

## De risas y bestiarios

*Javier Hernández Quezada*

*Este trabajo pretende reflexionar sobre la relación que existe entre los animales y el humor, partiendo de los planteamientos hechos por dos autores relevantes de la literatura mexicana del siglo xx: Juan José Arreola y Augusto Monterroso. En tal sentido, el trabajo aborda y analiza algunas de las estrategias discursivas que ambos narradores presentan al dar cuenta de un ser vivo que, con frecuencia, es ubicado en un segundo plano y, por lo mismo, es visto como un ente inferior; agreguemos: como un ente secundario, el cual forma parte del ecosistema en el que los personajes-humanos se desenvuelven.*

*This work reflects on the relationship that exists between animals and humor starting from the proposals of two relevant authors of Mexican literature in the 20th century: Juan José Arreola and Augusto Monterroso. In this sense, the article analyzes some of the discursive strategies that both narrators present while telling about a living being that frequently is placed on a second level and, for this same reason, is seen as an inferior entity or as a secondary entity which forms part of the ecosystem in which the human characters develop.*

Desde el punto de vista literario, es verdad que los animales han sido representados de múltiples maneras y que en sendas ocasiones las imágenes que se han generado de los mismos han sido determinantes para comprender no necesariamente lo que encarnan o son sino, más bien, las valoraciones simbólicas que existen en

torno a ellos y la naturaleza.<sup>1</sup> En esencia hablamos de que eso que Jacques Derrida ha denominado la “animalsonancia” (“la experiencia originaria [que resulta del hecho] de aparecer realmente desnudo [...] ante la mirada del animal”<sup>2</sup>)—y que nosotros, para el caso, entendemos en un sentido mayor (en concreto, como el *sonido* o el *eco* literario del animal)—, ha permitido plasmar toda suerte de estampas incitantes vinculadas a aspectos diversos de la vida social; de más está indicar: estampas sugerentes, cuando no alusivas, que revelan los significados de un ser *distinto* que comparte con los hombres y las mujeres toda clase de situaciones.

Evidentemente, indicábamos, el discurso literario ha asimilado el *sonido* del animal, y los resultados han sido fecundos la mayor parte de las veces debido al tipo de estampas que han generado, relacionadas con la memoria y/o el mito. En tal tenor, se entiende el por qué la *captación* de la “animalsonancia” posibilita que un fabulista, o como quiera que se llame aquél que *trabaja* con la fauna, observe la “otra mitad” (Federico Gar-

1 La concepción literaria del animal, evidentemente, se distancia de la valoración científica; por lo que sus precisiones se vinculan—la mayor parte de las veces— con la inventiva y la creatividad que el escritor demuestra en el momento de abordar la imagen del ser-no-humano; de otorgarle, si se quiere, una definición personal que poco o nada tiene que ver con otros registros del conocimiento. De modo que el animal literario, al decir de María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal, siempre rompe un “automatismo de la percepción del lector”, ya que su función consiste en conducir a un “más allá de lo comúnmente aceptado y esperado, pues el animal literario, lejos de darnos una distinción clara y perfecta entre el hombre y la bestia, termina haciéndonos patente la zona de indiscernibilidad que existe entre uno y otro, por ende, su confusión e imbricación”. María Luisa Bacarlett y Rosario Pérez. “Introducción”, en *Filosofía, literatura y animalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa, 2012, p. 9.

2 Jacques Derrida. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Texto establecido por Marie-Louise Mallet, traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Editorial Trotta, 2008, p. 18. Para más información sobre el tema revisar los siguientes textos: Matthew Calarco. *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008; Joanna Hodge. *Derrida on Time*. London: New York, Routledge, 2007; Gabriele Schwab (editor). *Derrida, Deleuze, psychoanalysis*. New York: Columbia University Press, 2007 y Cary Wolfe (editor). *Zoologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

cía Lorca),<sup>3</sup> se detenga en ella y adquiriera conciencia de lo que implica.

En lo que toca a la literatura mexicana, he apuntado en otro lugar que la representación del animal ha coleccionado diferentes matices.<sup>4</sup> Brevemente afirmaba que el elemento fáunico, a partir del eco provocador de la “animalsonancia”, se entrelazaba con la idea de la diferencia en el sentido preciso de que el autor, al dar fe de una determinada situación, aludía al resto de los seres vivos. Los hombres y las mujeres, en esta reflexión, se comparaban con los animales, eran conscientes de lo que englobaban, asumiendo con ello que la vitalidad estaba en otra parte y que por esa simple razón era importante invocarlos. Los animales, o el Animal, en singular (y con mayúscula), era, en definitiva, la fuente de una renovación, el ejemplo de la impavidez y el aplomo en un momento crítico en el que ser parte de la especie humana no significaba nada. Un cuento revelador, en esa tesitura, era el texto de Edmundo Valadés “Como un animal, como un hombre” (*La muerte tiene permiso*, 1955), relato en el que el escritor describía la transformación mental de un personaje que estaba a punto de ser asesinado justamente

---

3 Para García Lorca la “otra mitad” son los animales en general: los insectos y los mamíferos, los bueyes y las gallinas, los seres que, a diario, padecen la fuerza y el poder de los humanos. Lo que implica que el poeta conciba a estos entes como parte de una “mitad irredimible” que sufre el sometimiento y la manipulación de la sociedad entera. (Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2003, p. 204.) A decir verdad, tal noción de la “otra mitad” se vincula con la idea que el poeta granadino tiene de la fauna: un conjunto de entidades vivas articulado a la experiencia existencial del yo; a este respecto, Miguel García-Posada apunta las siguientes palabras: “No en balde, en su primera obra teatral el poeta se refiere al advenimiento del reino de los animales y de las plantas. Dentro de la fauna, ocupa el caballo un lugar de excepción. En verso o en prosa, en poesía o en teatro, el caballo domina la obra lorquiana. Su galope se escucha en el *Romancero gitano*, pero también en *Poeta en Nueva York*; se siente su galopar en *Bodas de sangre*, pero también en *El público*”. Miguel García-Posada. “Introducción”, en Federico García Lorca. *Obras II*. Poesía 2. Madrid: Akal, 1989, p. 78.

4 Javier Hernández Quezada. “Notas sobre un bestiario de la literatura mexicana”, en *Memoria del XXIII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana* [recurso electrónico, CD-ROM]; 9, 10 y 11 de noviembre de 2011/edición a cargo de Rosa María Burrola Encinas. Hermosillo, Sonora, Editorial Universidad de Sonora, 2011.

al sentirse y actuar como un miembro de “la otra mitad” y eludir al victimario. De igual modo, una vinculación distinta con lo animal, en el caso de las letras mexicanas, era aquella que hablaba de la violencia humana, una violencia que, con frecuencia, se relacionaba con dos situaciones concretas: la primera, con las necesidades vitales de la sociedad, como la alimentación, la materia prima o la fuerza de trabajo; y la segunda, si se me permite explicarlo de la siguiente manera, con los ámbitos de la diversión y la cultura: ámbitos, los dos, donde los animales eran concebidos como parte de un evento simbólico y donde, a la par, eran manipulados fríamente, sin importar la afectación física o psicológica que padecieran. Textos como “Ragú de ternera” (*Una violeta de más*, 1968), de Francisco Tario y “Teoría de la nueva tauromaquia” (*Cuaderno de escritura*, 1969), de Salvador Elizondo, hablaban precisamente de esta idea, en la que se explicitaba la violencia sobre los animales, y el tipo de conceptualización que se generaba cuando los hombres establecían normas y códigos sociales para cumplir un determinado fin. Por otra parte, subrayaba que la vinculación seres humanos-animales, en las letras mexicanas, ha sido plasmada por diversos escritores que han referido el uso simbólico del disfraz, enfocándose, en lo particular, en las implicaciones del camuflaje que *separa* al individuo del resto de la sociedad y que, de forma contraria, lo acerca al reino de los animales o, si se prefiere, al de la naturaleza. Reflexiones ensayísticas, y por lo mismo profusamente literarias, han quedado registradas en esa dirección en el clásico *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz: es sabido, libro donde el autor analiza los temas de la máscara y la transformación de algunas tribus urbanas —léase los pachucos— como respuesta al hostigamiento y la repulsión colectivos. Por último, en esta reflexión sobre la literatura mexicana y los animales me detenía en el aspecto de la deformación humana, entendida como la evidencia de un contraste con los demás (los *normales*), debido a 1) una razón de carácter biológico, 2) a una impulsión *salvaje*, negativa para la sociedad, y 3) a una *metaforización* del sujeto, o de los sujetos, quienes, por sus actos y modos de relación, se semejaban a los animales.

En resumen, lo que busco indicar es que la literatura mexicana no ha sido ajena a la cuestión fáunica, y que, en muchos casos, ha referido un sinfín de situaciones particulares, las cuales han amplificado la “animalsonancia”: a mi entender, fenómeno sensorial-estético que reedita en la conformación de un imaginario complejo en el que el ser-no-humano adquiere papeles destacados o, al menos, roles definidos que distan de ser secundarios.

Por lo que respecta al humor y al nexo literatura-fauna, he de indicar que el nexo ha sido bastante productivo, sobre todo si consideramos lo que para la literatura mexicana significan dos textos: *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola, y *La oveja negra* (1969), de Augusto Monterroso; textos que, en buena medida, han permitido el desarrollo de nuevos registros narrativos y en los que, en efecto, no sólo la temática mencionada es importante, sino también otros aspectos que se vinculan, por mencionar un determinado fenómeno, con la concepción de una literatura fragmentaria y breve donde, al decir de Fernando Aínsa, “los mini-textos, aforismos, máximas, cuentos y anécdotas [han hecho en los últimos años] las delicias de toda América Latina”<sup>5</sup>. De ahí que, en concreto, convenga señalar que en estos autores el tema de la fauna es trascendental; incluso, que gracias a dicho tema diversos aspectos de sus obras se entienden mejor, dado que es un pretexto para hablar de un sinfín de cosas, en particular de aquellas que atañen al individuo y sus problemas, a las situaciones que con frecuencia deben atender al vivir en sociedad.

Repito: la invocación de lo otro, como alusión de los animales y su utilización anecdótica, se convierte en un punto de partida y de llegada; de más está indicar, en un motivo constante que a los escritores en cuestión les permite aludir a la realidad del mundo, invocándola en toda su complejidad y sugiriendo que en ella, particularmente, los seres humanos no están solos, que se desenvuelven en el seno de un ecosistema complejo, rodeado por cientos o miles de seres vivos. Por ende, una vez más, resulta necesario

---

5 Fernando Aínsa. “Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana”, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 935.

entender que la “animalsonancia” se *patentiza* en Arreola y Monterroso, y que tal *sonido* los mueve a rebasar las fronteras de la sociabilidad humana para adentrarse en el terreno ajeno de la “otra mitad” y observar, ahí, cómo se desenvuelve y en qué aspectos se parece a su propia especie.

Expuesto lo anterior, resulta claro entender que en los dos escritores el acto de rebasar los límites humanos es un acto cómico, en principio; un procedimiento humorístico mediante el que se sintetizan diversos recursos literarios y se postulan múltiples imágenes de la fauna que, en ocasiones, remiten a estampas del pasado y, en otras, se convierten en la manifestación cabal de una creatividad: la del yo. (A estas alturas, preguntémosnos, ¿alguien duda de que los dinosaurios tengan mejor valedor que Monterroso, o los rinocerontes *melancólicos* y *oxidados* que el clasicista Arreola?)

Tal planteamiento, en fin, me resulta llamativo, puesto que hay de por medio el registro de un acercamiento lúdico que celebra lo natural o que si al menos no lo celebra elude las pretensiones objetivas que muchos discursos esgrimen y los cuales limitan, según se vea, la prodigalidad constante del(os) significado(s). Insistamos, autores como Arreola y Monterroso nos hacen pensar en algo: en que su literatura, en relación con los animales, es una celebración, una fiesta portentosa en la que la risa suena por todos lados y en la que, por ende, se da una ruptura del orden temporal, y sin duda un proceso de desjerarquización cuyos efectos son devastadores para la raza humana, sobre todo si consideramos el rasero con el que se le ha medido. Los animales, en tal dirección, no es que sean superiores a los hombres: estos, más bien, son vistos como lo que son: seres criticables, que comparten con el resto de los seres vivos toda suerte de experiencias y aventuras.

Llegados hasta aquí, es tiempo de que nos preguntemos sobre las estrategias literarias relacionadas con el humor que Arreola y Monterroso, respectivamente, plantean. Comencemos con el autor de *Confabulario* (1952) y tengamos en mente lo que a continuación expongo:

Es evidente que en el jalisciense se impone un reto: el de dar a entender que la risa debe mover a la reflexión; o sea, plantear que en ningún momento, en las páginas del *Bestiario*, se pretende

plasmar la burla satírica o el rebajamiento del animal en cuanto tal, sino al contrario: que dicha risa nos confronte con nosotros mismos, los lectores, o los seres humanos, en general. La sugerencia, en todo caso, es la siguiente: debemos considerar el sufrimiento que ocasionamos; las penurias que, dados nuestros hábitos, le causamos a la “otra mitad”; una “mitad” que ha de considerarse en el momento de observar lo que somos y los actos que realizamos al convivir con los demás.

Lo anterior explica, en cierto modo, la razón de que Arreola inicie su *Bestiario* con un “Prólogo” escalofriante, que patentiza lo que indicamos: la risa seria o demoledora, la risa reflexiva que de inmediato nos hace pensar en lo que le infligimos a la fauna cuando la convertimos en materia prima. Cito:

Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro.<sup>6</sup>

Basados en estas líneas macabras que abren el *Bestiario*, me parece que Arreola parte de un concepto crítico respecto al vínculo seres humanos-animales, y que en función del objetivo literario que persigue impone un humorismo intelectual, que remueve la conciencia del lector y lo obliga a mirar la realidad de otra manera. Con esto en mente, es obvio que el escritor basa su apuesta humorística en un cuestionamiento directo, gracias al cual nos confronta. Arreola sugiere entonces que nos burlemos, que nos carcajeemos, que hagamos lo que queramos, pero siempre siendo conscientes de la cruda realidad: esto es, de lo que los *otros* padecen al ser parte de una especie diferente que *desmerece*, que se convierte en calzado o “chancleta”, que huele mal, ya que su lastre es el de la “miseria”; “miseria” que siendo realistas, y de acuerdo con lo que plantea el escritor, el ser humano jamás *escatima*. Considerado este punto, soy de la idea de que Arreola está lejos

---

<sup>6</sup> Juan José Arreola. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 1996, p. 9.

de moralizar o de defender la causa animal; pero lo cierto es que el autor no evade la realidad del “esperpento”, lo que significa que no cierra los ojos cuando habla de los animales y esgrime un discurso humorístico, podríamos explicarlo así, frío y cerebral, que exige la reflexión.

Al mismo tiempo, el “Prólogo” de *Bestiario* precisa otro de los indicadores cómicos de Arreola con respecto a los animales, y que, a lo largo de las páginas del libro, será recurrente: me refiero, a falta de mejor término, al humor plácido y festivo; al humor gozoso, faltaba más, que cuenta con un fundamento: la desinhibición total –y franca– del animal. Un ejemplo de semejante comicidad lo encontramos cuando el autor alude a las gallinas y su marcha *natural* hacia “los crasos paraísos de la posesión”, hecho que refiere la insistencia de que a la fauna hay que acercarse libre de prejuicios sociales a fin de exaltar sus hábitos y conductas; y no sólo eso: de que en tal aproximación estamos destinados a acercarnos a un universo carente de normas morales, en el que los actos del ser vivo, de alguna manera, resultan simpáticos y dignos de celebración. Se entiende así que con tal planteamiento Arreola busca hacernos reír dos veces: la primera, al brindarnos un discurso esperpéntico, que hiela por la crudeza de sus imágenes, en el fondo bastante trágicas y cerebrales; y la segunda, al potenciar la vitalidad fáunica y sugerir que si bien en el vínculo hombre-animal éste último se halla en riesgo de ser sometido o manipulado, como frecuentemente ocurre (y más hablando de las gallinas), también se halla en la tesitura de encarnar un poder superior, que sobrepasa cualquier intento de aniquilación: hablamos, claro, del poder de la vida, del poder de la sexualidad que niega la muerte, la “mugre” o el *demerrecimiento*.

Otro de los recursos cómicos que observamos en el *Bestiario* de Arreola es el del humor negro, dirigido a los seres humanos. En cierto modo, lo que Arreola efectúa es recurrir a la imagen del animal, o al concepto cultural que existe en torno a un determinado ser vivo, para reírse de su propia especie. Hablo con ello de una sátira literaria, de una *crítica* que se desprende del acto de nombrar y describir al elemento fáunico, y que en realidad devuelve



al ser humano a su imagen más elemental y, por lo tanto, menos sofisticada. Así, en el instante en que Arreola alude a la “próxima” que se “transforma” al vestirse con una “piyama de vaca” y *rumia* “interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica”, no sólo ridiculiza a una mujer que duerme con esa indumentaria sino a una *persona* (lo subrayo) que actúa como dicho mamífero. Desde luego, lo que en este caso el escritor precisa es la lógica de un bestiario en el que *todos* los animales caben, los mismos que, como plantea, comparten un sinfín de cosas: necesidades, actos, espacios..., en suma, aquello que un organismo colige al interactuar con el ambiente y mantener un intercambio de materia y energía. Se podría decir, en función de lo cual, que la pretensión del escritor es despojar al hombre y a la mujer de su racionalismo tradicional con el objeto de ubicarlos al lado del resto de los animales y plantear, por consiguiente, que el conjunto de *bestias* que describe es extensivo, esto es: que los *Homo sapiens* que invoca, en muchos sentidos, se ven reflejados en los perros, en los gatos, en los rinocerontes, etcétera, pues no hay diferencias sustanciales que los distingan.

En la obra de Arreola encontramos, por otro lado, sendos guiños inter e hipertextuales, lo que convierte a su *Bestiario* en ocasiones en una parodia literaria donde muchas imágenes se centuplican o se retoman otra vez. Patentemente, esto se observa en las referencias hechas a autores como la extraña Guadalupe Dueñas (“Somos vacas”)<sup>7</sup> o el *archivista* Bernardino de Sahagún, a quien

---

<sup>7</sup> “La narrativa de Guadalupe Dueñas es [...] cercana a la de otros escritores mexicanos como Juan José Arreola. El bestiario arreolano es una de las influencias más asimiladas en *Tiene la noche un árbol*, aunque pienso que hay que ser muy cautelosos al comparar la obra de esta autora con la de otros grandes maestros literarios, porque éste es uno de los elementos que han contribuido a que no se le haya hecho suficiente justicia a su muy personal estilo [...] Uno de los textos de *Tiene la noche un árbol* que podría considerarse muestra de la influencia del bestiario arreolano es el titulado ‘Digo yo como vaca’. Sin embargo, cuando Dueñas elige a una mujer-vaca como narradora del cuento, no nos enfrentamos solamente a la humanización o recreación fantástica del personaje, como en la fábula o el bestiario típicos, sino que nos obligue a ubicar esto en el contexto de la escritura femenina e incluso feminista”. Aurora Piñeiro, “Tiene la noche una fanela entre cristales: la cuentística de Guadalupe Dueñas”. Maricruz Castro Ri-

imita en el texto fantástico “El ajolote”: recordemos, un trabajo en el que Arreola caricaturiza el concepto de lo nacional justamente en el momento de potenciar la imagen lúdica de nuestra identidad y burlarse de eso que Carlos Monsiváis definía como “la consignación [forzosa] del carácter original y único de la psique mexicana”.<sup>8</sup> Se comprende, en tal tenor, que lo que Arreola pretende realizar es muy obvio: describir nuevamente ciertas imágenes que han sido singulares en el canon de una tradición literaria (la mexicana), pero, compréndase, no para enaltecerlas ni plantear estampas solemnes de éstas, o de lo que representan, sino al revés: para criticarlas, para carnavalizarlas, brindándoles un nuevo sentido y un nuevo derrotero.<sup>9</sup>

Por último, la plasmación de metáforas ingeniosas es otro de los recursos cómicos que Arreola evidencia en su *Bestiario*; labor que le facilita, evidentemente, jugar con el lenguaje; o planteado en otros términos, echar mano de la inventiva y la imaginación al nombrar la realidad. Ejemplo de ello lo encontramos en el texto “El sapo”: texto donde la metáfora que utiliza le permite demostrar las similitudes que existen entre la fisonomía de este animal y la de un órgano humano: el corazón.

Con esto en mente, argumentemos que Arreola sorprende por las relaciones que establece, precisando el uso de un discurso sugerente que tiene como basamento los recursos –complejos, inestables, poderosos...– de la alegoría y la comparación. Se trata de entender, en el fondo, que el escritor refiere la lógica de un len-

---

calde y Laura López Morales (editoras). *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca y Campus Morelia / Universidad Iberoamericana / UNAM / UAEM, 2010, p. 151.

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*. México: Colegio de México / Editorial Harla, 1988, p. 1473.

<sup>9</sup> Sobre esta reescritura inter e hipertextual, Lauro Zavala ha afirmado que lo que *Bestiario* permite es la “recreación del estilo de un autor a partir de elementos que quedaron fuera de la serie. Esta forma de lectura como recreación puede ser practicada también al estudiar otros textos del género, en este caso, los bestiarios elaborados por diversos autores”. Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004, p. 157.

guaje mítico; o mejor, de un lenguaje preadánico que remite a la *mezcla*, al tiempo que a la sobrecodificación; o sea, a la multiplicidad de sentidos, a los significados varios que se generan toda vez que, según indica Sara Poot Herrera, los textos del jalisciense se conforman como “pedazos de cristal y espejos que se mueven y se reflejan a sí mismos, para dar lugar a una diversidad de efectos y a una combinatoria de elementos fijos y movibles que [los] enriquecen permanentemente”<sup>10</sup>. De tal modo y considerando dicha lógica, he de insistir en que el sapo del que habla Arreola sí, ciertamente, es un anfibio o lo que se quiera, pero dicho animal también es un *corazón* inestable, que se revuelca por el suelo; un *corazón* desprendido, y para el caso, desubicado, que actúa como un animal, y que es observado, con extrañeza, por un personaje melancólico y tristón.

En lo tocante a Monterroso y la fauna, hemos de indicar que en este autor es frecuente encontrar que el uso del animal, como personaje, es un uso estratégico, no *impulsivo*, ya que a diferencia de Arreola el centroamericano pretende centrarse en el hombre, exclusivamente; en el ser humano y sus defectos. Para Monterroso, pues, por lo que se desprende de la lectura de *La oveja negra*, lo importante poco tiene qué ver con describir al animal, con observarlo atentamente, para conocer sus características y registrarlas de modo estético. En particular, le incumbe utilizar a este ente para hablar de los seres humanos, o de manera más específica, destacar algunas características propias de la humanidad que, desde su perspectiva, se comprenden mejor si se toman en cuenta las características biológicas y psicológicas de los animales. Monterroso, por ende, está lejos de celebrar lo fáunico, o de plantear invectivas en contra de quienes lastiman y reducen la animalidad a un asunto del mercado.<sup>11</sup>

---

10 Sara Poot Herrera. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: UNAM, 2009, p. 35.

11 No está de más apuntar que –v. gr.– en *Movimiento perpetuo* (1972) el asunto referido presenta diferentes matices, al menos cuando el centroamericano habla de la mosca y la eleva a una categoría superior, semejante a la que tienen, en el ámbito de la literatura, los temas del amor y de la muerte. Pero insisto, los animales, en *La oveja negra*, siempre son un subterfugio, principalmente si

En una entrevista, sobre esta cuestión afirma que:

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. En los bestiaros [...] la descripción del animal es fundamental y, sobre todo, lo que tiene de edificante y de raro y de ominoso o maligno. En cambio, mis animales son todos como mi vecino, buenas gentes.<sup>12</sup>

Los recursos que Monterroso utiliza para mover a la risa y a la reflexión, en el caso de *La oveja negra*, son:

Número uno: la *confrontación*, esto es, la disparidad de dos elementos que son vinculados, o colocados en una misma realidad. El cuento “El conejo y el león” es un buen ejemplo de lo que pretendo decir, en esa dirección. En él, Monterroso invoca a un “célebre” y “semiperdido” Psicoanalista que observa la manera en que ambos animales reaccionan cuando sienten sus “respectivas presencias”, y entienden que, por un lado, el León “es el animal más infantil y cobarde de la Selva” y, por otro, que el Conejo es “el más valiente y maduro” sencillamente porque opta por poner pies en polvorosa para no ridiculizar a quien considera un felino desequilibrado que “ruge y hace gestos” y que, “movido por el miedo”, “amenaza [a todo el] universo”.<sup>13</sup>

Número dos: la *ironía* es otro recurso utilizado por este fabulista, en el sentido de que en *La oveja negra* se da a la tarea de contar un relato donde las cosas no salen como se quiere, y los personajes terminan convirtiéndose en algo en lo que nunca imaginaron ser: sombras de sí mismos, menospreciados por los demás.

En el famoso cuento “El mono que quiso ser escritor satírico” encontramos, efectivamente, un ejemplo de semejante situación, en tanto que Monterroso habla de los esfuerzos de un animal por

---

consideramos que simbolizan un “espejo donde el ser humano busca su propia imagen, no siempre satisfactoria”. Ida Vitale. *De plantas y animales*. México: Paidós, 2003, p. 35.

12 Augusto Monterroso. *Viaje al centro de la fábula*. México: ERA, 1989, p. 99.

13 Augusto Monterroso. *Obras completas y otros cuentos. La oveja negra*. México: Joaquín Mortiz / SEP, 1986, p.13.

alcanzar sus objetivos, viéndose rebasado por la fuerza –todopoderosa– de la interacción social. Aquél entonces, precisa, que quiere burlarse de los demás y que en el momento de tomar una decisión se echa para atrás, al final no sólo se transforma en un escritor piadoso o místico, sino en un demente y un loco; es decir, en un autor que le empieza a “dar por [...] esas cosas”,<sup>14</sup> tal vez para no meterse en problemas, y acaba siendo presa del escarnio y repudio generales. La *ironía* del relato se halla por ende en el detalle que hemos señalado: la renuncia de quien deseaba satirizar a cada instante y que elaboró una “lista completa de las debilidades y defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo”.<sup>15</sup> Sobre la *ironía* recordemos las palabras de Monterroso:

De vez en cuando la ironía es un buen elemento retórico de la sátira. [...] En cualquier texto, satírico o no, puede entrar la ironía, pero como recurso literario, no como característica personal, y menos consciente, del autor. ¿Te imaginas lo ridículo que habría sido si Cervantes en su autorretrato hubiera dicho: Este que veis aquí, de rostro aguileño, de espíritu irónico, etcétera?<sup>16</sup>

Número tres: la *proyección* es otro recurso narrativo, de carácter cómico, que Monterroso utiliza.

El recurso, dicho sea de paso, se patentiza en el texto “La mosca que soñaba que era águila”: relato en el que el guatemalteco extiende las posibilidades reflexivas de un ser que vive inmerso en la contradicción y la angustia individual, sin saber realmente qué es lo que quiere hacer y hasta dónde quiere llegar. De igual modo, dicho recurso le permite plantear la(s) imaginación(es) del animal; o sea, referir lo que un determinado ser vivo pensaría, o haría, si fuera otro. De modo que conviene entender que, con esta estrategia, Monterroso plasma la extrañeza de lo inverosímil, a saber: las reflexiones sesudas de una mosca que baraja las conveniencias de

---

14 *Ibid.*, p. 15.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 Augusto Monterroso. *Viaje al centro...*, *op. cit.*, p. 21.

actuar como un águila, o de plano como lo que es (un insecto) y que la habilita, en todo caso, a embarrar sus patas en los alimentos que desee, siempre y cuando no tenga la mala suerte de ser aplastada por las manos –¡asesinas!– de los hombres. La *proyección*, se entiende, es una posibilidad imaginativa, que en el caso de Monterroso se vincula con el humor extraño y surreal.

Número cuatro: la *hipertextualidad*, por último, es esa otra expresión cómica que nuestro escritor esgrime sutilmente en “La cucaracha soñadora”: minificción que refiere –a todas luces– un evidente pasado u origen kafkiano, y que al mismo tiempo insiste en la captación de una *insectosonancia* motriz al invertir el sentido tradicional de las categorías hombre-fauna y presentar una transformación *al revés* donde, hay que decirlo con franqueza, el cambio de la fisonomía animal a la humana supone la verdadera infelicidad.

Con esta concepción, se entiende por qué Monterroso no sólo recupera la influyente historia del escritor praguense: también por qué juega con los sentidos de la angustiante narración, presentando, en el mejor de los casos, sus aspectos más humorísticos y, ¿por qué no decirlo?, atrevida y enrarecidamente cáusticos. Citemos esta historia sin fin: “Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha”.<sup>17</sup>

Primordialmente, la idea que tenemos que considerar es que a Monterroso le interesa hablar de los hombres, de los individuos, y tan es así que lo pone de presente con la siguiente relación, que se resume así: la Cucaracha es un ser humano, un ser de ficción que se llama Gregorio Samsa, quien la pasa muy mal y se siente como un insecto, el cual (hablo del insecto) de nueva cuenta refiere la figura del autor, y posteriormente la del personaje del relato, precisamente en el instante de sugerirse que son proyecciones de aquella, o sea, proyecciones humanas que remiten al *bios*.

Es obvio, por ende, que en este caso el recurso hipertextual funciona como un recurso cómico y paródico, mediante el que

---

<sup>17</sup> Augusto Monterroso. *Obras completas y otros cuentos...*, op. cit., p. 51.

Monterroso se convierte en una de las celebridades de lo que Zavala ha denominado el “cuento posmoderno”: expresión que ha permitido que el “humor y la ironía [sean de suma relevancia al] jugar con las fronteras genéricas tradicionales, y alejarse del tono solemne característico [del pasado, muy en particular cuando se han tratado] los grandes temas sociales y los problemas del intimismo desolador”.<sup>18</sup>

Resumiendo, en los escritores mencionados el humor es un recurso literario importante que se relaciona, de algún modo u otro, con la descripción del fenómeno animal. Por lo que he de indicar, para concluir, que las estrategias señaladas, los planteamientos hechos y los esquemas propuestos contribuyen a la representación estética de un ser polivalente; amén de ello, a dar fe de los criterios esbozados por parte de un par de artistas que, estratégicamente hablando, y de forma lúdica, saben qué enfatizar del animal. Queda por consiguiente comprender el alcance de la propuesta y, en ambos casos, considerar la contribución que hacen a una tradición literaria donde la flora y la fauna son colocados en un primerísimo plano. En un primerísimo plano, es importante agregar, en el que tanto Arreola como Monterroso descubren el poder del mundo material y su naturaleza, las evidencias de una realidad contingente y dinámica que seduce a quien se olvida de los límites dibujados entre el universo humano y el del resto de los seres vivos.

La comedia animal de Arreola y Monterroso, en tal concepción, es una comedia compleja donde la risa seria se torna una carcajada violenta, y en la que la ridiculización del hombre se convierte, por momentos, en lugar común; hablo de una comedia, y no de un drama, ni mucho menos de una tragedia, porque en ambos casos la invocación del elemento fáunico se relaciona con la gestión y extensión del racionalismo convertido en sentido del humor; más: con la propuesta de una literatura a ratos carnavalesca, a ratos festiva, en la que definitivamente la representación del mundo social entra en contradicción. A la par, cabe recordar que en el caso de Arreola y Monterroso se manifiesta un humor negro, de carácter

---

<sup>18</sup> Zavala, *op. cit.*, p. 49.

satírico, que se dirige a los hombres y a las mujeres; un humor cáustico, que se vincula con la parodia hipertextual, la plasmación de metáforas ingeniosas, la confrontación y la ironía.

Para terminar, y de acuerdo con lo que he planteado, la “animalsonancia” cómica de Arreola y Monterroso deviene una experiencia compleja, en la que el eco de lo fáunico estimula la plasmación y el desarrollo de diversas estampas, y, en buena medida, la contribución a una temática literaria que aúna la referencia al mundo natural y a su diversidad. Ello, sin más, considero que contribuye a una noción literaria de lo *menor*; a una noción artística de lo *diferente* donde los grandes temas no se vinculan, necesariamente, con la épica histórica y las proezas de los grandes hombres, ni mucho menos con los aspectos prioritarios del mundo individual (marginal y, en cierto modo, subversiva: la literatura del animal es una literatura que aspira a lo *secundario*, que vivifica la imagen de la fauna —de la “otra mitad”—, tal vez, para otorgarle un protagonismo deferencial, estético y, por momentos, demoledor).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. “Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana”, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Bacarlett Pérez, María Luisa y Pérez, Rosario. “Introducción”, en *Filosofía, literatura y animalidad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- Calarco, Matthew. *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Castro Ricalde, Maricruz y López Morales, Laura (editoras). *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca y Campus Morelia / Universidad Iberoamericana / UNAM / UAEM, 2010.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Texto establecido por Marie-Louise Mallet, traducción de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel. Madrid: Editorial Trotta, 2008.



- García-Posada, Miguel. “Introducción”, en García Lorca, Federico. *Obras II. Poesía 2*. Madrid: Akal, 1989.
- Hernández Quezada, Javier. “Notas sobre un bestiario de la literatura mexicana”, en *Memoria del XXIII Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana* [recurso electrónico, CD-ROM]; 9, 10 y 11 de noviembre de 2011/edición a cargo de Rosa María Burrola Encinas. Hermosillo, Sonora: Editorial Universidad de Sonora, 2011.
- Hodge, Joanna. *Derrida on Time*. London-New York: Routledge, 2007.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*. México: Colegio de México / Editorial Harla, 1988.
- Monterroso, Augusto. *Obras completas y otros cuentos. La oveja negra*. México: Joaquín Mortiz / SEP, 1986.
- . *Viaje al centro de la fábula*. México: ERA, 1989.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: UNAM, 2009.
- Schwab, Gabriele (editor). *Derrida, Deleuze, psychoanalysis*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Vitale, Ida. *De plantas y animales*. México: Paidós, 2003.
- Wolfe, Cary (editor). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.

## PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

*Animales, representación, bestiario, humor, ironía, Juan José Arreola, Augusto Monterroso*

Javier Hernández Quezada  
Universidad Autónoma de Baja California  
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales  
Calzada Universidad, Núm. 14418,  
Parque Industrial Internacional, Tijuana, BC, CP 22390  
Tel: (664) 682 19 19, ext. 136  
e-mail: hernandezf71@uabc.edu.mx

