversión de los conceptos, en el fragmento de *Lo demás es silencio* como desplazamiento de conceptos e imitación de estilo, en “El otro aleph” como inversión y desplazamiento, tanto de conceptos como de estilo. Se revela lo que Linda Hutcheon ha llamado la “paradoja de la parodia” según la cual la parodia es una “transgresión autorizada de las normas” y que, “aún cuando se burla, refuerza [la obra parodiada]” (Hutcheon 1985: 74-75). La crónica y la epopeya son los modelos que Monterroso imita o valora, movido por la admiración. Pero al mismo tiempo el autor toma distancia de los textos al ridiculizarlos y deformarlos explícitamente. Continuidad y ruptura, admiración y crítica, risa y seriedad: la lectura de Monterroso es un constante vaivén entre contrarios.

Obras citadas

- Bakhtine, Mikhail (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Borges, Jorge Luis (1988). El Aleph. In *El Aleph*. Madrid: Alianza/Emecé: 155-174.
- Casas, Bartolomé de las (1984). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. André Saint-Lu (Ed.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- Corral, Wilfrido H. (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Castellanos, Rolando (1980). Augusto Monterroso, lector de James Joyce. *Cultura de Guatemala*, Guatemala, 1, 1 (enero-junio): 33-40.
- Díaz del Castillo, Bernal (1986). *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. México: Porrúa.
- Ercilla, Alonso de (1989). *La Araucana*. Bogotá: Panamericana.
- Fuentes, Carlos (1993). *El naranjo, o los círculos del tiempo*. México: Alfaguara.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1991). *Comentarios Reales de los Incas*. Carlos Aranibar (Ed.). México: FCE.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Zenteno, Gloria Estela (1996). *La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Tesis doctoral. Stony Brook: State University of New York.
- González Zenteno, Gloria Estela (2004). *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. México: Taurus, UNAM.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2000). *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum.
- Herrera Zapién, Tarsicio (1993). El Arte poética, de Horacio a Monterroso. *Helmántica: revista de filología clásica y hebrea*, 44, 133-135: 319-331.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New-York and London: Methuen.
- Le Clézio, J.M.G. (1988). *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris: Gallimard.
- León-Portilla, Miguel, ed. (1989). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México: UNAM.
- Lie, Nadia (1997). Countering Caliban. Roberto Fernández Retamar and the Postcolonial Debate. In N. Lie, T. D’haen (Eds.). *Constellation Caliban, Figurations of a Character*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi: 245-270.

- Monterroso, Augusto (1986). *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Jorge Ruffinelli (Ed.). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas 261.
- Monterroso, Augusto (1988). El aleph de Ercilla. *Nuevo Texto Crítico* I, 2 (Segundo semestre): 229-232.
- Monterroso, Augusto (1989). *Viaje al centro de la fábula*. México: Ediciones Era.
- Monterroso, Augusto (1990). *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Ediciones Era.
- Monterroso, Augusto (1992). 500 años. Imaginación y realidad. *La Jornada Semanal* 174 (11 de octubre): 16-18.
- Monterroso, Augusto (1998). *La letra e. Fragmentos de un diario*. Madrid: Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1998). *La vaca*. Madrid: Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1999). *Movimiento perpetuo*. Madrid: Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (2004). *Literatura y vida*. Madrid: Alfaguara.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1994). Augusto Monterroso y la literatura española. In *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo III. J. Marco (Ed.). Barcelona, 15-19 de junio de 1992, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 447-458.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1995). *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Literatura 11.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1997). Los juegos literarios: *El Quijote* como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso. *Alba de América*, Westminster, 15: 28-29 (July): 118-130.
- Parsons, Robert A. (1995). Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso. In W. Corral (Ed.). *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: Era, UNAM: 109-122.
- Rose, Margaret A. (1993). *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: U.P. Cambridge.
- Sangsue, Daniel (1994). *La parodie*. Paris: Hachette.
- Todorov, Tzvetan (1991). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Van Hecke, An (2000). Pobreza cervantina o prosperidad shakespeariana: cuestiones espinosas en la narrativa de Augusto Monterroso. *Literatura y dinero en Hispanoamérica*. In N. Lie (Ed.). Brussels: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten & Aleph, 15: 65-80.
- Van Hecke, An (2003). Movimiento e inmovilidad: Heráclito y Zenón en Monterroso. *Exemplaria, Revista de literatura comparada* 7: 9-50.