



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

---

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Como un velo a la espera. Una aproximación  
fenomenológico-hermenéutica a la ironía en  
tres cuentos de Augusto Monterroso**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**  
**MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS**  
**P R E S E N T A:**

**Jorge Olvera Vázquez**

**Asesor: Mtro. Federico Patán López**



**Enero, 2005**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El presente trabajo fue escrito gracias al apoyo de una beca del CONACYT.

## **Agradecimiento**

    Mi gratitud y reconocimiento para el maestro Federico Patán López, con quien quedo en evidente deuda: además de su tiempo y de sus lúcidas observaciones, me ofreció una guía –tal vez sin darse cuenta- para aprender a pasear por los inacabables bosques narrativos.

La ironía no es cosa de bromas

**Friedrich Schlegel**

## Índice

|   |    |
|---|----|
| <b>Introducción</b> .....   | 1  |
| <b>I. Del <i>homo ironicus</i> a la ironía <i>in situ</i></b> .....             | 5  |
| 1.1 Breve historia de la ironía.....  | 7  |
| 1.2 Una aproximación fenomenológica a la ironía.....                            | 11 |
| 1.3 La ironía como tropo.....   | 14 |
| 1.4 Una aproximación pragmática a la ironía.....                                | 21 |
| 1.5 El siglo (XX) de la ironía.....   | 24 |
| 1.6 Hacia una visión integradora.....   | 29 |
| 1.7 Algunas precisiones sobre ironía narrativa.....                             | 34 |
| <b>II. Apuntes para un cerco imposible: Augusto Monterroso, sus obras</b> ..... | 38 |
| 2.1 Cuentos famosos.....  | 40 |
| 2.2 La antifábula o el bestiario irónico.....                                   | 41 |
| 2.3 Hibridaciones.....  | 44 |
| 2.4 La novela, otro género.....   | 46 |
| 2.5 Un nuevo género.....  | 49 |
| 2.6 Hibridaciones II.....   | 51 |
| 2.7 Letras diarias.....   | 53 |
| 2.8 La antificción.....   | 56 |
| 2.9 Las enseñanzas de Montaigne.....  | 58 |
| 2.10 Polifonía hispanoamericana.....  | 59 |
| 2.11 Las últimas obras.....   | 62 |
| 2.12 Apuntes para un corolario.....   | 63 |
| <b>III. En busca del sentido</b> .....  | 68 |
| 3.1 Sentido e interpretación.....   | 69 |
| 3.2 Hermenéutica y <i>docta ignorantia</i> .....                                | 73 |
| 3.3 Roman Ingarden, su propuesta fenomenológico-hermenéutica.....               | 85 |
| 3.4 Nuestra aproximación.....   | 92 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>IV. La ocurrencia irónica en tres cuentos de Augusto Monterroso. Una aproximación fenomenológico-hermenéutica.....</b> | <b>94</b>  |
| 4.1 Respetar la tradición: una revuelta.....  | 96         |
| 4.2 “Míster Taylor”: una Historia Continental de la Infamia.....  | 100        |
| 4.3 Competencia irónica, una polifonía de contrastes.....   | 119        |
| 4.4 “Sinfonía concluida”: el <i>Himno a la tristeza</i> .....   | 122        |
| 4.5 Polifonía desesperada.....  | 133        |
| 4.6 “El centenario”: la economía informal.....  | 134        |
| 4.7 Polifonías gemelas.....   | 145        |
| 4.8 Interpolifonías. Consideraciones finales.....   | 147        |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>154</b> |
| <b>Fuentes.....</b>   | <b>160</b> |

## Introducción

En su “Decálogo del escritor” –compuesto por doce preceptos–, Eduardo Torres, esa extraña alteridad de Augusto Monterroso, proponía al aspirante a artista de la escritura en su tercer punto: “En ninguna circunstancia olvides el célebre *dictum*: En literatura no hay nada escrito”. La seriedad de esta broma es palpable. En efecto la literatura canonizada es la escrita y, sin embargo, es el canon el que debe transformarse para dar paso a una natural evolución de la estética literaria. Por tal motivo es cierto que el segundo sentido de la frase revela una verdad medianamente escondida en la literalidad, en el primer sentido de la proposición.

La reflexión, el juego de palabras y conceptos aquí, ¿es entonces una broma ingeniosa? ¿No hay algo en la sentencia de peligrosamente serio a la vez que nos mueve a la risa? ¿Hay aquí una ironía como forma de conducirnos a la reflexión profunda o es un mero divertimento?

Las proposiciones de tal singularidad en la obra de Augusto Monterroso no son infrecuentes; el autor es considerado irónico, dado a la sátira, al humor. En la actualidad estas afirmaciones tienen valor de lugar común. Sin embargo, esto no “resuelve” la literatura del autor. Decir que sus textos suelen ser irónicos y humorísticos no dice mucho ni tampoco es necesariamente cierto, incluso debíamos preguntarnos si esto se aplicaría al conjunto de su obra.

El ejemplo con el cual iniciamos pertenece a la novela (por llamarle de algún modo) *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, cuya aparición se dio en 1978, es decir, casi veinte años después de la publicación de *Obras completas (y otros cuentos)*, primer libro publicado por Monterroso. De aquí surge la necesidad de cuestionarnos sobre si ese “ironista consumado” lo era ya desde su iniciación literaria, como parece sugerirlo el título de su primer libro.

Además, el ejemplo del decálogo finalmente muestra el hecho irónico en su dimensión verbal, como un tropo. Y no es ésta su única modalidad, aunque frecuentemente es la más estudiada. Pese a todo, además de la línea tropológica, la ironía puede verse en el tono de una obra o en su argumento,



por ejemplo. ¿Qué ironía aparece y cómo está codificada en la obra de Monterroso?

De estas preguntas surge la presente investigación. No dudamos de la importancia de la ironía en los textos del escritor de origen centroamericano; nos interesa más bien vislumbrar la experiencia de lectura posibilitada por la ironía –en cualquiera de sus modalidades- en tres cuentos de Augusto Monterroso. La selección de éstos no es arbitraria, como lo mostraremos en su momento y servirán de calas en las que observaremos cuán determinada estaba ya el *ars poetica* del autor en su libro inicial.<sup>1</sup>

Nos parece curioso, después de todo, que a pesar de las opiniones generalizadas sobre el componente irónico en Monterroso, no haya estudios enfocados en este tema. De hecho, son pocos los estudios académicos sobre el autor en el país. Por ejemplo, hasta el año 2003, en la Universidad Nacional Autónoma de México existían tres tesis de licenciatura: dos sobre la fábula y una más sobre tres cuentistas guatemaltecos entre los que se incluye al autor. Incluso en investigaciones hechas en el extranjero, aunque se ha tocado el tema de la ironía siempre ha sido de manera colateral.<sup>2</sup>

Si la obra de Monterroso se compone de brevedades y a la vez se puede sin muchas dificultades considerar de extrema profundidad –lo cual no deja de tener visos de ironía-, el problema del fenómeno irónico es notablemente amplio y complicado, casi laberíntico.

Debemos dejar en claro cómo vamos a entender la ironía y con qué bases lo haremos así, por tal motivo dedicamos nuestro primer capítulo a esbozar su surgimiento y evolución, así como las posibilidades teóricas para abordarla y sus implicaciones. El concepto de ironía es de lo más resbaladizo y, por ese motivo, no es nuestra intención aquí clarificar lo que es de naturaleza oscura. Podemos, en cambio, al retomar a algunos de los principales *ironólogos*, poner ciertos límites al concepto, pues evidentemente si permitimos su crecimiento desproporcionado, terminaría convirtiéndose en una noción tan general y aplicable a tantas cosas que no serviría más como concepto.

---

<sup>1</sup> Nuestra idea es que la ironía resulta esencial en el arte poética de Monterroso, aun cuando él mismo impugnó en diversas ocasiones tanto el recurso como a quienes lo empleaban como fórmula.

<sup>2</sup> Pensamos en los brillantes trabajos de W. Corral y Francisca Noguero, a los cuales haremos obligada referencia en este estudio.

En el segundo capítulo haremos un breve recuento crítico por el conjunto de la obra monterrosiana, como una forma de enmarcar los textos elegidos como objeto de estudio y para efectos de dar un panorama con el cual pueda entenderse cuáles han sido los pasos de la trayectoria literaria del escritor y, en alguna medida, la evolución de su poética, de su idea de la literatura.

Como en toda investigación, la forma de acercamiento al objeto de estudio ha sido un tanto problemática. Cada enfoque crítico tiene sus virtudes y defectos, aunque la incidencia positiva o negativa de los unos como de los otros depende en última instancia de quien emplea cada tipo de aproximación.

Hemos optado por un enfoque fenomenológico-hermenéutico, el cual fundamentaremos en el tercer capítulo. También aquí consideramos oportuno hacer una somera revisión del papel de la hermenéutica desde sus inicios y haciendo énfasis en el momento de intersección con los planteamientos fenomenológicos que parten de Husserl.

Tal como ocurre con el problema de la ironía, en la hermenéutica hay distintas posiciones y son visibles sus posibilidades de funcionamiento con otras aproximaciones críticas al hecho literario. No era nuestro objetivo privilegiar alguna posición en detrimento de otras, así que únicamente decidimos incorporar aquella que se acercaba más a los fundamentos fenomenológicos (aun cuando para Paul Ricoeur fenomenología y hermenéutica se presuponen), dado que la ironía sólo es posible -como entidad virtual susceptible de actualizarse-, como un acto de conciencia.

La propuesta fenomenológica se basa en la aplicación de la conciencia al objeto, de ahí la *intencionalidad*, como concepto esencial de este movimiento filosófico. Justamente, uno de los discípulos de Husserl, Roman Ingarden, concibe fenomenológicamente la obra de arte literaria como una formación multiestratificada a la cual debemos acercarnos como a un todo. El modelo ingardeniano es, pues, la base sobre la cual se apoya nuestro análisis.

Creemos, por otro lado, que el carácter virtual de la ironía la revela como entidad dialógica, totalmente susceptible de interactuar con un sujeto, quien la cuestionará con la pertinencia que le permitan sus competencias lectoras.

En el cuarto y último capítulo explicaremos las causas por las cuales elegimos para el análisis los cuentos “Mister Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El

centenario". Acto seguido procederemos al acercamiento crítico de cada uno de ellos. Por último, en las consideraciones finales revisaremos el funcionamiento de los tres cuentos como un conjunto.

Finalmente, consideramos la narrativa de Augusto Monterroso como transgresora, en tanto nunca se *acomoda* convenientemente en un canon genérico; respetuosa de la tradición, en tanto abreva de los clásicos, del Siglo de Oro español, de Cervantes y Swift, de Kafka y Borges; lúdica, gozosamente alusiva, de envidiable precisión verbal...pero nuestra búsqueda no apunta a tales valores, sino a establecer hasta qué punto la ironía en los cuentos de Monterroso se orienta tanto a una consumación estética, como al viejo propósito socrático: la verdad.

## Capítulo 1. Del *homo ironicus* a la ironía *in situ*

...a no ser como ironía, ¿cómo puede uno pensar: “Soy irónico”?

**Augusto Monterroso**

En términos generales, cuando se habla de ironía casi siempre se tiene en mente la idea de una contradicción entre lo expresado y lo que realmente se piensa. En efecto, la ironía responde a este principio de contrariedad y, sin embargo, si nos quedáramos con esta sola idea, nos situaríamos muy lejos de las posibilidades, matices, intenciones y tipos que la ironía puede tener.

Las consideraciones sobre la ironía se problematizan muy pronto, casi en cuanto queremos saber qué es exactamente: un tropo -ya sea de dicción (metasemema) o de pensamiento (metalogismo)-, un estado afectivo que se quiere suscitar,<sup>1</sup> una estrategia discursiva, un tono enunciador específico, un *ácido retórico* (como dice Lauro Zavala) que disuelve los géneros en su concepción canónica y posibilita la hibridación o, incluso, una marca discursiva de un cierto tipo de literatura.

En todo caso, se trata de un concepto evidentemente problemático, el cual guarda relaciones potenciales con diversos géneros literarios, estrategias discursivas y actos de habla, entre otras cosas. De hecho, ya Wayne Booth ha señalado la evolución de la ironía: de ocupar el último sitio entre los tropos todavía en el siglo XVIII, hasta ser considerada ya un “concepto hegeliano” al final del romanticismo e, incluso, ser en la actualidad “un rasgo distintivo de la buena literatura”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> En este sentido, Linda Hutcheon, basándose en designaciones hechas por el grupo *Mu*, habla de un *ethos* como “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular”. La autora reconoce un *ethos* burlón en la ironía en su “estado puro”. Vid. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (En algunos textos literarios hispanoamericanos)*, s/c, UAM, México, 1992, p. 180. Tratamos sobre este punto en el apartado 1.4. Vid. *Infra*, p. 22.

<sup>2</sup> Vid. *Retórica de la ironía*, Taurus-Alfaguara, Madrid, 1986, pp. 13-14. Por supuesto, una de las implicaciones de esto es que, siempre siguiendo a Booth, la metáfora y la ironía compiten actualmente por el distintivo de “tropo de tropos”. Por otro lado, el autor se refiere a la concepción hegeliana de la ironía: una absoluta negatividad infinita.

En principio estamos de acuerdo con el planteamiento de Booth y sus implicaciones: ya no basta estudiar este fenómeno desde una perspectiva meramente tropológica, pues, en efecto, esta noción ya no es suficiente para englobar las posibilidades de la ironía. Además, el estudio de la ironía como tropo significaría un análisis necesariamente semántico y quedaría excluida la posibilidad de un estudio con otra orientación semiótica: el análisis pragmático. De hecho, incluso ambas posturas podrían complementarse.<sup>3</sup>

El estudio crítico de la ironía -independientemente de la perspectiva teórica o el área de conocimiento desde la cual se lleve a cabo- podría ligarse también con la forma en que se relaciona con diversos géneros literarios. Ciertos tipos de ironía pueden ser procedimientos particulares de géneros específicos; por ejemplo, la ironía del destino sería característica de la tragedia. Por otro lado, la sátira y la parodia son dos géneros con los cuales se ha relacionado con frecuencia a la ironía; se la considera un elemento constitutivo de ambas formas literarias.

Sin embargo, al margen de los géneros literarios, la ironía puede relacionarse asimismo con el chiste, el humor, el sarcasmo, lo grotesco, la caricatura, la invectiva, etcétera. Es vasta la potencial combinatoria conceptual que nuestro tema de estudio posee y, por supuesto, es amplia su trayectoria histórica y la manera en que ha sido visto en las distintas etapas del pensamiento. Echaremos, entonces, una rápida mirada a la historia de la ironía.

---

<sup>3</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, quien estudia la ironía como tropo, sugiere esta posibilidad al establecer diferentes perspectivas de estudio para la ironía como tropo y para la ironía como procedimiento citacional. *Vid.* "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco...*p. 195.

## 1.1 Breve historia de la ironía

Si se acepta la idea de que para dar existencia a la ironía, tan sólo se precisa de un sujeto enfrentado a un hecho incongruente, entonces la ironía está casi necesariamente vinculada a la historia del hombre. Así, hablar de *homo ironicus* no sería, en absoluto, exagerado. Tal es el planteamiento de Pere Ballart.<sup>4</sup>

Ballart dedica la primera parte de su obra a comentar la evolución del concepto de ironía a lo largo de veintitrés siglos, una temeridad debidamente razonada, pues como explica el autor, no ha sido constante el interés teórico por este fenómeno. Seguiremos, pues, a Ballart en lo referente a la historia del concepto de ironía (apartados 1.1 y 1.5).

Por supuesto es imposible situar fechas precisas, pero para Ballart aun antes de Sócrates, durante la comedia antigua en Grecia (de hecho coetánea al filósofo) había una pareja arquetípica: *alazon* y *eiron*, dos personajes contrapuestos; el falso sabio y el falso tonto. Este último se ganaba la simpatía del público al desenmascarar a su adversario y mostrarlo como ignorante: la presunción quedaba al descubierto. De la designación de este personaje derivó el término *eironeia* y, poco después, surgió con Sócrates el correlato filosófico del *eiron*, por supuesto, con una mayor profundidad.

El esquema de enfrentamiento *alazon-eiron* se repite, de hecho, en las disputas entre los sofistas y Sócrates, cuyo método dialéctico tendría como primera fase la *eironeia* y, como segundo, la mayéutica. Asumiéndose ignorante, Sócrates decide partir de la duda y no de la falsa certeza porque de ese modo se encuentra más cerca de la verdad.

En concordancia con otros autores, Pere Ballart reconoce a Sócrates como padre de la ironía. Además, en su opinión, la ironía socrática determina buena parte de lo que, en la actualidad, implica el estudio del fenómeno irónico: la actitud del ironista –disimulador con un fin–, el contraste entre apariencia-

---

<sup>4</sup> Vid. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 37.

realidad y, por supuesto, un público capaz de apreciar el juego intelectual implicado.<sup>5</sup>

En *La república*, de Platón, aparece por vez primera el término *eironeia* con el sentido de “disimulación”, en referencia a la “habitual ironía de Sócrates”. Sin embargo, había quienes veían en la ironía algo cercano a la hipocresía y la amoralidad; para Demóstenes, por ejemplo, el *eirón* fingía lesiones para evadir responsabilidades; para Teofrasto –sustituto de Aristóteles en la dirección del Liceo– el ironista fingía amistad a alguien que odiaba.

Más adelante, en el “Excurso sobre el ridículo”, segundo libro de su *De oratore*, Marco Tulio Cicerón señala que debe distinguirse la ironía de algunos giros del discurso, de la ironía contenida en el tono de un discurso. Por otro lado, estaría la distinción entre la ironía situada en palabras y la ironía situada en hechos.<sup>6</sup>

Por supuesto, la ironía es considerada, hasta aquí, dentro del ámbito de la oratoria y de la conversación. Cicerón también es consciente de esto y de la paternidad de la ironía:

Pero según dicen los que entienden mejor de esto, Sócrates aventajó a todos en la ironía y la disimulación por su gracia y buen gusto. Este género es muy elegante; tiene gravedad mezclada con la agudeza y se acomoda, ya a la dicción retórica, ya a las conversaciones urbanas.<sup>7</sup>

Aquí tenemos también el reconocimiento de una posibilidad irónica muy vigente como recurso literario y conversacional: el contenido ridículo o cómico enunciado con un tono casi solemne. Como veremos, éste es uno de los procedimientos empleados por Augusto Monterroso en algunas de sus obras, por ejemplo en “Mister Taylor”.

Por su parte, Marco Fabio Quintiliano en su *Instituto oratoria* recoge planteamientos fundamentales no sólo sobre la ironía, sino también sobre la

---

<sup>5</sup> En otras palabras: la intencionalidad del ironista; el principio de contrariedad y, muy especialmente en el caso de la ironía literaria, la capacidad decodificadora de un receptor.

<sup>6</sup> Dicho en la terminología actual, Cicerón propone distinguir entre la ironía verbal y la situacional.

<sup>7</sup> *Apud. Ibidem*, p. 51.

retórica y la oratoria misma; recordemos que –y esto lo confirma Ballart- se trata de una obra cuya propuesta permanece casi inalterada hasta el siglo XIX.

Para Quintiliano, la ironía es una forma de alegoría, en tanto el sentido es distinto al de las palabras; es totalmente consciente de que este fenómeno no está léxicamente determinado.<sup>8</sup> Además considera que la expresión irónica no dice necesariamente lo contrario de lo que quiere decirse, sino más bien es distinta de su referente, pues no toda afirmación posee un opuesto.

Por otro lado, Quintiliano sigue un planteamiento hecho ya por Cicerón y distingue la ironía tropo de la ironía figura. Considera la primera como aquella en la cual la oposición es verbal, mientras tanto en la segunda, el pensamiento está en contraposición con el discurso y el tono. Incluso afirma que la ironía figura se conformaría de una sucesión de ironías tropo, lo cual resulta muy cuestionable, nos dice Pere Ballart. Esto es así porque uno es el nivel antifrástico y otro el de la oposición entre el pensamiento y el tono prevaleciente en el texto.

Como vemos la retórica clásica tuvo muchos puntos de vista afortunados respecto a nuestro tema y situó consideraciones de gran pertinencia que se mantendrían vigentes hasta nuestros días. Los personajes hasta aquí mencionados plantearon nociones fundamentales para el estudio de la ironía.

Sin embargo, durante mucho tiempo el problema retórico-filosófico de la ironía permaneció un tanto lejano de las discusiones teóricas y, como señalamos antes, lo planteado por Quintiliano permaneció vigente durante centurias; no fue sino hasta el siglo XIX cuando el concepto de ironía se vio replanteado de alguna manera.<sup>9</sup>

Con la llegada del romanticismo, el artista asumió la conciencia de la contradicción implícita en el acto creativo:

---

<sup>8</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni acepta que hay algunas formas aparentemente lexicalizadas de ironía, un tipo de clichés irónicos: “¡Qué bonito!”, “¡Buena la ha hecho usted!”, “¡Qué abusado!”. Sin embargo, aclara, esto no le da un doble sentido, positivo y negativo, a las palabras *bonito*, *buena* y *abusado* en la expresión idiomática en general: no existe, entonces, una lexicalización específica para la ironía. *Vid.* “La ironía como tropo”, en *Op.cit.*, p.196.

<sup>9</sup> Ballart considera que hubo un estancamiento especulativo respecto a la ironía a lo largo de la Edad Media, el renacimiento, el barroco y el neoclásico; durante estos siglos, en general, se siguieron los planteamientos clásicos. *Vid.* “Los epígonos clásicos. El “impasse” especulativo”, en *Op.cit.*, pp. 59-65.



...¿de qué forma puede expresarse con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y diversidad infinitas de la realidad? La única solución airosa, que viene dada precisamente por la ironía, consiste en admitir ese imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación.<sup>10</sup>

A partir de esta idea, el concepto de ironía comienza a complicarse y a verse desde los puntos de vista teórico y de la creación estética. Friedrich Schlegel es, en opinión de René Welleck, “el verdadero introductor del término <<ironía>> en el análisis literario moderno”.<sup>11</sup>

A lo largo de diversos apuntes, Schlegel plantea la esencia filosófica de la ironía, aunque reconoce su línea retórica. Habla de varios tipos de ironía sin mayor precisión, pero cree en una ironía general de la cual se desprenden otras; la propone no como recurso aislado, sino como un principio que rige la obra y permite su polisemia –sus diferentes niveles de intención- y garantiza, por lo tanto, su vigencia en el tiempo. No se refiere a otra cosa Wayne Booth cuando habla de la ironía como marca de la buena literatura, de aquella que trasciende su época.

Otro elemento notable en la propuesta de Schlegel es la consideración de la distancia crítica que guarda el ironista respecto a un referente: el desapasionamiento suficiente para tratar un tema, puede generar hilarantes reacciones, pero siempre dará pie a interpretaciones serias de la realidad. El ironista, pues, debe situarse por encima de la contradicción que percibe y señala.

Apenas doce años después de la muerte de Schlegel, el filósofo danés Soren Kierkegaard publicó su obra *El concepto de ironía, con referencia constante a Sócrates* (1941), la cual suele reconocerse como uno de los textos fundamentales en el estudio de la ironía. Aquí, el filósofo, como tantos otros pensadores, toma a Sócrates como la figura obligada para entender la esencia de lo irónico.

Kierkegaard distingue la “ironía ejecutiva” de la “ironía contemplativa”. La primera se da de una forma finita, limitada, en contextos específicos; la segunda tiene una carga más filosófica y, como un componente puro, impregna el punto de

---

<sup>10</sup> Vid. *Ibidem.*, p. 68.

<sup>11</sup> *Apud. Ibidem.*, p. 69.

vista del sujeto que mira el mundo. En consecuencia, la ironía para Kierkegaard debe ser vista sin su tradicional coto retórico: si la ironía quiere ser apreciada *in situ*, la existencia misma es su hábitat. Así como la filosofía no puede prescindir de la duda, la vida humana no puede prescindir del discreto encanto de la ironía.

Siguiendo a Hegel, el danés considera también la ironía como una “absoluta negatividad infinita”, pero además la considera “el ser-por sí-mismo de la subjetividad”, lo cual parece indicar la naturaleza contradictoria del ser humano.

La teoría kierkegaardiana considera la visión del ironista como privilegiada y superior. La finalidad de la ironía no es engañar a quien la toma literalmente, ni dar seguridad interpretativa a quien sí pudo asomarse a su reverso, sino que, simplemente, hace sentirse libre a quien la utiliza.

En este punto haremos un paréntesis antes de hablar de los *ironólogos* del siglo XX, quienes le han conferido una visión más literaria al fenómeno. Antes, nos aproximaremos a la ironía desde un punto de vista fenomenológico y revisaremos, *grosso modo*, las dos líneas –encontradas– con las cuales los estudiosos han analizado la ironía; consideramos ineludible esto último para entender mejor la aproximación a los estudios de ironía propios del siglo XX.

## 1.2 Una aproximación fenomenológica a la ironía

Como se sabe, es el filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938) el iniciador de la fenomenología. En su obra *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913), sienta las bases de esta postura y establece que el fenomenólogo ha de realizar una *epojé* o reducción fenomenológica ante su objeto de análisis; es decir, llevar a cabo una suspensión del juicio, una suspensión de la actitud natural para con el mundo, con el fin de visualizar el objeto sin intervención de prejuicios respecto a él.

De acuerdo con lo anterior, en su *Fenomenología del relajó*, el filósofo mexicano Jorge Portilla expone con lucidez una serie de ideas sobre la ironía y sus fenómenos colaterales. El ensayo parte de la premisa de que “una forma de

conciencia tan incidental y pasajera como la burla o la risa puede servir de clave para comprender rasgos esenciales de la condición humana”.<sup>12</sup>

Sigamos las ideas de Portilla. La ironía es una actitud de la conciencia y el término mismo sugiere una contradicción, sin embargo, contradicción e ironía no son sinónimos, pues existen contradicciones que no son irónicas. Se requiere de un *contraste* entre un valor cualquiera y lo verdaderamente logrado y una conciencia que capte tal contraste; en otras palabras,

la ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlo así, la respuesta adecuada al pretensioso.<sup>13</sup>

Sin embargo, además de ser una actitud de la conciencia, la ironía puede ser inherente al pensamiento y la estructura lógica de una proposición. Portilla ilustra esto con lo dicho por Sócrates a Eutifrón: “Tú, admirable Eutifrón, eres el único de nosotros que sabe qué es lo santo”.<sup>14</sup> Por el contexto de la frase, podemos darnos cuenta de que, por su contenido designativo, la proposición dice una cosa, pero como la propia oración está animada por una intención específica de Sócrates, expresa justamente lo contrario. Evidentemente, hay un propósito en el diálogo platónico donde esto se refiere: Sócrates, quien se declara ignorante, pide ayuda a quien dice saber, pero en cuanto el filósofo empieza a hacer preguntas, se observa que Eutifrón no tiene el conocimiento que creía poseer. Así, pues, mediante la ironía, Sócrates *muestra* el no saber de su interlocutor y la ironía adquiere valor de acción.

Para Jorge Portilla, entonces, puede hablarse de una “conciencia-irónica”, una “ironía-acción” y la ironía inherente a una proposición irónica. Debe entenderse, claro, que la ironía no es una cualidad lógica del enunciado, sino que éste se vuelve irónico cuando revela precisamente lo contrario de lo que

---

<sup>12</sup> *Vid.*, *Fenomenología del relajo*, FCE-CREA, Biblioteca Joven # 26, México, 1984, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>14</sup> Evidentemente, el autor cita uno de los diálogos de Platón: “Eutifrón o la santidad”, la fuente platónica es obligada para hablar de la filosofía socrática. La ironía socrática, por cierto, ha sido también concebida como un “disfraz pedagógico”. *Vid.* Larroyo, F., “Estudio preliminar” a *Diálogos* (Tomo I), 27ª. ed., Ed. Porrúa, Col Sepan Cuantos # 13ª, México, 2001, pp. XI-XII.

afirma.<sup>15</sup>Siendo así, la contradicción aparece cuando se compara la oración con su referente: la ironía se convierte así en una manera de designar “al revés”. Esto último, además, coincide con el carácter que Booth reconoce en este fenómeno:

La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación.<sup>16</sup>

De la misma forma en que, como hemos visto, la ironía no está en las oraciones, tampoco reside en la cosas mismas, sino en la manera de verlas, que enfatiza la contradicción enunciado-referente. Pero la contradicción es humana; no está en los objetos: no hay contradicción entre dos colores, aunque sean blanco y negro, pero sí la hay entre lo que un hombre dice y hace, por ejemplo.

La conciencia irónica observa las contradicciones y las destruye al ponerlas en relieve, enunciándolas, pues su artificio es nombrarlas al revés. En efecto, la ironía-acción ejecuta un proceso destructivo en un blanco específico, gracias a su singular capacidad designativa; pensemos en que, después de todo, el lenguaje es también una conducta verbal.

Hay, pues, un potencial *hacer* en la proposición irónica, pero ¿hacia dónde se dirige?, ¿hacia dónde apunta? Habría una intención inherente a la ironía: la búsqueda de la verdad. Para Jorge Portilla, “Sócrates, [el] padre de la filosofía, inventó también la ironía”.<sup>17</sup> De hecho, el autor considera la famosa ironía socrática como la base de una voluntad de aproximación a la verdad: en efecto, asumiéndose ignorante, Sócrates cuestionaba a los sabios y, casi inevitablemente, la “ignorancia” socrática prevalecía sobre la “sabiduría” de los otros.

---

<sup>15</sup> El mismo autor aclara que no debe confundirse con la paradoja, pues en ésta hay una oración que encierra un contrasentido, a pesar de lo cual es verdadera; en cambio, la proposición irónica no contiene contradicción interna a la proposición misma. *Ibidem.*, p. 67. Baste citar como ejemplo de paradoja aquella sentencia de Ortega y Gasset: “La muerte de lo muerto es la vida”. En efecto, como hemos visto, Quintiliano consideraba que hablar de antonimia, reducía el fenómeno irónico. Sin embargo, para Ma. Ángeles Torres, la paradoja puede verbalizar una ironía situacional. *Cfr. Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, pp. 163-170.

<sup>16</sup> Booth, W., *Op.Cit.*, p. 13.

<sup>17</sup> *Op.Cit.*, p. 68.

En todo caso, en el ironista debe esperarse una orientación hacia la verdad, un querer encontrarla y establecerla y, por esa razón, la ironía no excluye la seriedad, incluso podríamos decir que, en el fondo, su pretensión es seria, aunque pueda manifestarse de manera humorística. De hecho, la definición típica de cualquier diccionario señala que la ironía es “una burla fina y disimulada”. Y claro, puede serlo, no obstante, sus potencialidades trascienden esta noción, como hasta aquí lo hemos visto.

### 1.3 La ironía como tropo

Ya habíamos mencionado que, como es obvio, una de las formas de estudiar la ironía es desde el punto de vista tropológico. En efecto, el mismo Wayne Booth opta por seguir esta línea en su estudio: “De la multitud de perspectivas posibles desde las que podría contemplarse [este] tema, la retórica me ha parecido la más valiosa”.<sup>18</sup>

Ahora bien, como es lógico, la ironía, salvo excepciones, no es un tropo susceptible de lexicalización específica, en tanto no hay expresiones irónicas por sí mismas. Existe como figura de invención e *in absentia*, razón por la cual, en opinión de Kerbrat-Orecchioni, no puede ser totalmente representativa como tropo. En este sentido, suponemos que la autora hace alusión al hecho de que, la ironía funciona como tropo de dicción (metasemema) y como tropo de pensamiento (metalogismo). Por otro lado, ella misma insiste en que, si se acepta la oposición tropo semántico-tropo pragmático,<sup>19</sup> la ironía resulta un fenómeno semántico-pragmático; se situaría justamente entre ambas categorías.

---

<sup>18</sup> *Vid. Op.cit.*, p. 13. En este sentido coincide con los señalamientos de Kerbrat-Orecchioni *Vid.* “La ironía como tropo” en *Op.cit. Passim*. Sin embargo, tanto Kerbrat-Orecchioni como Pere Ballart señalan la necesidad de una aproximación en la cual se fusionen las perspectivas retórica y pragmática, como lo veremos más adelante.

<sup>19</sup> La consideración de Kerbrat-Orecchioni incluye en el primer tipo a los tropos “clásicos” (metonimia, metáfora, sinécdoque) y en el segundo a los tropos ilocutorios y las translaciones. *Vid. Ibidem* p. 197.

En todo caso, el funcionamiento y las posibilidades de la ironía vista como un tropo, siguen siendo muy amplios. Si hacemos un rápido recuento sobre las potencialidades tropológicas de la ironía, nos daremos una mejor idea sobre esto.

De acuerdo con Helena Beristáin,<sup>20</sup> la ironía es una figura de pensamiento que afecta la lógica de la expresión. Tal es el inicio de su definición, según la cual, la ironía sería un tropo pragmático. Sin embargo, casi inmediatamente, la autora nos aclara que cuando la inversión semántica –frecuente en la ironía verbal– se da entre términos cercanos, la ironía es un tropo de dicción; su carácter es antifrástico. Como tropo de pensamiento, se trata de una antífrasis continuada.

El problema de la correcta interpretación de la ironía, de acuerdo con Beristáin, se resuelve gracias a algún grado de “evidencia significativa” en el contexto del discurso o en la realidad misma del referente. Aunque, ciertamente, esta cuestión es mucho más complicada: baste recordar los cinco “obstáculos paralizadores” en la lectura de la ironía: ignorancia, incapacidad de prestar atención, prejuicios, falta de práctica e inadecuación emocional.<sup>21</sup>

Las posibilidades de la ironía como tropo quedan de manifiesto en las once variantes que distingue Helena Bersitáin:

- 1) *Disimulación* o *disimulo*: El emisor sustituye un pensamiento por otro; oculta su verdadera opinión para que el receptor la adivine.
- 2) *Carientismo* o *somma*: Es una ironía por *disimulación*, pero ingeniosa y delicada, de modo que no parece burla, sino algo dicho en serio.
- 3) *Simulación* o *illusio*: Aquí se finge una conformidad con la opinión del contrario.

---

<sup>20</sup> Vid. *Diccionario de retórica y poética*, 5ª. ed. Ed. Porrúa, México, 1995, pp. 271-279.

<sup>21</sup> Vid. Booth, W., *Op.cit.* pp. 281-287. Veremos estos fenómenos en su respectivo contexto en nuestro apartado 1.5. Vid. *Infra*, pp. 24-25. A esto debemos sumar las diversas competencias que un receptor de ironías debe poseer y a las cuales se refieren Linda Hutcheon y Lauro Zavala, entre otros. Para Hutcheon, quien cita a Philippe Hamon y Kerbrat Orecchioni, estas competencias son la lingüística, la genérica y la ideológica. Vid. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Op.cit.*, p. 187. Lauro Zavala, por su parte habla de las competencias lingüística y retórica (conocimiento del lenguaje y del estilo del texto), cultural e ideológica (percepción de alusiones y connotaciones) y genérica (reconocimiento de las convenciones canónicas). Vid. “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM, México, 1993, p. 49.

- 4) *Hipócrisis*: Es una subespecie de la *simulación*, en la cual –según Lausberg– el virtuoso finge perversidad o el perverso se disfraza de bondadoso, siempre con el fin de conseguir sus propósitos.
- 5) *Asteísmo*: Es la forma de la ironía preferida por el chiste, es una ironía muy fina en la cual un aparente regaño o reproche es, en realidad un elogio ingenioso. Es el equivalente al *hipocorismo* del que habla Henri Morier: una caricia verbal disfrazada de regaño: ¡Mi bandido!
- 6) *Antimetátesis*: Parlamento en el cual un personaje usa las palabras del interlocutor para que se entienda lo contrario, pues en él, esas mismas palabras resultan inverosímiles. También consiste en el uso burlón de una expresión del contrincante.
- 7) *Micterismo*: Es la burla en sí misma, la irrisión.
- 8) *Cleuasma* o *epicertomesis* o *propoiesis*: Consiste en atribuir a otro nuestras cualidades, o bien en investirnos con los defectos de otro. Todo en un sentido de burla.
- 9) *Sarcasmo*: Es el tipo de ironía brutal e insultante. También es abusiva porque se toma como víctima a alguien que no puede defenderse.
- 10) *Mimesis*: Se da cuando se remeda burlonamente el aspecto, el discurso, la voz o gestos de alguien. Hay una evidente relación con la *caricatura*, en la cual se exageran burlonamente los rasgos de otra persona.
- 11) *Meiosis*: Es la ironía relacionada con la litote; tiende a producir la impresión de que algo importante, realmente no lo es tanto. Se trata de una atenuación irónica.

Al margen podemos mencionar, siempre siguiendo a Beristáin, las formas en las cuales se hace presente la ironía en los tres géneros de discurso oratorio de la retórica clásica: el forense (judicial o jurídico), el deliberativo (o político) y el demostrativo.

En el primer caso, podemos decir que el discurso forense, en la parte llamada *refutación*, utiliza la *sermocinatio*, una de cuyas formas es fingir la adopción del punto de vista del adversario, tan sólo para exhibir su falta de sensatez; se pone énfasis en los errores o puntos débiles del contrincante.

En el género deliberativo, la ironía se relaciona con la *permisión* o *epítrope*, en la cual se aparenta dejar en libertad de acción al destinatario, pero en realidad debe seguir el consejo del emisor si no quiere salir perjudicado. Finalmente, en el caso del género demostrativo, el elogio irónico dirigido a una persona, termina siendo vituperio.

Evidentemente, como toda clasificación –y más de un concepto tan complejo– los tipos de ironía hasta aquí mencionados son susceptibles de discusión, pero ayudan a orientar y segmentar el amplio horizonte retórico de nuestro tema.<sup>22</sup>

De hecho, Catherine Kerbrat-Orecchioni establece que, aun considerando la ironía como tropo, no se excluyen sus posibilidades pragmáticas:

Un tropo es la actualización simultánea de dos niveles de valores, de los cuales uno depende de lo literal y el otro es engendrado por ciertos mecanismos derivacionales, valores que pueden ser de naturaleza semántica o pragmática.<sup>23</sup>

Veamos, pues, algunas de las consideraciones más importantes de Kerbrat-Orecchioni sobre la ironía como tropo.

La autora identifica cuatro condiciones de la ironía como tropo de invención *in absentia*:

- 1) Existencia de un significante;
- 2) dos niveles semánticos (y/o pragmáticos);
- 3) una jerarquización de los niveles que corresponde a;
- 4) el sentido literal (patente), primero, y el sentido derivado (latente), después.

---

<sup>22</sup> Por ejemplo, nos parece que considerar el sarcasmo una forma de ironía no contaría con la aprobación de Jorge Portilla, para quien el sarcasmo es “una burla ofensiva y amarga [...] puede provocar una atmósfera de expectación incómoda y llena de amenazas de violencia, como un insulto o como una bofetada...” *Vid. Op.cit.*, p. 29. Se entiende, pues, que, a diferencia de la ironía, el sarcasmo no busca la verdad ni requiere de una conciencia que perciba el contraste entre la oración y su referente. Por nuestro lado, nos parece muy general la inclusión del *micticismo* o burla como forma de ironía, pues, en efecto, hay burlas que no son irónicas. Por otro lado, para el grupo *Mu*, la ironía, en su concepción neoretórica, está más asociada con el eufemismo, la antífrasis y la litote. *Cfr. Retórica general*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, pp. 223-229.

<sup>23</sup> *Vid.* “La ironía como tropo”, en *Op.cit.*, p. 197.



Bajo estas condiciones, la dinámica operativa de la ironía consiste en una alteración de la jerarquía usual de los niveles semánticos: en cuanto se identifica, el valor derivado se eleva a la dimensión de valor denotativo; mientras el sentido literal se ve “degradado” a una especie de subestrato connotado.

Por otro lado, si puede reconocerse la operatividad de la ironía como tropo, también es pertinente hablar de las implicaciones teóricas de considerarla como tal. En este sentido, Kerbrat-Orecchioni sostiene que, principalmente, son dos estas implicaciones: la noción de norma y la de intencionalidad.

Generalmente, cuando decimos tropo nos referimos a una “desviación expresiva” respecto a un uso considerado normativo. Las dos perspectivas desde las cuales se puede considerar la noción de norma son la semasiología y la onomasiología. Desde el punto de vista de la primera, el tropo otorga a una secuencia un valor semántico anormal; desde el punto de vista de la segunda, el tropo es un acto denominativo anormal.

El problema de la consideración de una norma en estos casos es que éstas se basan en criterios relativos. Así, en la perspectiva semasiológica, se habla de un sentido literal normado y esto se refiere a una competencia léxica medianamente compartida, cuya evolución varía de un sujeto a otro. Además por “sentido literal” debe entenderse tanto el núcleo sémico así como también sus implicaciones conceptuales, en las cuales puede haber diferencias notables entre dos distintos hablantes.<sup>24</sup>

Por su parte, en la perspectiva onomasiológica, la violación de la norma denominativa puede ser cualitativa –como lo es, en efecto, en la ironía- o cuantitativa, como en el caso de las figuras de atenuación o exageración. En otras palabras, cada referente tiene un pertinente grado de intensidad expresiva, que una norma denominativa no toma en cuenta. Finalmente –y nos parece que esto es muy claro- las normas siempre persiguen la realidad, pero nunca la alcanzan.

---

<sup>24</sup> La autora toma un ejemplo clásico para ejemplificar. Si un día lluvioso, alguien dice: “¡Qué buen tiempo!”, su interlocutor puede tomar literalmente la frase si gusta de la lluvia o tiene motivos para pensar que al otro le gusta, entonces no se dará la ironía. *Vid. Ibidem*, p. 201.

Respecto a la noción de intencionalidad, Kerbrat-Orecchioni señala que la ironía comienza por ser definida tropológicamente con base en su intención significativa: una contradicción entre lo dicho y aquello que quería darse a entender. La idea de intencionalidad del emisor se halla presente, entonces, desde aquí. Evidentemente, un tropo, en tanto “desviación” de una norma expresiva, es siempre intencional en el discurso literario, si bien en el habla cotidiana es con frecuencia involuntario.

En este sentido, el receptor de la ironía debe estar al tanto del proyecto semántico del emisor y, de hecho, su interpretación es una hipótesis de ese proyecto. Así, el lector de un texto irónico, basado en sus competencias, reconstruye por conjetura la intencionalidad semántico-pragmática que posibilitó la codificación de la obra; en el proceso de decodificación reconfigura hipotéticamente la intención significativa del emisor.

En cualquier caso, se evidencia la necesidad de reconocer –aun desde la instancia tropológica- la dimensión pragmática de la ironía .

Kerbrat-Orecchioni termina su disertación hablando sobre la especificidad del tropo irónico. La autora considera, como ya hemos señalado, dos características esenciales que le confieren su originalidad y le son inherentes: el componente semántico y el pragmático. Lo problemático aquí, nos dice, es ver si necesariamente coexisten y cuál es la forma en la que se relacionan.

En cuanto a la especificidad semántica, se ve la ironía como una antífrasis; una oposición semántica. La cuestión está en saber qué parte del semema se invierte en la antífrasis: un sema, un rasgo connotativo, un supuesto, etcétera. Por otro lado, cabe el cuestionamiento de si se puede hablar de antífrasis cuando se utilizan términos polisémicos y ambivalentes axiológicamente.

Pero lo más grave, en opinión de la autora, es la frecuencia con la cual se consideran irónicas, de manera intuitiva, frases que no contienen antífrasis, sino tan sólo algún desfase semántico, e incluso, yendo más allá, nos aclara que

la anotación salvaje de ocurrencias de los términos “ironía”, “irónico”, “ironizar”, como son utilizados metalingüísticamente en el discurso periodístico o “común”, me ha permitido constatar esto: *que la mayoría de los enunciados así calificados no*

*comprenden ningún tipo de antífrasis, ni siquiera de desfase semántico entre lo que está dicho y lo que se deja entender: simplemente son enunciados “burlones” que con mayor frecuencia se contentan verbalizando un hecho de “ironía situacional”.*<sup>25</sup>

Por supuesto, esto apunta hacia el componente pragmático del tropo irónico. En efecto, la especificidad pragmática de la ironía es manifiesta en su valor ilocutorio.<sup>26</sup> De hecho, el esquema actancial de la ironía se compone forzosamente de tres elementos: emisor, destinatario y el blanco de la ironía; en el soliloquio autoirónico, por ejemplo, hay una correferencia de los tres elementos. Evidentemente, la existencia de la ironía se debe, en principio, a la intención de ser irónico.<sup>27</sup>

A partir de una definición de ironía que puede encontrarse en cualquier diccionario de retórica, Kerbrat-Orecchioni señala los dos elementos esenciales: la burla y la antífrasis para preguntarse dónde entran las burlas que no se expresan mediante antífrasis y las antífrasis que no hacen burla sobre algo.

Sin embargo, aclara acertadamente la autora, en la ironía la especificidad pragmática prevalece sobre la semántica, pues no es la estructura semántica de una proposición, sino su valor pragmático, en virtud del cual ésta es tomada intuitivamente como ironía.

Así, inadvertidamente, se pasa de la ironía con sus dos elementos sémicos (burla y antífrasis) a la antífrasis sin burla y, por último, a la burla sin antífrasis. De alguna manera este proceso ilustra el paso de un término retórico a un término común.

Finalmente, en tanto concepto híbrido (semántico-pragmático), es pertinente el cuestionamiento sobre el modo en que se relacionan estos dos componentes y

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 211. El subrayado es de la autora, pero lo hacemos nuestro.

<sup>26</sup> Como se recordará, de acuerdo a la teoría de los actos de habla, iniciada por J.L. Austin y complementada por él mismo, Benveniste, Searle y Van Dijk, existen actos locutivos o locutorios (sentido literal); ilocutivos o ilocutorios (sentido intencional) y perlocutivos o perlocutorios (buscan suscitar un efecto en el receptor). Así, pues, hablamos de lo mismo cuando nos referimos a la intencionalidad y al valor ilocutorio; ambos se contemplan necesariamente en la especificidad pragmática.

<sup>27</sup> Por su parte, ya Linda Hutcheon discute el hecho de que una ironía pueda ser inconsciente, o bien que un enunciado u obra sea sobreinterpretado como irónico o, incluso, que, pese a la intención, una ironía no sea decodificada por falta de competencia. *Vid.* “Ironía, sátira, parodia”, en *Op.cit.*, p. 186.

se articulan en el enunciado: ¿en qué tipo de estructura semántica puede funcionar una burla? Por principio, en una estructura de carácter evaluador y preferentemente *axiologizada*. Se puede, entonces, establecer lo siguiente: pragmáticamente, la ironía reprueba algo, expresándose en forma de alabanza; semánticamente, el enunciado irónico posee un contenido patente positivo que remite a un contenido latente negativo.

#### 1.4 Una aproximación pragmática a la ironía

Aun sin restar importancia al punto de vista puramente retórico, se evidencia la necesidad de otro tipo de aproximaciones para acercarse a un tema tan delicado. No sólo se ignora la ironía situacional cuando un estudio se limita –y ésta es la palabra justa– a la observación de ironías verbales, sino que, incluso, éstas quedan restringidas a meras estructuras antifrásticas.

Por tal motivo, algunos estudiosos como Linda Hutcheon consideran que el método de análisis utilizado hasta ahora ha demostrado ser insuficiente.<sup>28</sup> En consecuencia, el acercamiento pragmático se perfila como una alternativa más viable, en tanto ayudaría a trascender el nivel exclusivamente semántico.

Evidentemente, la noción de *pragmática* puede entenderse en dos sentidos: como una teoría de los actos de habla o bien, en un sentido más amplio, como una estrategia que relaciona al autor de una obra con su universo narrativo y con el lector implícito. Es este último sentido el que sigue Linda Hutcheon, sin embargo, creemos que no habría impedimento alguno para intentar en un modelo de análisis, una pragmática integradora que relacionara ambos puntos de vista. Queremos ver como correlatos a una y otra pragmáticas.

Los planteamientos de Hutcheon, nos parece, definen bien un modelo de aproximación al estudio pragmático de la ironía, si bien, como lo hace notar Ballart, suele circunscribirse a la relación de la ironía con los géneros a los cuales parece inherente: la sátira y la parodia.<sup>29</sup> Revisemos la propuesta.

---

<sup>28</sup> Vid. *Ibidem*, p. 173.

<sup>29</sup> Vid. *Op.cit.*, p. 289.

En principio, la autora coincide con Kerbrat-Orecchini al reconocer la dimensión semántica- pragmática de la ironía. Considera que la lectura del texto irónico debe descifrar las intenciones evaluativas del autor y, por ende, sería pertinente la combinación de los modelos estructuralistas con los hermenéuticos, tal como en el modelo postulado por Paul Ricoeur: interacción codificador-decodificador (autor-lector) en y por el texto.<sup>30</sup>

De hecho, la ironía sería no sólo inversión semántica, sino también estrategia evaluativa, lo cual significa que hay una *actitud* del autor-codificador respecto al texto, lo cual *exige* y *permite* al lector-decodificador la interpretación de la obra.

La sátira y la parodia, como géneros, parecen evocar una intencionalidad más o menos clara, que las liga con la ironía como forma de burla. La diferencia entre ambos géneros –frecuentemente confundidos- estriba en el hecho de que la sátira toma siempre un “blanco” extratextual: un vicio social, el cual señala e intenta erradicar; la parodia, por su parte, apunta a un “blanco” intertextual; se refiere a otro texto, género o convención literaria o artística.

Como el punto de vista de la pragmática permite situar la intencionalidad y los efectos de codificación y decodificación, Hutchoen toma el concepto de *ethos* propuesto por el grupo *Mu* en su *Retórica general* y, de esta manera, al entenderlo como una impresión subjetiva motivada por un dato objetivo –el texto-, propone diferenciar el *ethos* de la ironía, de la sátira y de la parodia.<sup>31</sup>

Tomados en un estado hipotéticamente aislado, la ironía –en este caso la verbal- posee un *ethos* burlón; la sátira, uno despreciativo; la parodia, al parecer, un *ethos* marcado peyorativamente. Si bien, el caso de la parodia es más complicado porque existen variedades paródicas con *ethos* contestatario, respetuoso o, incluso, neutro (lúdico). Por tal motivo la conclusión sobre los *ethos* pragmáticos es que éstos están marcados en la ironía y la sátira, pero no en la parodia.

---

<sup>30</sup> Vid. Hutcheon, L., “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Op.cit.*, p. 175.

<sup>31</sup> Debe aclararse que el *ethos* es distinto del juicio de valor, el cual estaría en dependencia de variables psicológicas, sociológicas, culturales, etc. Vid. *Retórica general*, pp. 231-246.

Por otro lado, gracias a una dinámica de entrelazamientos, existirían la sátira paródica y la parodia satírica, variedades hipogénicas en las cuales se fusionan los *ethos*, pero la determinación pragmática deja claro cuál es el “blanco” apuntado: extratextual en el primer caso; intertextual en el segundo.

Linda Hutcheon, como en su momento lo vimos con Kerbrat-Orecchioni, discute el problema de la intencionalidad en la ironía. Así, considera la posibilidad de una codificación no irónica que sea decodificada irónicamente (ironía inconsciente) y la situación inversa. Por supuesto, esta segunda contingencia se vincularía con la competencia lectora del receptor: la ironía, semántica o pragmática, exige una actividad lectora fuertemente apoyada en las aptitudes lingüísticas, genéricas e ideológicas del lector.<sup>32</sup>

Un apunte interesante relacionado con lo anterior es la consideración de la autora sobre las potencialidades dialógicas de la ironía y de la parodia. El término bajtiniano aparece como afortunado para referirse a la interacción forzosa entre autor y lector, condición necesaria en el texto configurado como irónico.<sup>33</sup>

En todo caso, no debe olvidarse el carácter específico de la ironía, base de su operatividad:

La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada).<sup>34</sup>

Por supuesto, hay cierto elitismo implicado aquí: la ironía no es para todos los lectores; demanda una clara complicidad para la cual es necesario poseer una innegable capacidad decodificadora. Pero lo contrario negaría al fenómeno mismo. De hecho, la autora nos recuerda aquella desafortunada proposición de Alcanter de Brahm; marcar los pasajes irónicos de un texto con un signo de puntuación

---

<sup>32</sup> Vid. Nota 23 de este trabajo.

<sup>33</sup> De hecho, otro concepto bajtiniano aplicado pertinentemente al fenómeno irónico es el de polifonía, en tanto confluyen diversas voces en un mismo enunciado. Tal es el punto de vista de Oswald Ducrot. *Apud.*, Ballart, P. *Op.cit.* p. 286.

<sup>34</sup> Vid. Hutcheon, L., “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *Op.cit.*, p. 188.

inventado *ex profeso*: una forma impecable de *desironizar* el discurso y volverlo cómodamente unívoco.

En su conclusión, Hutcheon coincide con otros estudiosos del tema y acepta que, finalmente, ni la semántica ni la pragmática pueden hacerse cargo por sí solas del análisis profundo de la ironía, dada su “especificidad bi-fenoménica”.

### 1.5 El siglo (XX) de la ironía

Aun a pesar de que ya hemos empezado a asomarnos a los estudios sobre ironía en el siglo XX, en especial al comentar las aportaciones de Kerbrat-Orecchioni y Linda Hutcheon, nos parece obligatorio acudir, al menos sumariamente, a la visión de algunos de los *ironólogos* más prestigiados del siglo XX, época en la cual los estudios teóricos sobre ironía literaria se hicieron más frecuentes y necesarios.

Retomaremos, entonces, el eje temático iniciado en nuestro apartado 1.1 y lo concluiremos con las bases hasta aquí asentadas. Nuevamente seguiremos a Ballart, a menos que se indique otra cosa.

A mediados de siglo, el canadiense Northrop Frye propone en su *Anatomía de la crítica* su famosa teoría de los modos ficcionales. El criterio empleado es la relación del héroe con la naturaleza y el lector, y se basa en un postulado aristotélico.<sup>35</sup> Así, Frye distingue, entonces, cinco clases de ficción: mito, romance, modo mimético alto, modo mimético bajo y, en último lugar, el modo irónico, donde “el héroe es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo”.<sup>36</sup> De hecho, se trata del único de los modos de ficción donde el héroe es inferior, pues en el modo mimético bajo está en condiciones de igualdad con el

---

<sup>35</sup> El mismo Frye señala el olvido de la crítica moderna de aquella idea aristotélica según la cual las obras de ficción se diferencian de acuerdo a si los personajes son mejores, peores o iguales que el lector; a este planteamiento se le ha dado una lectura de índole moral. Frye, en cambio, establece que la base de esta diferenciación no es lo moral, sino el poder de acción del héroe. *Vid. Anatomía de la crítica*, 2ª ed., Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 53.

<sup>36</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 54-55.

lector y la naturaleza; en todos los demás el héroe tiene alguna forma de superioridad.

La condición de inferioridad del héroe posibilita que el lector sepa cosas ignoradas por el protagonista de la historia y, por otro lado, evidencia las discrepancias entre la apariencia y la realidad; por consiguiente, el sentimiento de fracaso o frustración logran penetrar el ánimo del lector.

Por supuesto, Frye habla de una estrategia de presentación de los relatos, no de la ironía como forma antifrástica o del enunciado conformado por un significante y dos significados. Resulta significativa la importancia dada a la ironía, ya no como recurso literario, sino como un modo de narrar.<sup>37</sup>

Por su parte, Wayne C. Booth, uno de los *ironólogos* más conocidos, gracias a su *Retórica de la ironía*, se ocupa de este fenómeno, partiendo de una idea básica: la ironía supone una lectura alternativa precisa; si el lector no da con ella, simplemente está malinterpretando.

Evidentemente, el autor se basa en un punto de vista retórico; de hecho, no incorpora a su estudio la ironía situacional. En cuanto a la ironía verbal, distingue cuatro condiciones: 1) intencionalidad; 2) algún grado de ocultamiento; 3) estabilidad (la *reconstrucción* del significado no puede demolerse); 4) finitud: los significados reconstruidos son limitados, locales.

Además, Booth explica el proceso de la reconstrucción del significado: 1) el lector nota una incongruencia en el sentido literal de la frase; 2) busca interpretaciones alternativas; 3) el lector conjetura sobre las creencias del autor; 4) el lector decide qué significado sería el pertinente, de acuerdo con las suposiciones hechas.

Por supuesto, y dada la premisa de la que parte la obra, el autor distingue cinco “pistas” de la ironía literaria: 1) las advertencias del propio autor: el título, el epígrafe, la frase explícita; 2) la proclamación de un error a todas luces evidente; 3) conflictos entre los hechos narrados: incongruencia entre los acontecimientos;

---

<sup>37</sup> Para una discusión sobre esta propuesta, se puede consultar a Tzvetan Todorov, quien discute la idea de *género* en literatura. Cfr. *Introducción a la literatura fantástica*, 4ª. ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, pp. 11-19. Por su parte, Pere Ballart lleva a cabo una valiosa crítica sobre este asunto. Cfr. *Op.cit.*, pp. 162-171.



- 4) contraste de estilos: algunos segmentos de la obra poseen un tono discordante;
- 5) conflicto de creencias entre el texto y el lector; éste supone que el autor tampoco profesa las ideas contenidas en la obra.

No se le escapa a Wayne Booth el hecho de que se requieran aptitudes para decodificar la ironía y menciona cinco problemas que pueden impedir la reconstrucción del sentido soslayado (el contrario al literal) de la frase irónica, los designa *obstáculos paralizadores*: 1) ignorancia del lector; 2) incapacidad de prestar atención a cada momento de la lectura; 3) prejuicios motivados por las creencias de cada uno; 4) falta de práctica decodificadora de la ironía; 5) inadecuación emocional.

Respecto al primer obstáculo, el autor nos aclara:

Algunos de los errores de interpretación más <<increíbles>> que conozco se han producido cuando un lector inteligente se ha permitido penetrar con excesiva confianza, en un terreno poco conocido [...] cuanto más alejada me resulta una obra (alejada de mi siglo, país, familia, profesión, iglesia, club, generación) tantos más errores cometeré en un momento determinado de la lectura.<sup>38</sup>

Sin duda, una de las grandes cualidades de *Retórica de la ironía* es la claridad expositiva de un tema tan escurridizo. En términos generales, se trata de un texto con valor didáctico que incluye también un análisis de Booth a “Una modesta proposición” de Jonathan Swift, uno de los textos *canónicos* de la ironía literaria. El autor sitúa este ejemplo como un caso de ironía sublime, aunque no debe perderse de vista que se trata exclusivamente el caso de la ironía verbal.<sup>39</sup>

Con su obra *The Compass of Irony*, Douglas C. Muecke se presenta como otro experto en ironía. Hay quien opina que le correspondería a Muecke ser considerado una de las máximas autoridades en la materia.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Vid. Op.cit.*, p. 281.

<sup>39</sup> *Vid. Op.cit.*, pp. 150-165. Respecto al mismo texto de Swift existe otro análisis desde el punto de vista de la lógica en el cual se lo ha tomado como un ejemplo de la deliberación y sus posibles falacias. *Cfr.* García Damborenea, Ricardo, *Uso de razón*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 124-128.

<sup>40</sup> *Vid.* Ballart, P., *Op.cit.*, p. 190.

La disertación de Muecke comienza contraponiendo la ironía moderna a la clásica: aquélla es más subjetiva, defensiva y “atmosférica” y, desde esa posición, el autor propone una primera definición: “The art of irony is the art of saying something without really saying it”.<sup>41</sup>

A diferencia de Booth, Muecke toma en cuenta tanto la ironía verbal como la situacional, es decir, aquéllas que no dependen de una configuración verbal específica. Esto implica la diferencia entre la víctima de una enunciación irónica y quienes se encuentran en una situación irónica.

El autor clasifica cuatro formas de ironía verbal: 1) la impersonal (el ironista se oculta tras una máscara; 2) la ironía de automenosprecio (la socrática); 3) la ironía del ingenuo (el ironista pone en su lugar a un personaje ingenuo); 4) la ironía dramatizada (el ironista desaparece por completo). Obviamente, el criterio aquí es la relación entre el ironista y sus enunciados.

Al referirse, en cambio, a la ironía situacional, Muecke considera que son cuatro las condiciones de toda situación irónica: 1) la dualidad en los hechos; 2) la oposición de sus términos; 3) la ignorancia de la víctima; 4) un observador que se haga consciente de la ironía.

Como sea, independientemente del tipo de ironía, el autor concuerda con el punto de vista según el cual no hay ironía inherente a los enunciados ni a los hechos por más incongruentes que se presenten; la ironía se encuentra en la conciencia de quien la aprecia.

Uno de los estudios que ha merecido un reconocimiento generalizado por las innovaciones críticas en el campo de la *ironología* es el de Dan Sperber y Diedre Wilson, titulado: “Les ironies comme mention”. En él, ambos teóricos distinguen los conceptos de *empleo* y *mención*, desde el punto de vista lógico-filosófico. Así, al *emplear* una frase, quien la utiliza designa un referente extralingüístico, pero quien *menciona* una expresión, en realidad está designando la expresión misma, un referente metalingüístico.

---

<sup>41</sup> *Apud. Ibidem*, p. 191.

Como bien apunta Pere Ballart, es posible trazar un paralelo entre la *mención* y el discurso literario.<sup>42</sup> Así, la ironía es siempre una *mención*, “un enunciado que produce el que ironiza como eco de otro enunciado, real o imaginario, lejano o reciente, que estima ridículo”.<sup>43</sup>

En la ironía-mención no importa si el enunciado inicial tuvo lugar o no, simplemente el *eco* será más lejano si el enunciado sólo existió virtualmente. Quien emite la oración irónica, no habla de la realidad, sino de la oración misma, de la cual se distancia, enfatizando implícitamente lo absurdo que serían esas mismas palabras en una enunciación seria.

También podría decirse que la idea hegeliana de la “absoluta negatividad infinita”, justifica la dimensión citacional de la ironía. En tanto la frase irónica contiene una negación implícita, ya está suponiendo una afirmación contra la cual reacciona.

La propuesta de Sperber y Wilson intenta, pues, reunir los aspectos semántico, pragmático y retórico en la interpretación de enunciados. De allí su importancia teórica. De hecho, el trabajo de estos autores motivó otros estudios en la misma línea, como el de Alain Berrendonner,<sup>44</sup> quien hace una clasificación de los tipos de *menciones* y considera la ironía una forma de *mención* que cuestiona de forma mimética su propia enunciación, no tanto la precedente o virtual.

En el mismo tenor, Oswald Ducrot asume la noción bajtiniana de polifonía y la aplica a la ironía, en tanto la frase irónica implica el concurso de distintas voces. En efecto,

una concepción polifónica de la ironía [...] conserva la noción básica de que se trata de un fenómeno de mención, pero en cierto sentido la flexibiliza, pues desde este punto de vista la enunciación irónica supone a la vez un <<empleo>> y una <<mención>>, sólo que atribuidos a instancias diferentes: la

---

<sup>42</sup> Esto se relaciona con la noción de “objeto puramente intencional” de Roman Ingarden. Desde el punto de vista del filósofo polaco, la enunciación literaria no tiene referente en el mundo real, sino en el mundo ficcional existente por el mismo discurso literario. Vid. *La obra de arte literaria*, UJA-Taurus, 1998, pp. 140-149.

<sup>43</sup> Vid. Ballart, P., *Op.cit.*, p. 280.

<sup>44</sup> Remitimos a “De la ironía”, en *Elementos de pragmática lingüística*, Gedisa, Buenos Aires, 1987, pp. 143-200.

ironía demuestra ser una paradójica combinación de asunciones y rechazos en el ámbito particular de cada enunciado.<sup>45</sup>

En cualquier caso, nos queda clara la intención de actualizar o encontrar acercamientos teóricos viables para el estudio de este fenómeno.

## 1.6 Hacia una visión integradora

El tema de la ironía, como hemos visto hasta ahora, es de gran complejidad y se ha prestado para enfoques diversos a lo largo del tiempo, además de que, por supuesto, inmersos en las condiciones de los estudios literarios de su época, han privilegiado en ocasiones determinadas posturas en detrimento de otras que tal vez no estaban lo suficientemente terminadas como para ser tomadas en cuenta.

Esto explica en parte que pueda haber posiciones incluso antagónicas en torno a cómo se maneja un problema –lo es en cuanto se lo estudia– como la ironía. En efecto, la clara disputa entre los puntos de vista tropológico y pragmático, por ejemplo, resulta de lo más significativo al respecto.

En el recorrido hecho hasta ahora en este trabajo nos pareció necesario comenzar con el origen histórico de este *recurso*: la comedia antigua griega, Sócrates y el punto de vista platónico –obligadas referencias cuando se trata la ironía– cumplen con este papel.

Por supuesto, los puntos de vista de Cicerón (que distingue la ironía verbal de la situacional) y de Quintiliano (quien acertadamente considera la ironía una forma alegórica y distingue dos oposiciones irónicas: discurso-pensamiento y discurso-tono), sientan también puntos esenciales –necesariamente rescatados– en los estudios sobre ironía del siglo XX.

La visión filosófica de la ironía es retomada en el siglo XIX por Friedrich Schlegel, aun cuando no desconoce la línea retórica del fenómeno, y especialmente por Soren Kierkegaard, para quien la condición humana está inexorablemente ligada a la ironía, pues ésta representa la naturaleza contradictoria del ser humano y, por otro lado, posibilita la libertad de quien la

---

<sup>45</sup> Vid. Ballart, *Op.cit.*, p. 287.

usa. Cabe aclarar la debilidad que, para efectos de estudios literarios, tiene la propuesta del filósofo danés: el hábitat de la ironía es la vida misma, la intersubjetividad; apreciarla en el texto literario es, en consecuencia, de orden secundario.

Asimismo en la línea filosófica, Jorge Portilla caracteriza la ironía desde una óptica fenomenológica, con la evidente influencia de Edmund Husserl. Portilla discute el tema situándolo fuera del coto retórico y de su ambivalencia natural en tanto metasemema y metalogismo. Esto que puede parecer una debilidad se convierte en una alternativa sumamente viable pues, mirándolo en perspectiva, ayuda también a trascender la polémica tropológica-pragmática.

El autor recoge el origen socrático de la ironía y, en ese tenor, sitúa su finalidad intrínseca: la búsqueda de la verdad. En esto hay cierto grado de coincidencia con Soren Kierkegaard. Y ciertamente no podemos dejar de mencionar que la obra de Portilla trata sólo colateralmente el tema de la ironía, pues al filósofo le interesa la noción de *relajo* dentro de la cultura mexicana, sin embargo, deja en claro la potencia semántica de la ironía en tanto la concibe como una forma de “designar al revés” para mostrar una verdad y así, aun cuando frecuentemente esté aliada al humor, al orientarse hacia la verdad, posee siempre una intención muy seria.

Por otra parte, para desahogar el punto de vista tropológico recurrimos al destacado estudio de Kerbrat-Orecchioni. La autora nos parece acertada en sus puntos de vista, pues su intención es flexibilizar la tradicional postura retórica y reconocer la ironía como un fenómeno de valor semántico-pragmático; la fusión, entonces, de los dos puntos de vista en pugna, nos parece del todo pertinente.

En efecto, Kerbrat-Orecchioni sitúa la ironía como un tropo ilocutorio y, por lo tanto, en abierta dependencia del sentido intencional. En otras palabras, la ironía puede muy bien estar *escrita*, pero sólo se materializa cuando un lector, gracias a sus competencias, la hace patente. En esto reside su naturaleza pragmática.

La posición de Kerbrat-Orecchioni, entonces, no se queda anclada a las condiciones de producción del sentido, sino incluye también el proceso de

recepción y así, reconociendo su especificidad semántico-pragmática, concibe de manera más abierta el problema de la ironía para efectos de un estudio más profundo.

Sin embargo, no deja de tener valor la tradicional postura retórica, por esa razón también hemos querido dejar constancia aquí de cómo se conciben las distintas formas de ironía en este rubro. Es por eso que mencionamos las once variantes reconocidas por Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica u poética*. En ellas podemos apreciar que únicamente la meiosis -en tanto quiere producir la impresión de que algo importante no lo es tanto-, tiene valor pragmático, incluso es uno de los procedimientos empleados en cuentos como “Mister Taylor”, subyace en el tono de la narración y, en parte, le confiere especificidad al relato; en menor medida sucede igual con “El centenario”, otro de los cuentos de nuestro análisis.

Sin embargo, para efectos de la aproximación que propondremos aquí, la línea puramente retórica no nos es del todo útil y, por otra parte, creemos -en coincidencia con autores como Kerbrat-Orecchioni, Hutcheon, Ballart- que estamos en la obligación de trascender el nivel tropológico en el estudio de la ironía. Aun así, no incluir aquí ese punto de vista sería negar la indudable importancia que tiene. En cualquier caso, cuando en nuestro estudio sea necesario podremos retomar algún elemento tropológico para complementar nuestra aproximación.

Otra de las autoras de gran importancia teórica en el estudio de la ironía es Linda Hutcheon, quien va un poco más allá de los planteamientos de Kerbrat-Orecchioni, pues considera la ironía como de naturaleza bi-fenoménica. Para Hutcheon no sólo se trata de complementar lo semántico con lo pragmático, sino que ninguna de las dos posturas se basta para estudiar adecuadamente el problema irónico. La propuesta semántico-pragmática es, pues, la única opción viable para el estudio profundo de nuestro tema.

Ciertamente Hutcheon alcanza niveles de teorización que rebasan las posiciones anteriores y que deben tomarse en cuenta en cualquier estudio del tema, aunque también centra mucho su visión en la relación entre ironía, sátira y parodia, pues en términos generales se acepta que la ironía es un componente

esencial de ambos géneros. De aquí, la autora llega a discutir el problema de los hipogéneros sátira paródica y parodia satírica y, en ese sentido, su postura de algún modo sitúa a la ironía en lo colateral. Nos parece que ésta es la única debilidad de su estudio, aunque en al menos un caso (pensamos otra vez en “Míster Taylor”) será pertinente para nosotros recuperar esta discusión hipogénérica.

Además de las valiosas contribuciones de las autoras mencionadas, no hemos ignorado otras posiciones teóricas sumamente dignas como las de Northrop Frye, para quien la ironía puede y debe verse ya en la forma de narrar y así queda concebida en un modo de ficción y no tanto en un recurso retórico. La importancia de esta opinión estriba en que en la narrativa posmoderna la ironía tiene un lugar de privilegio, pero no sólo por su potencia discursiva sino la manera en que representa el mundo.

Por su parte, Wayne Booth asume la postura retórica para hablar de la ironía, aun cuando finalmente sí incorpora hasta cierto punto un criterio pragmático, pues en el transcurso de su muy didáctica exposición, considera los cinco *obstáculos paralizadores*, en los cuales están implicadas las competencias lectoras. Si bien, en comparación con Kerbrat-Orecchioni y Linda Hutcheon, por ejemplo, los alcances de Booth son menores.

En contraste con la visión de Booth está la de Douglas C. Muecke, para quien la estética literaria posibilitada por la ironía queda definida en la frase “decir sin decir realmente”. La postura del autor rescata tanto la ironía verbal como la situacional y, en coincidencia con Hutcheon y Portilla, considera que la ironía no se encuentra en los hechos o enunciados, sino en la conciencia de quien la aprecia.

En algún sentido resulta más aventajada, por su innovación, la propuesta de Sperber y Wilson, quienes diferencian los conceptos de *empleo* y *mención* y atribuyen a la ironía una naturaleza citacional, al funcionar como *mención*, es decir, en tanto negación implícita reacciona contra una afirmación explícita y, por lo tanto, contra un referente metalingüístico, no extralingüístico. Esto conduce

inevitablemente a una frase real o virtual enunciada con anterioridad a la cual se hace burla.

En realidad con recuento hecho hasta aquí hemos querido dejar clarificar en lo posible cuáles han sido las contribuciones de los diferentes estudiosos de la ironía. Nos resulta evidente el valor de todos ellos y sabemos que el panorama teórico del tema no se agota con estos autores, pero lo hasta aquí revisado nos parece de indudable pertinencia para alcanzar nuestro objetivo. Hasta ahora se nos muestra con evidencia que el futuro de los estudios sobre ironía habrá de considerar, por lo menos, la dicotomía semántico-pragmática.

Terminaremos este capítulo haciendo algunas precisiones sobre ironía narrativa con el fin de concretar el modo en que entenderemos el concepto y sus posibilidades. Efectivamente las coincidencias y divergencias recogidas pueden crear cierta confusión y, en ese sentido, queremos ser más concretos.

Antes de pasar a nuestro acápite sobre precisiones queremos explicar por qué Pere Ballart y Lauro Zavala nos parecieron autores pertinentes para ser tomados como base de nuestras puntualizaciones.

Como antes anotamos, no dudamos sobre cuál debe ser la postura dominante en los estudios futuros sobre la ironía. A partir de esta idea encontramos que Pere Ballart propone una visión integradora basada en la teoría del triple componente del signo de Charles Morris; la suya es una propuesta con inclusión de los tres niveles de semiosis: sintáctica, semántica y pragmática. Por otra parte, su terminología de *ocurrencia irónica* es de lo más adecuada porque termina, desde la designación, con la diferencia entre ironía verbal y situacional, por no mencionar otras formas.

Lauro Zavala, por su lado, también se basa en una visión integradora: autor-texto-lectura. De hecho se puede apreciar una clara coincidencia con Ballart y esto no es gratuito, pues Zavala en su postura semiótica es un seguidor de Charles Sanders Peirce y su visión ternaria del signo, en la cual se basa Morris para su teoría del triple componente.



Además, tomando como base a Jonathan Tittler, Zavala enriquece lo que puede concebirse como irónico en narrativa: la diferencia de perspectivas entre los distintos elementos narrativos (personajes, argumentos, narrador, etc.). De alguna manera ésta es la base de nuestra aproximación asentada en Roman Ingarden: el diálogo entre estratos de la obra literaria posibilita el sentido y la interpretación.

Si bien sería precipitado decir que las propuestas de Ballart y Zavala son las más importantes, sí son al menos las más potencialmente completas por su carácter integrador, lo cual se debe también a los estudios aquí mencionados.

### 1.7 Algunas precisiones sobre ironía narrativa

En veintitrés siglos de historia, la ironía ha recorrido senderos distintos, los cuales la han llevado del ámbito exclusivo de la filosofía y la oratoria, al mundo del habla cotidiana, y de la dimensión tropológica a la de estrategia enunciativa en el relato literario, operando en el nivel de la gran sintagmática. O como bien apunta Pere Ballart, pasó de ser una marca inscrita en el texto, “a entenderse como un dispositivo semántico que sólo la competencia del lector puede activar”.<sup>46</sup>

Justamente queremos terminar esta exposición hablando de las posturas de Pere Ballart y Lauro Zavala, autores que consideramos de gran pertinencia cuando se trata el tema de la ironía en la narrativa.

Ballart, en su obra ya citada en este trabajo, luego de revisar diacrónicamente el concepto, hace una proposición de cómo entenderlo, en términos literarios. Así, basándose en *Lo uno y lo diverso*, de Claudio Guillén, nos dice que la ironía es una *figuración*<sup>47</sup> literaria –una cualidad de una manera de contar-, que puede gobernar estructuralmente la totalidad de una obra.

Uno de los aciertos más logrados de Ballart, de acuerdo a nuestra opinión, es su propuesta de aproximarse críticamente al fenómeno. En efecto, a partir de la propuesta de Charles Morris sobre el triple componente del signo, Ballart

---

<sup>46</sup> Vid. *Ibidem*, p. 229.

<sup>47</sup> Para Guillén es una *modalidad*, pero Ballart prefiere el término *figuración*, pues lo encuentra más fiel al origen de la palabra, más abstracto que el término *figura*, lo cual le permite trascender la noción de tropo y, por otro lado, busca connotar simulación y fingimiento. Vid. *Op.cit.*, p. 361.

considera la necesidad de estudiar la ironía en sus dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, con lo cual se busca atender a sus diversas formas. Así, dándole a la ironía valor de signo, se estudiarían, nos dice, tres tipos de relaciones: signo-signo (nivel sintáctico); signo-denotado (nivel semántico) y signo-intérprete (nivel pragmático).<sup>48</sup>

Por supuesto, la propuesta supone una visión integral para el análisis de la *ocurrencia irónica*<sup>49</sup> y logra conciliar las posiciones enfrentadas del análisis retórico y pragmático de la ironía.

Por último, otro de los apuntes afortunados de Ballart es lo referente al *minimum* de la ironía, es decir, una serie de condiciones que debe reunir toda ocurrencia irónica, desde la oración más breve hasta la ficción más sofisticada. Este *minimum* se conforma de: 1) un dominio o campo de observación; 2) un contraste de valores argumentativos; 3) un determinado grado de disimulación; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloración afectiva y 6) una significación estética.

Ahora bien, los puntos uno y seis, nos parece, merecen explicación: en realidad, el dominio o campo de observación es un factor inherente a la configuración textual de la ironía, no se trata de un rasgo, sino de un requisito. Sólo *a posteriori* puede ser valorado y ayudaría a situar de qué instancia proviene la ironía y cuál sería su demarcación precisa.

En cuanto a la significación estética, ligada a la coloración afectiva (o estado de ánimo latente en la ocurrencia irónica), se refiere a la sincronía entre la figuración construida y el plan general de la obra.

Por otro lado, Lauro Zavala se ocupa especialmente de la ironía narrativa. En general, el autor considera que cualquier forma de ironía yuxtapone las perspectivas de autor, texto y lectura. Sitúa, entonces, tres niveles de análisis:

---

<sup>48</sup> Remitimos a la obra de Morris para la reflexión sobre cada uno de estos niveles de la semiosis. Vid. *Fundamentos de la teoría de los signos*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, pp. 43-85. Los capítulos 3, 4 y 5 están dedicados, respectivamente a la sintáctica, la semántica y la pragmática. Por otra parte, es significativa la coincidencia con la propuesta de Lauro Zavala, como veremos.

<sup>49</sup> Esta designación, del mismo Ballart, rebasa las nociones limitadas de ironía verbal e ironía situacional y resulta muy afortunada en el marco del acercamiento que propone.

casuístico o formal; propositivo o funcional y dialógico; es decir, el primero se ocupará de los recursos lingüísticos y retóricos; el segundo, de las intenciones del autor implícito; el tercero “requiere la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito”.<sup>50</sup>

La definición de ironía de Zavala, nos parece más completa que la de Ballart. Veamos:

La ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójica, incongruente o fragmentario de la situación observada.<sup>51</sup>

Así como Ballart sigue una propuesta de Morris para proponer un acercamiento metodológico no excluyente, Zavala una idea de Jonathan Tittler, cuya flexible visión toma en cuenta tanto los recursos lingüísticos, como los problemas de la intención del ironista, el proceso de lectura y los niveles de verosimilitud. Es decir, también aquí se trata de un punto de vista integrador.

El común denominador de cualquier ironía, nos dice Zavala, es la distancia entre las perspectivas yuxtapuestas. Así, de acuerdo con Tittler, la coexistencia de diferentes perspectivas entre cualquiera de los elementos narrativos (autor, instancia narrativa, personajes y lector), puede agruparse bajo la categoría de ironía narrativa.<sup>52</sup>

Finalmente, concluye Zavala, ya no es tan importante señalar la diferencia que hay entre el hecho potencialmente irónico y el observador irónico, pues “no se trata ya de comentar irónicamente las contradicciones, incongruencias o

---

<sup>50</sup> Vid. “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM, México, 1993, p.35. En efecto, puede verse la correspondencia señalada en la nota 50. En rigor, los paralelos serían: signo-signo/ nivel formal-texto; signo-denotado/ nivel propositivo-autor; signo-intérprete/ nivel dialógico-lectura.

<sup>51</sup> Vid. *Ibidem*, p. 39.

<sup>52</sup> De hecho, el mismo Tittler acepta que tal modelo se basa en una idea de W. Booth, quien establece: “In any reading experience there is an implied dialogue among autor, narrador, the other characters, and the reader”. Vid. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*, Cornell University Press, London, 1984, p. 27. Por otro lado, para una clasificación de los tipos de ironía, de acuerdo a varios autores, Vid. Zavala, L., “Glosario de términos de ironía narrativa”, en <http://www.fuentes.csh.udg.mx>.

paradojas del mundo. Las formas extremas de la ironía narrativa son una muestra [...] de esta contradicción”.<sup>53</sup>

En realidad, el recorrido hasta aquí hecho nos permite llegar a algunas conclusiones necesarias para efectos de la realización de un análisis del fenómeno irónico en tres cuentos de Augusto Monterroso, incluidos en su volumen *Obras completas (y otros cuentos)*.

Así, pues, nos queda claro que:

- 1) Dicho en término aristotélicos, la ironía es *potencia* que requiere *acto*: su virtualidad implica la responsabilidad del lector.
- 2) La ironía opera en muy distintos niveles textuales (la frase, el tono del discurso, la instancia narrativa, el argumento, etc.), lo cual obliga a entender las relaciones entre los distintos estratos de la obra, como lo mostraban Ballart y Zavala en sus respectivas propuestas.
- 3) Asumimos de Ballart el concepto de *ocurrencia irónica* y sus implicaciones, así como el reconocimiento de un *minimum* irónico.
- 4) Tomamos la idea general de los modelos de Morris-Ballart y Tittler-Zavala para, de este modo, proponer la estrategia dialógica texto-lector como base de una aproximación fenomenológico-hermenéutica que, sin embargo, puede recurrir a elementos teóricos externos si hay pertinencia para ello.
- 5) Entenderemos la ironía como lo propone Lauro Zavala, aunque nosotros la describiríamos como la coexistencia de diferentes perspectivas, una explícita-simuladora y otra implícita-portadora de la incongruencia que desea mostrarse. Este principio se aplicaría a cualquier ocurrencia irónica en cualquier nivel de la obra de arte literaria.

---

<sup>53</sup> Vid. Zavala, L. “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Op.cit.*, p. 53.

## Capítulo II. Apuntes para un cerco imposible: Augusto Monterroso, sus obras

El poeta es un fingidor.  
Finge tan completamente,  
que hasta finge que es dolor  
el dolor que en verdad siente.

**Fernando Pessoa**

Hasta ahora, hemos tratado de precisar el escurridizo tema de la ironía y lo hemos hecho en los lineamientos que creemos pertinentes para los estudios de narrativa. Justamente, se trata de uno de los conceptos que, con frecuencia, se tiene en mente para calificar la obra del escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003).

En efecto, no constituye una verdadera novedad considerar irónica la obra de este escritor. El humor, la sátira, la ironía y la parodia son elementos constantes, en opinión de varios críticos, en la narrativa monterrosiana.<sup>1</sup>

En este capítulo, entonces, haremos un recorrido crítico por la obra de Augusto Monterroso, para delimitar el marco estético en el cual figuran sus cuentos e identificar las relaciones existentes entre sus no muy numerosos libros.<sup>2</sup>

De hecho, el escritor guatemalteco posee una producción literaria de difícil clasificación, pues la naturalidad con la cual violenta el canon de cada género, impide al lector casi cualquier certeza. Significativa al respecto es la propia sorpresa que, en alguna ocasión, se llevó el mismo Monterroso, cuando encontró en una antología de ensayos hecha en los Estados Unidos (*The Oxford Book of Latin American Essays*) un texto suyo que él mismo –y la crítica en general–

---

<sup>1</sup> Así, por ejemplo, en los trabajos críticos reunidos por Wilfrido Corral en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, los trabajos de Ángel Rama, José Durand, Saúl Sosnowski, Jorge Von Zeigler, Vicente Quirarte y Robert A. Parson –por no citar más–, tratan directa o indirectamente cualquiera de estos temas.

<sup>2</sup> A propósito de visiones globales, existe todo un programa de lectura de la obra monterrosiana, de acuerdo a la estética de la recepción, propuesta por Corral, la cual abarca los primeros cuatro libros de Monterroso. *Vid., Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, Xalapa, 1985, 226 pp. Aquí, sin embargo –sin olvidar que estamos elaborando un marco de referencia sobre Monterroso– tendremos la ventaja de poder considerar las obras completas del autor.

consideraba su *otro* cuento ultracorto: “Fecundidad”.<sup>3</sup>El equívoco, aunque pueda ser un caso de excepción, no deja de ser notable.

En cualquier caso, en pocas ocasiones algún volumen escrito por este autor, respeta los lineamientos genéricos y, por otro lado, el conjunto de su obra tampoco se limita a un sólo género: ha incursionado, claro, en el cuento y la novela, pero también en el diario, la biografía, la fábula, el ensayo y, por supuesto, la hibridación genérica.

Nos encontramos así con una seria dificultad de clasificación de los diez libros del autor; se problematiza enormemente agrupar en bloques definidos sus libros. Tres categorías podrían englobar, cada una, un par de obras: biográficas, ensayísticas e híbridas. Los volúmenes de cuento, fábula, novela y entrevistas, en todo caso, pueden constituir un bloque heterogéneo.

Así, el *corpus* que revisaremos está constituido por los siguientes textos:

- 1) *Obras completas (y otros cuentos)*, 1959: cuento.
- 2) *La oveja negra y demás fábulas*, 1969: fábula.
- 3) *Movimiento perpetuo*, 1972: híbrido.
- 4) *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, 1978: novela.
- 5) *Viaje al centro de la fábula*, 1981: entrevistas.
- 6) *La palabra mágica*, 1983: híbrido.
- 7) *La letra e (Fragmentos de un diario)*, 1987: biográfico.
- 8) *Los buscadores de oro*, 1993: biográfico.
- 9) *La vaca*, 1998: ensayo.
- 10) *Pájaros de Hispanoamérica*, 2002: ensayo
- 11) *Literatura y vida*, 2004: ensayo (publicación póstuma).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Vid. Mempo Giardinelli, “Entrevista a Augusto Monterroso”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, Ediciones del Ermitaño-Universidad Veracruzana, Col. Minimalia, México, 2000, p. 151. Como se recordará, el texto de “Fecundidad”, dice: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.”

<sup>4</sup> Excluimos de esta revisión la obra *Esa fauna* (ERA, 1992), libro de dibujos monterrosianos con textos de Hugo Hiriart y Rafael Vargas.

## 2.1 Cuentos famosos

En este apartado haremos un breve comentario sobre el único libro de cuentos de Augusto Monterroso, pues en el capítulo cuatro trataremos de manera más detenida lo relativo a esta obra. De esta manera contextualizaremos el análisis de los tres cuentos que conforman nuestro objeto de estudio.

*Obras completas (y otros cuentos)* es el primer libro publicado por Monterroso, aunque ya había publicado cinco de los cuentos que componen el volumen entre 1952 y 1954, entre ellos el famoso “Mister Taylor”, del cual nos ocuparemos más adelante.

El título de la obra es visiblemente malicioso para referirse al primer libro de un autor y, de hecho, es el título del cuento que cierra el volumen y cuyo tema es recurrente en el narrador guatemalteco: el escritor que no escribe.

*Obras completas (y otros cuentos)* es la obra de Monterroso más respetuosa con respecto a las convenciones de alguno de los géneros, en este caso el cuento.<sup>5</sup> Sin embargo, no debemos olvidar que, entre las trece narraciones incluidas aquí, se encuentran textos recuperados por distintas antologías del cuento en México, por ejemplo ese cuento tan político que es “Mister Taylor”, el no menos importante “Leopoldo (sus trabajos)”, con su alusión humorística a la mitología griega y, por supuesto, el más famoso de los cuentos de este autor: “El dinosaurio”, texto (re)conocido mundialmente, aun por gente que desconoce la literatura monterrosiana. Debe de tratarse de uno de los textos más citados y parodiados –a manera de homenaje- de la literatura escrita en español en el siglo XX.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Como lo establece Diony Durán, tal vez este respeto a la tradición se deba a que se trata de la primera obra del autor. Vid. “La oveja negra y demás bombas de tiempo”, en Corral, W., *Refracción...* p. 212.

<sup>6</sup> Sobre este brevísimo cuento de siete palabras, existe ya una “edición anotada”, lo cual revela el interés que ha generado. Vid. Zavala, L., *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*, UAM-Alfaguara, México, 2002, 135 pp. Como se recordará, el cuento dice: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, sin embargo, tal vez por su brevedad que pide citarlo de memoria, a veces ha sido distorsionado, como sucede con Carlos Fuentes: “Cuando desperté, el dinosaurio seguía allí”. Vid. “Presentación” de Ford, R.(Comp.), *Antología del cuento norteamericano*, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 7.

A pesar de que durante buena parte de la década de los sesenta Monterroso fue un autor olvidado, según Francisca Noguero la publicación de *Obras completas (y otros cuentos)* dejó en su momento una “gran cantidad de reseñas –la mayoría muy elogiosas-...”<sup>7</sup>

Sin embargo, ya instalado en el olvido, Monterroso sorprendería con la publicación de su segundo libro, después de diez años de silencio. Y la sorpresa sería doble, pues regresaría con una obra en la que rescataba un género que, como él, se suponía por todos olvidado.

## 2.2 La antifábula o el bestiario irónico

*La oveja negra y demás fábulas* nos deja ver, por la malicia y agudeza de su título, que éstas no se habían quedado en la primera obra monterrosiana y que, de hecho, podían empezar a considerarse características de su literatura.

En esta ocasión, además, se presenta un epígrafe que apuntala –si había necesidad de eso- la veta maliciosa ya señalada por el título: “Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste. K’nyo Mobutu”. Tal frase, al referirse a un libro de fábulas, resulta ya lo suficientemente significativa, sin embargo, cuando el lector se asoma (y debe suponerse que esto no sucede en todos los casos) al índice onomástico y geográfico, se da cuenta de que Mobutu es un antropófago.

Resulta notable, por otro lado, la actitud con la cual se rescata un género, tan asociado a una didáctica moral generalmente solemne. Aquí, la riqueza lúdica de los textos puede llegar hasta la irreverencia, si bien el discurso mismo, tan elegido y preciso, llega a dar una sensación de solemnidad, la cual, por cierto, no hace más que enfatizar –mediante una lograda tensión dialéctica entre forma y contenido- la astucia narrativa en

---

<sup>7</sup> Vid. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 42.



la que se recarga el texto.<sup>8</sup>

La recuperación de un género como la fábula, en Monterroso, tiene poca relación con Esopo, La Fontaine, Iriarte o Samaniego. En principio, coincide al representar con animales el mundo del hombre y su comportamiento, pero se aleja -con todo propósito por no compartirla-, de la marcada intencionalidad del canon. La idea de “moralizar” es a lo primero que renuncia el autor.<sup>9</sup>

En cambio, la relación con autores como James Thurber, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola y Julio Cortázar, por ejemplo, resulta más cercana; justamente porque no pretenden textos moralizantes cuando incurren en la representación animalizada de los hombres. En términos generales, oscilantes entre la fábula y el bestiario, las obras de los autores referidos constituyen un antecedente de las fábulas monterrosianas.

De hecho, prácticamente en los veinte años anteriores a la publicación de *La Oveja negra...* se editaron textos fundamentales para entender el “resurgimiento” de la fábula. Así tenemos, por ejemplo, *La bestia que hay en mí y otros animales* (1948) y *Más fábulas de nuestra época* (1956), de James Thurber; *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar; *Manual de zoología fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges; asimismo, *Punta de plata* (1958), que es la edición original de *Bestiario*, de Juan José Arreola.

La relación entre las obras citadas y *La oveja negra...* se evidencia, además, en la admiración de Monterroso por cada uno de estos autores. Curiosamente, en el caso de Thurber, Monterroso admira al narrador, excepto en su faceta de fabulista.<sup>10</sup> Con Borges, en contraste, en el plano literario no hay restricciones:

---

<sup>8</sup> Si bien nada académicos, los comentarios de escritores tan disímiles como Isaac Asimov y García Márquez, respecto a *La oveja negra...* no dejan de ser reveladores. El primero se refiere a que cada uno de estos textos “en apariencia inofensivos, muerden si uno se acerca a ellos sin la debida cautela...”; por su parte, García Márquez considera que “este libro hay que leerlo manos arriba. Su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad”. Ambos casos citados por Jorge Ruffinelli, en “Introducción” a *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, 2ª. ed., Cátedra, Col. Letras Hispánicas # 261, Madrid, 2001, p. 18.

<sup>9</sup> Así, en una entrevista con Margarita García Flores, Monterroso declara: “Creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar con ellas”. Vid. “Fábulas inmoralistas”, en *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, p. 26.

<sup>10</sup> Vid. Ruffinelli, J., “La audacia cautelosa”, en *Viaje al centro de la fábula*, p. 21.

“...me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges”.<sup>11</sup> No es difícil, por otra parte, observar a grandes rasgos la empatía estética de las artes poéticas de Monterroso y Arreola.<sup>12</sup> Por fin, en cuanto a Cortázar, se hace explícita su admiración, por lo menos, en el texto que le dedica en *La letra e...*, que luego complementa en *Pájaros de Hispanoamérica*.

En cualquier caso, si hay textos que prefiguran la aparición de *La oveja negra...*, es en este último donde la transfiguración del género hace posible utilizar la palabra *antifábula*: aquí no se trata del animal humanizado, sino del hombre que se halla animalizado, como bien lo dice Jorge von Ziegler; el bestiario monterrosiano es burlón e irónico y tales características se encuentran implícitas en el juego de representación.

A partir de ciertas posibilidades del género y de los modos de representación adoptados por el autor, éste

expone su moral, su sentido de la ética, entendida ésta como un cuadro axiológico de lo social y no como actitud moralizante. Así, el juicio –que no la condenación o la gracia como lo propone la moraleja– será responsabilidad exclusiva del lector, pero sin perder de vista que los rasgos o comportamientos que se atribuyen a los personajes no tienen el propósito de fingir virtudes o criticar defectos, sino precisamente de ironizarlos o satirizarlos para dejarnos, en la intimidad, la certeza de lo fatuo.<sup>13</sup>

Por supuesto, nadie pensaría que la fábula tradicional sea irónica, pero al parecer, justamente en la ironía descansa la esencia de las fábulas monterrosianas. Este elemento, opuesto a los lineamientos canónicos del género, resulta de por sí sumamente provocativo y es una de las marcas de estilo en la obra: penetra la casi totalidad de los textos incluidos en el volumen, como lo señala en su estudio Diony Durán.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Vid. *Ibidem*, pp.23-24.

<sup>12</sup> Sobre las analogías Arreola-Monterroso, Vid. Pérez, Angela, *Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio temático de sus cuentos y minicuentos*, Universidad de Texas, Austin, 1992.

<sup>13</sup> Vid. Delgado, Antonio, “De Monterroso y otras fábulas”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, México, 1988, pp.35-36.

<sup>14</sup> Vid. *Op.cit.*, p. 216. Por cierto, la autora habla de las cuarenta y dos fábulas que componen la obra, cuando en realidad sólo son cuarenta.

Por otro lado, la idea tradicional de la fábula termina de ser convenientemente subvertida por el juego de palimpsestos que el autor se permite (“La tortuga y Aquiles”, “Pígmalión”, “El burro y la flauta”) y la intencionalidad paródica tan manifiesta, con la cual, evidentemente, se apela a la competencia intertextual del lector que permita el diálogo con cada texto.

Por último, cabe señalar que *La oveja negra negra...* es, probablemente, la obra más celebrada de Augusto Monterroso: curiosamente le da renombre de fabulista, aunque haya cultivado otros varios géneros. De hecho, doce años después de esta publicación, aparece un libro de entrevistas que distintos escritores, críticos y periodistas le hicieron a Monterroso; su título es *Viaje al centro de la fábula*.

### 2.3 Hibridaciones

Tres años después de la aparición de su libro de fábulas, se publica *Movimiento perpetuo*, obra miscelánea que trasciende ya las nociones de identidad genérica en la narrativa del autor.

Si *Obras completas (y otros cuentos)* se afilia al género cuento, pese a textos contrastantes como “El dinosaurio” y “Leopoldo (sus trabajos)” –uno de siete palabras y otro de veintidós cuartillas-; y por su lado, *La oveja negra...* se proclama libro de fábulas aunque, en realidad, transfigura el género; *Movimiento perpetuo* es ya una obra donde la hibridación es la única uniformidad textual. El epígrafe, del mismo Monterroso, es en este sentido una auténtica –y brevísima- declaración de principios:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo, eso es, un movimiento perpetuo.

*Movimiento perpetuo* toma su título de uno de los cuentos que lo integran, pero hace referencia al viejo anhelo científico de lograr la máquina de movimiento

perpetuo y, en este sentido, el título se vuelve también agudo y de tintes irónicos, pues señala que aquel famoso sueño de la ciencia y la tecnología es realizado por la literatura.<sup>15</sup>

En efecto, una versión artística de la máquina de movimiento perpetuo es la obra literaria de continua movilidad genérica. Este continuo desplazamiento se da en dos niveles: globalmente, en tanto el libro es inclasificable de acuerdo a los parámetros canónicos, y específicamente, en tanto muchos de los textos aquí publicados oscilan entre un género y otro. Así, los textos incluidos en *Movimiento perpetuo*, o bien pertenecen a muy distintos géneros (ensayo, cuento, divertimento, comentario, reseña), o bien son francamente híbridos y el libro, por consecuencia, se torna excesivamente dinámico.

De hecho –y aquí nos corregiremos–, calificar *Movimiento perpetuo* como “obra miscelánea” es un tanto impreciso y, sobre todo, injusto, dado que el adjetivo sencillamente es insuficiente. Es decir, tradicionalmente, cuando un escritor reunía en un sólo libro textos de diferentes tipos que, generalmente, no habían entrado en otras de sus obras para no romper la unidad, se decía que había publicado un libro misceláneo.

Con base en lo anterior, según creemos, una obra miscelánea difícilmente puede ser considerada importante, aunque puede incluir algún texto de verdadera trascendencia. *Movimiento perpetuo*, en cambio, fue considerado el libro del año, distinción otorgada por Abel Quezada en los resúmenes anuales del periódico *Excélsior*. Por su parte, Jorge von Ziegler lo considera el mejor libro de Monterroso hasta 1981, el que logra “al fin la disolución del género [...] la obra indefinible”.<sup>16</sup>

Resulta, entonces, indispensable apuntar que el aparente carácter misceláneo queda muy rebasado aquí. *Movimiento perpetuo* es, por sus procedimientos técnicos, un fenómeno narrativo que, en mucho, queda explicado en el siguiente párrafo:

---

<sup>15</sup> Aunque nadie ha señalado algo al respecto, es probable que el título de la obra aluda también a aquel poeta y científico portugués de seudónimo António Gedeão, quien publicó libros como *Movimiento perpetuo* (1956), *Máquina de fuego* (1961) y *RTX78/24* (teatro, 1963). Asimismo, publicó libros científicos con su nombre verdadero: Rómulo Carvalho.

<sup>16</sup> Vid. “La literatura para Augusto Monterroso”, en Corral W., *Refracción...*, p. 53

...las características del texto se bifurcan [...] paulatinamente se pasa en los modos discursivos de la narración a la descripción, a la observación y reportaje, al retrato/perfil, terminando casi completamente en la exposición. Es esta progresión, un funcionamiento protogenérico en los textos de *Movimiento perpetuo*, es un recurrir al “ensayo” para contar el cuento, y en otros casos un contar para ensayar el ensayo.<sup>17</sup>

Otro aspecto notable de la obra es la continuidad temática de los epígrafes: las moscas son el tema de base y, paradójicamente, en vez de que el epígrafe nos avise algo de los textos, aquí es el primer texto “Las moscas” el que nos advierte sobre el contenido de los epígrafes a lo largo del libro. Así, son también reformuladas las relaciones tradicionales entre el texto y su epígrafe.

En otro aspecto del nivel paratextual, cabe mencionar también la parodia al tablero de dirección de *Rayuela*. Como se recordará, en la novela de Cortázar se indica que el lector tiene en sus manos, al menos, un par de libros, y se explica dónde termina uno y dónde comienza el otro, de acuerdo a la forma en que se lea el texto. En Monterroso las cosas cambian:

Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí.

Así, pues, como señala Sabine Horl, ya no se espera un lector cómplice, sino se ofrece un “autor cómplice” que entrega un libro sin unidad para que ésta sea dada por el lector y, con base en esta aportación, se produzca entonces el juego -el movimiento perpetuo- de metamorfosis lector-autor y viceversa.<sup>18</sup>

## 2.4 La novela, otro género

En alguna ocasión, Augusto Monterroso se declaró mal lector de novelas, especialmente por su poco interés en el género. En *La letra e...*, por ejemplo,

<sup>17</sup> Vid. Corral, W., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 161.

<sup>18</sup> Vid. “Ironía y timidez en Monterroso”, en Corral, W., *Refracción...*, p. 62.

siempre con elegancia y humor, compara el texto literario con una conversación, la cual, si es educada –nos dice- evita los largos monólogos, los cuales suponen la obligación de escucharlos, por parte del interlocutor. Así, la novela resulta un abuso del trato con los demás aunque -reconoce- esto no impide los abusos con verdadero encanto; incluso se congratula de la “mala educación” de Tolstoi y Víctor Hugo.

Pese a todo, en 1978, aparece *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, única novela de Augusto Monterroso. Sin embargo, se trata de una novela con una codificación totalmente monterrosiana, es decir, una obra que no es totalmente novelística, o no de la manera como usualmente se entiende el género.

Es en el año de 1959 cuando, en la *Revista de la Universidad de México*, el autor empieza a publicar algunas “colaboraciones” del doctor Eduardo Torres, un intelectual vecindado en San Blas, S. B. –pequeña ciudad de provincia con notable vida cultural-, del cual no se puede establecer claramente su condición de sabio, de tonto o de incorregible burlón. De hecho, varios textos firmados por Eduardo Torres aparecen tanto en la revista ya citada como en el suplemento “La cultura en México”, de la revista *Siempre*, entre 1959 y 1971, luego se integran al libro en la sección de “Selectas de Eduardo Torres”.

Tal vez por lo anterior, hubo alguna incertidumbre en cuanto a la naturaleza del doctor Torres, pues como apunta Jorge Ruffinelli, hasta la publicación de *Lo demás es silencio*...el personaje de Eduardo Torres llegó a ser considerado tanto real como ficticio. Y en todo caso, después de la novela se siguió hablando de él como si formara parte de la gente dedicada a la cultura en México.<sup>19</sup> Este juego de ambigüedades fue seguido especialmente por el mismo Monterroso: por ejemplo, esta línea de “confusión lúdica” inicia con el título, que son las últimas palabras de Hamlet, atribuidas en el texto a otro drama de Shakespeare: *La tempestad*.

---

<sup>19</sup> Vid. “Introducción” a *Lo demás es silencio*..., pp. 39-40. Por cierto, puede verse la importancia de esta obra monterrosiana en el hecho de que, excepto “El dinosaurio”, es la única de la que existe una edición crítica

La novela se compone de cinco partes: “Testimonios”; “Selectas de Eduardo Torres”; “Aforismos, dichos, etc.”; “Colaboraciones espontáneas” y, por último, el “*Addendum*”, escrito por el mismo Eduardo Torres y, en el cual, incluso se refiere al propio Monterroso: “En cuanto al autor, sé, pues lo conozco desde hace años, que goza de cierta fama de burlón que (y perdóneme) no acaba de gustarme”.

El contenido paródico de la novela es claro. Se parodia la solemnidad del escritor, los epígrafes (su tono, pertinencia, criterio de elección), los tratados académicos, el fallido ejercicio intelectual y, entre otras cosas, la novela *Monsieur Teste*, de Paul Valéry, la cual también se basa en la descripción del personaje a partir de testimonios de otros y, como la novela monterrosiana, reflexiona sobre la literatura y el quehacer intelectual.<sup>20</sup>

Hasta aquí, nos hemos referido a *Lo demás es silencio...* como una novela y también lo consideramos así cuando clasificamos las obras completas del autor, si bien, por otro lado, hemos señalado que no se trata de una novela “tradicional”.

En efecto, la tendencia al desplazamiento genérico que hemos venido observando en Monterroso se continúa aquí, a pesar del intento de coto, el cual no ha impedido la acostumbrada problematización monterrosiana del canon y, en consecuencia,

la falta de concordancia terminológica que la crítica (por otro lado enormemente elogiosa) ha empleado respecto al “género” de este texto. Llamarlo biografía, novela; parodia; sátira; collage; crítica; selecta; ensayo; cuento, “crónica” (como se practica en el Brasil de hoy), marginalia; autobiografía, o testimonio, es adjudicarle a *Lo demás es silencio...* [...] términos que necesariamente no se excluyen.<sup>21</sup>

*Lo demás es silencio...* es, como las hasta aquí comentadas, otra obra de audacia literaria. A la manera de la antinovela, logra ordenar un aparente caos, en el cual caben testimonios escritos y orales, aforismos, crítica literaria, alguna

---

<sup>20</sup> Vid. Noguero, F., *Op.cit.*, pp. 170-171. También es cierto que el texto de Valéry no es lo único parodiado; sobre la parodia en esta novela, Vid. Parson, R., “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, en Corral W., *Refracción...*, pp. 109-122.

<sup>21</sup> Vid. Corral, W., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 192. Para Francisca Noguero, por ejemplo, el género de esta obra es la pseudo-biografía, de ahí –dice citando a Leonard Feinberg– su proclividad a la parodia. Vid. *Op.cit.*, p.169.

ponencia, etc. Es decir, no existe en realidad una trama en progresión; esta naturaleza inmóvil se contrapone a la novela convencional<sup>22</sup>y, en ese sentido, el texto también se invierte de la idea antinovelística.

Por otro lado, debe señalarse el fenómeno de *transtextualidad* en el personaje de Eduardo Torres, a quien lo mismo encontramos colaborando en revistas, que firmando el *addendum* de *Lo demás es silencio*, o bien citado -en el texto o paratexto- de otras obras de Monterroso (*La palabra mágica*, *La letra e*) e incluso, en la sección de “Selectas de Eduardo Torres”, podemos encontrar la colaboración titulada “De animales y hombres”, en la cual el erudito hace el comentario crítico sobre *La oveja negra...*; así -como lo apunta Diony Durán- encontramos al personaje funcionando como una equívoca alteridad del escritor.<sup>23</sup>

## 2.5 Un nuevo género

En alguna ocasión, Augusto Monterroso declaró que la entrevista era el único género literario inventado en nuestra época. A pesar de que -según él lo comenta- hubo algunas opiniones contrarias a esto en alguna revista francesa, su posición no fue una broma ni una manifestación de excentricidad. De hecho, su convencimiento en este sentido queda manifestado en la publicación de *Viaje al centro de la fábula* (1981), compilación -preparada por él mismo- de diversas entrevistas de las cuales fue objeto.<sup>24</sup>

Por supuesto, ya es significativa la consideración de que se trate de una obra del autor, a pesar de la evidente participación de interlocutores calificados.

---

<sup>22</sup> *Vid. Idem.*

<sup>23</sup> Hasta tal punto ha llegado este juego, que la ponencia de Eduardo Torres reproducida en *Lo demás es silencio...*, es la misma que presentó Monterroso en un congreso de escritores en las Islas Canarias. *Vid.* Moreno-Durán, R.H., “La insondable tontería humana”, en *Viaje al centro del fábula*, p. 101.

<sup>24</sup> En su primera edición, publicado por la Universidad Nacional, el libro contenía ocho entrevistas y un estudio de W. Corral, que luego habría de convertirse en su reconocido *Lector, sociedad y género en Monterroso*; a partir de la segunda edición se agregó una entrevista más, pero se omitió el texto de Corral. Las entrevistas se llevaron a cabo entre 1969 y 1980. Es relevante que, en efecto, la crítica no discute la autoría de Monterroso en este libro. Por otro lado, la idea de entrevista como género literario coincide con la comparación que hace Cristina Pacheco entre teatro y entrevista; ambos con el diálogo como materia sustancial, aunque, de hecho, ella se refiere a que es del periodista -el entrevistador- de quien depende la *literaturidad* de la entrevista.



El proyecto de *Viaje al centro de la fábula* recuerda otros libros de conversaciones con algunos escritores, por ejemplo, *Flash back. Conversaciones con Henry Millar*, de Christian Bartillat, o *El olor de la guayaba*, firmado por Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, es decir, por entrevistador y entrevistado.

La diferencia aquí es que no se trata de la publicación de interesantes diálogos con una celebridad inteligente: Monterroso, por lo menos en 1981, no era ningún escritor de gran fama. Más bien, como antes veíamos, se intenta llevar a la práctica una convicción. Los entrevistadores son tanto críticos especialistas en la obra del autor (Jorge Ruffinelli, José Miguel Oviedo), como escritores (Marco Antonio Campos, Rafael Humberto Moreno-Durán, René Avilés Fabila) o periodistas (Graciela Carminatti, Margarita García Flores y Elda Peralta).

*Viaje al centro de la fábula* es un libro citado con frecuencia, pues en él pueden apreciarse las ideas estéticas –y de otra índole– del autor. El arte poética de Monterroso, pues, se explicita a lo largo de las diversas entrevistas y también en ellas se permite no sólo la reflexión, sino el juego, la ironía. Así, por ejemplo, inventa una pequeña referencia bio-bibliográfica del antropófago K'nyo Mobutu (el del epígrafe a *La oveja negra...*), lo cual pasa inadvertido para la entrevistadora – Margarita García Flores–, quien nada le cuestiona y, al parecer, queda satisfecha con la respuesta de su interlocutor. Es decir, se usan realmente recursos literarios para contestar las preguntas.<sup>25</sup>

Entre otras cosas, podemos percibir en este libro a un Monterroso muy parecido al de sus obras: inteligente, agudo, con gran sentido del humor y la ironía, y por naturaleza exigente con las competencias de quien intenta decodificarlo, sea éste un lector o un entrevistador.

En cualquier caso, nos enfrentamos a la toma de posición del autor respecto a diferentes aspectos del quehacer literario. Así, por ejemplo, conocemos al Monterroso que no es amigo del género novelístico –siempre con la excepción del Quijote–; al que no se considera irónico ni quiere serlo porque, además, considera

---

<sup>25</sup> A eso contribuye que “no se trata [...] de entrevistas “espontáneas” [...], sino de preguntas respondidas por escrito y sometidas, por lo tanto, a una elaboración que dista mucho de la improvisación...” Vid. Mercado, T., “Monterroso: todo arte es poesía”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, pp. 108-109.

a los ironistas constantes “una plaga lamentable”; a quien no cree ser un humorista ni intenta la brevedad; al partidario de la libertad en la práctica de los géneros literarios, pero que quiere moverse dentro de cierta normatividad, entre otras cosas.

Por supuesto, se dejan mostrar sus influencias literarias: los clásicos, Cervantes, Shakespeare, Montaigne, Swift, Joyce, y, por supuesto, Kafka y Borges, “los dos más grandes humoristas”, dice Monterroso. En términos generales, es fácil hacer una lectura literaria del libro –con lo cual cumple ampliamente su objetivo–, pueden gozarse las narraciones, reflexiones, respuestas ágiles, el humor inteligente y bien expresado: de ningún modo se deja leer como un texto periodístico, como se supondría por tratarse de entrevistas. Pero sobre todo, es sumamente literaria la incertidumbre creada por muchas de las declaraciones del autor. En efecto, consigue hacernos dudar y debemos buscar sentidos más allá de la literalidad de sus palabras.

En conclusión, prácticamente no hay estudio serio sobre Augusto Monterroso en el cual no se cite *Viaje al centro de la fábula*. Por otro lado, es un libro publicado hasta la fecha por cinco editoriales; si a esto sumamos el discurso preciso y el desenvolvimiento del autor, tratando literariamente la entrevista, entonces debemos darle la razón y suscribir aquella comparación entre ejercicio literario y conversación. Y ciertamente, de acuerdo a la estética de este libro, la conversación también es literatura.<sup>26</sup>

## 2.6 Hibridaciones II

El sexto libro publicado por Augusto Monterroso es *La palabra mágica*. En él encontramos nuevamente una obra de muy difícil clasificación genérica, la cual puede considerarse sencillamente como híbrida.

---

<sup>26</sup> Pueden encontrarse otras cinco interesantes entrevistas y una conversación con Noé Jitrik, en el volumen *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. De este libro, hemos citado, al inicio de este capítulo, la entrevista hecha por Mempo Giardinelli. *Vid. Supra*, p. 39, nota 58.

El libro se compone de veinte diversos textos entre los que suele predominar cierta forma ensayística, como una especie de directriz muy general, porque también hay relatos emparentados con lo biográfico (“Llorar a orillas del río Mapocho”, “La cena”), cuentos (“De lo circunstancial o lo efímero” y “Las ilusiones perdidas”) o alguna breve reflexión (“Cómo acercarse a las fábulas”).

Uno de los elementos unificadores de la obra es que prácticamente todos los textos versan sobre autores, obras o géneros literarios (es en este libro donde propone el obituario como género). Es decir, aquí se manifiesta lo más explícitamente posible aquella sentencia de Todorov, según la cual, la literatura nace de la experiencia literaria.

Hay, sin embargo, otro elemento de unificación que se encuentra fuera del nivel textual: el diseño del libro –de Vicente Rojo– incluye hojas y tipografía de colores; dibujos (algunos del autor), fotografías, reproducciones de pinturas, todo lo cual, como señala Robert A. Parson, recuerda aquel *Último round*, de Cortázar.

Lo importante, por supuesto, es que se trata de un libro sobre literatura, como en parte lo había sido *Movimiento perpetuo* y, en mayor medida, *Lo demás es silencio...*; pero aquí –sin hacer precisamente crítica– la erudición de Monterroso dirige el diálogo que sostiene con los temas literarios.<sup>27</sup>

La abrumadora experiencia lectora del autor (se consideraba lector, no escritor) funciona como mediación y determina –para el lector agudo– la recepción de los textos, los cuales

se escurren furtivamente hacia el lector, con lo que en una primera lectura parece ser candidez de ellos [...] hay, sin embargo, algo tan fiable y correcto en la elección de imágenes, sucesos y personajes, que el lector se da cuenta de que lo que en la primera lectura parecía candidez es un “estilo” consciente.<sup>28</sup>

Por supuesto, la competencia lectora es más que recomendable para acercarse a *La palabra mágica*, pues no siempre se libran los riesgos a los cuales está sometido el lector. Independientemente del gusto literario, esa falta de

<sup>27</sup> Vid. Liano, D., “Itinerario de Augusto Monterroso”, en Corral, W., *Refracción...*, p. 145.

<sup>28</sup> Vid. Corral, W., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 208.

competencia ha generado, en ocasiones, lecturas “defectuosas” de esta obra. El mismo Monterroso refiere, en “Se cierra un ciclo” la siguiente crítica de Sergio González Rodríguez: “En *La palabra mágica*” el bostezo mata el juego; la esterilidad se traga a la brevedad y las risas predecibles al golpe ingenioso”.<sup>29</sup> Hay aquí un evidente desconocimiento del contrato de lectura que establece el texto.

Otro tanto puede decirse de la crítica “Jugar a Monterroso”, de Luis Miguel Aguilar, quien considera *La palabra mágica* una obra menos lograda que sus predecesoras, según lo consigna Elena Liverani, quien también pone de manifiesto que esto demuestra el “riesgo que supone una lectura demasiado reductiva organizada sobre lugares comunes como, en este caso, el elemento lúdico de la narrativa monterrosiana”.<sup>30</sup>

Aunque reseñar es arriesgar, cabe preguntarse si opiniones como éstas – *ampliamente* minoritarias, pues las críticas a Monterroso suelen ser muy positivas-, significan que las obras son malas o si, únicamente, muestran su incorrecta decodificación y valoración.

## 2.7 Letras diarias

Varios de los textos aparecidos en *La palabra mágica* se publicaron originalmente en diarios y revistas. Esta situación es parcialmente compartida por *La letra e (Fragmentos de un Diario)*: el autor explica en el prefacio de dónde proceden las primeras versiones de los textos que componen el volumen: apuntes en cuadernos, papeles sueltos, cuentas de hotel, billetes de tren; textos publicados a manera de diario en un periódico mexicano (el suplemento “Sábado” del *Unomásuno*, a partir de diciembre de 1983); y las mismas páginas del libro.

*La palabra mágica* y *La letra e...* son obras muy emparentadas, aunque ésta es bastante más amplia; se trata del libro más extenso del autor. Además, claro, la

---

<sup>29</sup> Vid. *Tríptico. Movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra e.*, FCE, México, 1995, p. 252-253. Aquí mismo, se hace referencia a una crítica a *Obras completas (y otros cuentos)*, en la cual se calificaba al autor como “un humorista sin humor”, que no tenía nada ameno ni interesante que decir. Suponemos que hoy nadie suscribiría esa opinión.

<sup>30</sup> Vid. “*La letra e: Augusto Monterroso y su Diario en busca de un género*”, en Corral, W, *Refracción...* p. 162.

forma de diario nos muestra lo que, a estas alturas, ya podemos calificar como una de las obsesiones de Monterroso: no quedarse en ningún género; siempre experimentar con otro. No por experimentar, sino por dejarse llevar de modo natural por los senderos señalados por sus propias lecturas.

Ya antes hemos visto cómo se revelaban los intereses biográficos en el autor, con libros como *Lo demás es silencio...* y el mismo Monterroso declaró abiertamente su interés por el género: dos ocasiones en las cuales se le preguntó qué acostumbraba leer, mencionó las biografías y “Diarios como los de Pepys y Bloy”, además de los ensayos. Es decir, en un momento dado, opta por la realidad y no por la ficción. Aun cuando biografías y diarios son géneros distintos, es obvia su relación.

Así, podemos ver cierta continuidad progresiva entre *Lo demás es silencio...* (biografía ficticia); *La palabra mágica* (línea ensayística que puede pasar por su biografía intelectual); y *La letra e...*, un diario casi exclusivamente sobre literatura, en el cual la vida personal del escritor queda relegada. En este sentido, resulta una autobiografía doblemente indirecta por su forma casual de diario y por centrarse en la vida literaria del autor.<sup>31</sup>

En efecto, la problemática cuestión del género sigue presentándose aquí, como en casi toda la obra monterrosiana. La pertenencia al género diario no limita los alcances impugnadores de este libro, el cual se resiste a sobrellevar las convenciones del canon. De hecho, el comentario, la crónica, la reflexión, el ensayo y hasta un prólogo de cincuenta y una palabras (tal vez el más corto en la historia) pueden apreciarse aquí.

La combinatoria de géneros e híbridos en la obra monterrosiana –en su *ars poetica* sobresa su *ars combinatoria*– es marca de su literatura y, en opinión de Lia Ogno, “no se trata ya [...] de violar los límites de un género [...], al transgredir

---

<sup>31</sup> Vid. José Miguel Oviedo, “Monterroso en su diario”, en Corral W., *Refracción...* p. 82. Justamente, la marginación de la vida personal del escritor, hace ver la pertinencia con la cual Vicente Quirarte relaciona *La letra e...* con la *Biografía literaria* de Coleridge. Vid. “Una nueva lección del maestro”, en *Ibidem*, p. 86.

los límites de los diversos géneros, lo que se logra es precisamente superar el concepto mismo de género”.<sup>32</sup>

Aunque el género siempre será un problema en Monterroso, hay estudiosos que han propuesto una solución al respecto para libros como *La letra e ...*; así, tenemos que

en 1991 [...] Augusto Monterroso es el mejor dominador de un género extraño que le gustaba mucho a Marcelino Menéndez Pelayo, que es la silva [...] un género renacentista que comprende todo. En una misma obra puede haber cuento, poesía, epístolas, juegos, dibujos... Monterroso es el rey de la silva contemporánea. *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* sería la mejor silva de la literatura americana contemporánea.<sup>33</sup>

Así como Blecua se refiere especialmente a *Lo demás es silencio...*, para Ángel Rama *Movimiento perpetuo* es un título cuyo valor designativo apunta hacia el restablecimiento –con valor de invención– del género de la silva. Sin embargo, se evidencia por lo mencionado antes, que tanto *La palabra mágica* como *La letra e...*, entrarían en tal eje taxonómico. En apariencia, son los únicos estudiosos que están de acuerdo en esto. Hasta donde sabemos nadie más lo menciona.

La idea, claro, no es de ningún modo descabellada, pues algunos poetas renacentistas como Juan Boscán y Garcilaso de la Vega son autores también muy apreciados por Monterroso. Así, pues, la fábula sería junto con la silva, otro caso de género antiguo rescatado por el autor.

Si se acepta este planteamiento, podría abrirse un nuevo rubro clasificatorio, el cual abarcaría casi la mitad de la obra monterrosiana, con los cuatro títulos antes mencionados. Pero en todo caso, esta reflexión nos deja enfatizar la constante (des)preocupación de Augusto Monterroso sobre la cuestión genérica. Es decir, evidentemente le preocupa no quedar encajonado en un género

---

<sup>32</sup> Apud. Liverani, E., *Op.cit.*, p. 169.

<sup>33</sup> Vid. Blecua, José Manuel, “Observaciones y secretos lingüísticos en torno a Monterroso y su obra”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 242. Por su parte, Ángel Rama define *Movimiento perpetuo* como una silva y agrega que, con sólo tres libros, Monterroso “habría agotado las potencialidades genéricas de la marginalidad literaria”, pues restabece el cuento satírico en *Obras completas...*; resucita la fábula en *La oveja negra...*; e “inventa un género que bautiza <movimiento perpetuo>...” Vid. “Un fabulista para nuestro tiempo”, en Corral, W., *Refracción...*, p. 25.

y, sin embargo, su actitud frente a los problemas del canon es más bien desenfadada. *La letra e...*, por ejemplo, deja ver muy bien la cuestión: para quien espere un diario tradicional, el desengaño se presenta sin misericordia. Tal como *Lo demás es silencio...* resulta una biografía ficticia; *La letra e...* es una obra que finge ser un diario.

## 2.8 La antificción

*Los buscadores de oro* (1993), título que parece aludir a una trama de aventuras, en realidad toma su título de la primera imagen infantil narrada en el texto: un río en el cual tres niños de no muchos recursos, buscan frecuentemente pequeños tesoros infantiles. Entre ellos está el autor.

Si ya en *Lo de más es silencio...* nos habíamos encontrado con una novela que simula el género biográfico y, posteriormente, *La letra e...* nos introdujo, de manera poco ortodoxa, al género de diario, *Los buscadores de oro* nos presenta a un Monterroso que se decide por otro género más en su periplo alrededor de los cánones textuales: la autobiografía.

Esta nueva experiencia genérica, ya prefigurada, resulta –con todo propósito– inacabada. Tan sólo abarca la infancia del escritor y se detiene abruptamente al inicio de la adolescencia, cuando Monterroso cumple quince años y su vida va a empezar a cambiar drásticamente.

¿Por qué sólo se habla de la infancia? Tal vez no sea éste el tratamiento más frecuente del género. Sin embargo, el interés verdadero de Augusto Monterroso es hacer referencia únicamente a aquellas experiencias de infancia determinantes en su futura vocación. Es decir, tanto en *La letra e...* como en esta obra, hay un manejo parecido. En aquélla, la vida personal queda relegada; en ésta, es tratada por necesidad: no es un fin sino un medio.

Nos encontramos así –al margen de *Obras completas (y otros cuentos)*– con el libro monterrosiano más respetuoso de la tradición de un género; sin intencionalidad de subvertir el canon, pues ni siquiera se intenta el desplazamiento hacia alguno de los géneros vecinos: las memorias, la novela

autobiográfica, las confesiones, etc. En realidad, el primer capítulo explica el porqué de la obra, estableciendo un pacto autobiográfico con el lector: un relato retrospectivo, en prosa, narrado por el autor sobre su propia vida, tal como lo establece Lejeune.<sup>34</sup>

Aun cuando las fronteras del género autobiográfico nunca son rebasadas, las referencias literarias, artísticas y culturales –propias más bien de las memorias- no dejan de aparecer a lo largo del texto. En parte gracias a la narración sobre la forma de ser del padre, un bohemio incomprendido que normalmente fracasaba en sus empresas artísticas.

Por otro lado, aunque el relato se detiene en 1936, hay breves prolepsis hacia los años 1954, 1964 y 1965. Por momentos se hace referencia al ambiente sociopolítico guatemalteco –otro acercamiento al género de las memorias-, sin embargo, nunca se hace una pintura real del contexto guatemalteco en donde se inserte la vida del narrador; únicamente hay fugaces pinceladas de la vida social del país, siempre en una relación de pertinencia con los hechos narrados. No se intenta, pues, relacionar la vida individual con la social.

Por supuesto, un pequeño recurso monterrosiano es no establecer desde el título que la obra narra exclusivamente la infancia del autor. De esa manera, probablemente, evita uno de los riesgos del género: la infancia es el periodo más susceptible de omisión en la lectura de los textos de carácter biográfico.<sup>35</sup>

En realidad, *Los buscadores de oro* es una obra única en la producción monterrosiana. En esta ocasión no aparecen la experimentación ni los subterfugios; los matices irónicos no están presentes y se aprecia el sosiego como el principal ánimo textual.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Apud.*, Estébanez, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 66

<sup>35</sup> *Vid.* Bradu, Fabienne, “*Los buscadores de oro*”, en Corral, W., *Refracción...*, p. 190.

<sup>36</sup> En este sentido coincidimos con Ana María Jaramillo, quien en una entrevista con Monterroso se pronunciaba en términos parecidos respecto al texto en cuestión. Podemos pensar que el mismo escritor le dio la razón, pues nunca contradujo a su interlocutora. *Vid.* “Veneros de la memoria”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 146.



## 2.9 Las enseñanzas de Montaigne

En 1998 aparece *La vaca*, libro que hemos clasificado aquí como ensayístico, aunque nuevamente la cuestión del género resulte un tanto indefinida.

Ya en *Obras completas (y otros cuentos)* se incluía un extraño y breve relato titulado “La vaca”, una mera descripción de una vaca muerta vista desde un tren en movimiento. Por supuesto, la primera relación intertextual que se presenta es con “¡Adiós, Cordera!”, el inolvidable cuento de Leopoldo Alas, aunque Monterroso cita también a la vaca de Maiakovski, la cual de cornadas a una locomotora. La figura de la vaca, para Monterroso, puede ser símbolo de muchas cosas y eso parece anunciar el tratamiento de diversos temas y autores literarios (especialmente) pertenecientes a diversas tradiciones estéticas.

*La vaca* es, entonces, otro libro sobre literatura. Sin contar el prólogo (esta vez de cincuenta y cinco palabras) se compone de veinte textos donde se habla lo mismo de Cervantes que de Borges; de Tomás Moro y de Tolstoi; de Raymond Carver o de Raymond Queneau.

No puede negarse el vínculo evidente de este libro con *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* o *La letra e...*, de hecho, esta relación conlleva a lecturas similares a las que se puede hacer de aquellas obras. Y puede pensarse que estamos ante otra muestra de hibridación, típica de Monterroso.<sup>37</sup>

Sin embargo, creemos, la lectura más apropiada de *La vaca* es como un volumen de ensayos. En *Movimiento perpetuo* y en *La palabra mágica* había una clara intencionalidad textual de desplazamiento genérico, con cuentos que parecían ensayos y combinaciones impugnadoras del canon, con una clara naturaleza transgresora, las cuales impedían una clasificación indudable sobre el género del libro.

---

<sup>37</sup> Por ejemplo, en una opinión que no compartimos, Ignacio Martínez de Pisón considera *La vaca* una colección de artículos, un dietario, una colección de ensayos literarios, “una singular reivindicación del género biográfico” y mucho más. Sus antecedentes serían, dice el autor, *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, no hay referencia a *La letra e...* Vid. “El libro como lugar de encuentro”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 262.

No es éste el caso de *La vaca*, donde la tendencia ensayística es la esencia textual del libro. Por supuesto, hay un par de textos de carácter autobiográfico (“Mi relación más que ingenua con el latín” y “Vivir en México”) y se incluye el discurso de Monterroso al recibir el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Pero no es ésta la línea rectora del volumen.

Las opiniones, las referencias intra e intertextuales, los comentarios biográficos sobre diversos personajes literarios, por ejemplo, son medios y no fines, son elementos que permite el género ensayístico. Monterroso ensaya sin quebrantar los límites del ensayo; las reglas que se impone el libro no van en el sentido de hacer cuentos-ensayos-divertimentos.

Más bien, el autor sigue las enseñanzas de Montaigne, una de sus reconocidas influencias literarias<sup>38</sup> y escribe ensayos con la libertad propia del género. Al menos en un par de entrevistas, Augusto Monterroso se ha referido al inmenso campo de acción que posibilita el ensayo y, además de Montaigne, ha señalado a los ingleses William Hazlitt y Charles Lamb, así como a Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, como los ensayistas de su preferencia. También ha mencionado “el ensayo breve e informal” como el género en el cual se siente más a gusto.<sup>39</sup>

En cualquier caso, la discusión sobre la filiación genérica de los textos monterrosianos siempre será motivo de discusión, pero lo más importante –y en esto coincidimos con Martínez de Pisón-, es que *La vaca* resulta otro de esos libros-lugares de encuentro, con “una altísima concentración de literatura por centímetro cuadrado”, lo cual no es novedoso en nuestro autor, por ser precisamente uno de sus elementos definitorios.

## 2.10 Polifonía hispanoamericana

El último libro que publicó en vida Augusto Monterroso apareció apenas diez meses antes de su muerte. *Pájaros de Hispanoamérica* (2002) reúne treinta y

---

<sup>38</sup> Monterroso ha admitido cinco influencias definitivas: Horacio, Cervantes, Swift, Melville y Montaigne. Vid. “Influencias”, en *La vaca*, Alfaguara, México, 1998, pp 39-42.

<sup>39</sup> Cfr. Giardinelli, M., *Op.cit.*, p. 152 y Campos, M. A., “Ni juzgar ni enseñar”, en *Viaje al centro de la fábula*, p. 55 y 60.

siete textos, cada uno sobre algún escritor hispanoamericano del siglo XX. Hay tres excepciones, correspondientes a un crítico (Francisco Zendejas); un actor (Héctor Ortega) y un caricaturista (Abel Quezada).

La idea del libro tiene su origen en un texto publicado originalmente en *La palabra mágica*: “Recuerdo de un pájaro”, el cual trataba sobre el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Monterroso hacía un pseudo-retrato del poeta, donde además se citaban algunos de sus textos e incluso se hacía un breve ejercicio comparativo con otro poeta; todo complementado con el nostálgico sabor de algunas vivencias comunes. De aquí la idea de hacer lo mismo con otros autores.

Hemos mencionado que los textos reunidos en *Pájaros de Hispanoamérica* son pseudo-retratos y, en realidad, el mismo autor dice en su prólogo que no quiere hacer retratos de otros escritores. Ciertamente, cada texto tiene sus lineamientos particulares y no se sigue un patrón donde se quiera establecer exactamente una semblanza de cada escritor.

Simplemente, Monterroso quiere decir algo –a veces trascendente, a veces no tanto– sobre cada personaje. Intenta darnos una visión subjetiva, intencionalmente parcial, en tanto no hay nunca un seguimiento de la vida de cada autor. No hay valoraciones ni juicios a la estética o a la personalidad.

Por supuesto, las técnicas del retrato literario, tales como la prosopografía (rasgos físicos) o la etopeya (rasgos psicológicos) se presentan sólo por excepción y como al descuido, para apuntalar algún sentido humorístico: la altura de Cortázar o de José Durand, en contraste con la escasa estatura de Monterroso, por ejemplo, ya que frecuentemente, cuando se alude al físico, es para que el autor se burle de sí mismo:

...la mayoría de los críticos, cuando se ocupan de un libro mío, comienzan por señalar que soy un escritor bajito, lo cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo y hasta mis ideas, sin peligro de que la gente los tome en serio. <sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Vid. “Lizandro Chávez Alfaro”, en *Pájaros de Hispanoamérica*, Alfaguara, México, 2002, p. 165.

En cualquier caso, es probable la influencia de Ramón Gómez de la Serna en la idea de confección de este volumen, si recordamos los *Retratos contemporáneos* y los *Nuevos retratos contemporáneos*, donde el escritor español se dedica a retratar a diversos artistas coetáneos -como en el libro de Monterroso-, aunque en estos casos sí se da cabal tratamiento al género y se ofrecen pequeñas biografías de autores como Unamuno, Pío Baroja, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y otros.

En Gómez de la Serna, los trazos prosopográficos quedan debidamente marginados para privilegiar más bien la etopeya y la creación misma del autor. Este último rasgo, en realidad, es lo sobresaliente en *Pájaros de Hispanoamérica*.

Un aspecto determinante en la obra es, de nueva cuenta, la lectura que posibilita. Cuando antes nos referimos a la confección del libro, aludíamos a un hecho concreto: todos los textos reunidos en este volumen fueron publicados antes en otros libros de Monterroso. Es decir, *Pájaros de Hispanoamérica* sí es una obra confeccionada, estos es, configurada con la combinación de textos que el autor ya nos había ofrecido. Para el lector asiduo de Monterroso conforma un verdadero *déja lu*.

Así, tenemos que “Las muertes de Horacio Quiroga”, “Entre la niebla y el aire impuro” y “Poesía quechua”, aparecen en *La palabra mágica*; “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, “Onís es asesino” y “Estatura y poesía”, forman parte de *Movimiento perpetuo*; “Memoria de Luis Cardoza y Aragón” y “La mano de Onetti” provienen de *La vaca*. Todos los demás textos aparecieron originalmente en *La letra e...*, aunque, en efecto, los títulos fueron sustituidos: en *Pájaros de Hispanoamérica*, simplemente se titula con el nombre propio de cada autor del que se va a hablar.

La obra, entonces, puede ser leída como un conjunto de pseudo-retratos, pero con un carácter ensayístico, pues como dijimos antes, la intención no es retratar a nadie, sino incluso, con el pretexto que da la figura de algún personaje, reflexionar, conjeturar, ensayar realmente. No olvidemos que en *La letra e...*, de donde provienen la mayoría de los textos, éstos se dejaban leer como un diario heterodoxo y ensayístico: el género era trastocado; aquí, esos mismos textos tiene

mayor coherencia textual al participar de una idea muy precisa: hablar subjetivamente de una serie de escritores coetáneos al autor. En todo caso, se observa en *Pájaros de Hispanoamérica* cómo hasta el final Augusto Monterroso problematizó el coto taxonómico a su obra.

### 2.11 Las últimas obras

Augusto Monterroso murió el siete de febrero de 2003. Luego de su muerte se han publicado otro par de libros suyos: *Monterroso por él mismo* y *Literatura y vida*. En el primer caso se trata de una obra conformada por textos procedentes de *La vaca*, *La letra e...*, *Los buscadores de oro* y *Pájaros de Hispanoamérica*, así como de diversas entrevistas ya publicadas también. Hablamos, pues, de un caso parecido precisamente al de *Pájaros de Hispanoamérica*, con la diferencia de que *Monterroso por él mismo* fue confeccionado por editorial Alfaguara.<sup>41</sup>

*Literatura y vida*, en cambio, es la última obra escrita como tal por Monterroso. Aquí nuevamente encontramos un libro de ensayos, aunque se incluye también una conversación con Antonio Marimón. El tema de la literatura es otra vez el eje central del volumen.

La reflexión y el diálogo con diferentes obras, autores y momentos de la cultura son las constantes en el volumen, como había sucedido ya en *La vaca*. De hecho, así sucede en buena parte de la literatura monterrosiana, pero en este caso, como en el libro antes citado, las disertaciones no están disfrazadas de diario o de novela: no hay interacción con un proyecto genérico distinto, tal como ocurre en *Lo demás es silencio...* o *La letra e...*

Sobresalen los textos “Mi primer libro”, donde el autor narra en qué circunstancias publicó *Obras completas (y otros cuentos)*; “La literatura fantástica en México”, una plática sobre el tema que Monterroso impartió en la Universidad Complutense; además de “Cervantes ensayista” y “Luis Maneiro, traductor de Lord Chesterfield”, de prosapia borgeana.

---

<sup>41</sup> Por esta misma razón no lo incluimos en el cuadro de las obras monterrosianas que presentamos al principio de este capítulo.

Por otro lado, en “Cervantes ensayista”, el primer texto del volumen, es posible acercarse al punto de vista monterrosiano respecto al ensayo; de manera sutil –un tanto al margen del tema de Cervantes- el autor cifra las claves de escritura –y de lectura- del género en el que está inscrito su última obra:

[El ensayo es] un texto más o menos breve, muy libre, de preferencia en primera persona, sobre cualquier cosa, o acerca de equis costumbre o extravagancia de uno mismo o de los demás, escrito en tono aparentemente serio pero idealmente envuelto en un vago y ligero humor y, de ser posible, en forma irónica, y preferible si autoirónica, sin el menor afán de afirmar nada concluyente; y si de lo expresado en él se desprende cierta melancolía o determinado escepticismo respecto al género humano, mejor; y si una digresión se desliza aquí o allá, mejor que mejor, pues la libertad de pasar de un asunto a otro sin excusas ni rebuscamientos, y hasta de interrumpirse y olvidarse (o hacer como que uno se olvida) de por dónde va, puede ser lo que le venga a dar al ensayo ese encanto parecido al que se desprende de una conversación inteligente; recurriendo a citas falsas, verdaderas o equivocadas [...] y por lo común escrito con un estilo perfecto pero que no se note o incluso que hasta parezca descuidado [...]<sup>42</sup>

Creemos que estas palabras –pese a su carga humorística- confirman dos cosas: el ensayo es realmente el género en el cual Monterroso se siente más a gusto, lo cual ya había declarado en una entrevista y, por supuesto, el autor luchó hasta el final por defender su libertad de escritor: en sus últimas obras eligió el único género que le permitió librarse del coto genérico. Ésa es la ironía.

## 2.12 Apuntes para un corolario

Hasta aquí hemos hecho una revisión más bien somera de las obras completas de Augusto Monterroso. Por supuesto, no pretendemos en este punto llegar a establecer conceptos irrevocables sobre la estética del autor, pero sí podemos, con base en lo anterior, reconocer algunas de las líneas generales que rigen su arte poética.

---

<sup>42</sup> Vid. *Literatura y vida*, Alfaguara, México, 2004, pp. 10-11.

La narrativa monterrosiana no puede desligarse del humor, pero él no es un humorista: no en el sentido de que no busca la broma y no quiere mover a risa. Si algo intenta es provocar la reflexión; aunque no dirigirla ni crear conciencia o alguna otra finalidad elevada y presuntuosa. Si se habla de humor en Monterroso es porque indudablemente está presente, con la salvedad de ser un humor sutil, elegante, inteligente, al cual el lector debe saber encontrarlo.

El humor monterrosiano se vincula con la tendencia paródica y satírica (es decir, blancos textuales y extratextuales) y, por supuesto, con la ironía. Todos estos elementos podrían llegar a verse como verdaderas unidades de sentido en la obra del autor guatemalteco. La única excepción sería *Los buscadores de oro*, obra atípica en el universo literario de Monterroso.

Las características mencionadas se vuelven esenciales no sólo por su importancia cualitativa, sino también porque generalmente están debidamente apuntaladas por el ingenio y la inteligencia, dos rasgos personales siempre elogiados en nuestro autor. Pero agregaríamos también otra característica que armoniza –y ésa es la palabra precisa– con lo anterior: la brevedad. En esto, la narrativa de Monterroso se identifica con la de Julio Torri, Díaz Dufóo hijo y Juan José Arreola, por ejemplo.

Cuando mencionábamos en el apartado 2.9 la gran concentración de literatura existente en la obra de Monterroso, queríamos enfatizar su capacidad de alusión, de (auto)referencialidad, su inevitable cúmulo de relaciones intertextuales, todo lo cual determina también la especificidad de la narrativa de Monterroso.

Los dos grandes temas de la obra monterrosiana son la literatura misma y el fracaso. De una u otra forma aparecen siempre estos dos núcleos temáticos, aunque todavía más el tema literario. La de Monterroso es, ciertamente, una producción metaliteraria. Conforme fueron apareciendo sus libros, se tematizó más arduamente la literatura, hasta que fue realmente lo esencial: con la relativa excepción de *Los buscadores de oro*, puede decirse que, a partir de *Lo demás es silencio...* todos sus libros tratan específicamente el tema.

Por otro lado, el tema del fracaso o bien de situaciones desgraciadas está presente desde *Obras completas (y otros cuentos)*; aparece también en sus fábulas y en diversos textos de *Movimiento perpetuo* (“Movimiento perpetuo”, “Bajo otros escombros”, “La vida en común”, “El poeta al aire libre”, etc.), así como en *La palabra mágica* (“Las muertes de Horacio Quiroga” y “Las ilusiones perdidas”, por ejemplo). En otros libros posteriores no dejan de aparecer referencias a escritores quienes, se sabe, padecieron situaciones desgraciadas: Kafka, César Vallejo, Raymond Carver, entre otros.

Tanto el tema del fracaso como la visión crítica manifestada en sus tendencias satíricas, han contribuido a que se vea en Monterroso a un pesimista. Y es probablemente el pesimismo el ánimo fundamental en la obra monterrosiana; un pesimismo en el cual, sin embargo, cabe la esperanza.<sup>43</sup>

Pero si bien el pesimismo coincide tanto en la cosmovisión personal como en el terreno de la creación, la antiolempnidad es otra actitud también presente, la cual se deja ver con frecuencia en el humor y la competencia irónica del autor. Pesimismo y antiolempnidad, en realidad, están puestos en tensión dialéctica y funcionan en armonía.

El aspecto central de las obras de Augusto Monterroso es la cuestión genérica. Así, en sus dos primeras obras rescata –respectivamente– el cuento satírico y la fábula; en el primer caso, sin embargo, la aparición de “El dinosaurio”, si bien no funda la minificción en México, sí la lleva a su mínima expresión y exige una revisión del género cuento.<sup>44</sup> La fábula, por su parte, como ya vimos es trastocada hasta hacer necesaria la calificación de antifábula.

---

<sup>43</sup> En entrevista con Ruffinelli, Monterroso declara: “Sí, soy pesimista; pero creo que en mi caso el pesimismo es un optimismo [...] Si uno sigue haciendo cosas, ese pesimismo no es tan absoluto”. Vid. “La audacia cautelosa”, en *Viaje al centro de la fábula*, p. 16. Tal vez también esta actitud se manifiesta en aquella curiosa antología de cuentos que el autor preparó junto con su esposa. El criterio de la antología es el efecto sentimental de tristeza que dejan los textos compilados. Vid. Monterroso, A. y Jacobs, B., *Antología del cuento triste*, Alfaguara, México, 1997.

<sup>44</sup> Para Álvaro Cadavid, por ejemplo, el cuento mínimo –así clasifica “El dinosaurio”– no es un género, sino “una categoría literaria transgenérica”. Vid. “El discolo, licenciado, tráfuga e inaprensible relato mínimo de Monterroso”, en *Quimera*, núm. 211-212, febrero, 2002, p. 60. Para una comparación entre “El dinosaurio” y la tradición del relato breve en china, Vid. Cantú, I., “El dinosaurio es un cuento chino”, en *Ibidem*, pp. 56-59.



Pero el grueso de los libros de nuestro autor se relacionan directamente con el desplazamiento genérico y la hibridación; la constante es la problematización de los géneros en los cuales incurre, a los que subvierte y transfigura. Además, claro, la sistemática inclusión en un sólo texto de diferentes cánones (cuento, ensayo, reseña, parodia, sátira, entre otras) hace posible clasificar como silvas a la mayoría de las obras monterrosianas.

En ocasiones, como en *Movimiento perpetuo* o *La palabra mágica*, se podría hablar de silvas compuestas de silvas y, de hecho, junto con *Lo demás es silencio...* y *La letra e...*, se conformaría -en una taxonomía distinta de la presentada al principio de este capítulo-, un grupo de silvas, al margen de otros géneros como el diario y la biografía que, automáticamente quedarían inmersos en este otro género recién rescatado, si seguimos a Blecua y Rama. Sin embargo, no es nuestro propósito una redefinición clasificatoria de los libros de Monterroso.

Nos hemos referido a este problema porque, después de todo, es algo muy evidente en el autor y, por otro lado, es la causa por de la diferencia de opiniones respecto a cómo clasificar -estéticamente- la literatura de Monterroso.

En efecto, además de su posible filiación a una tradición canónica, se discute cuál es la tradición estética presente aquí. La crítica ha calificado la obra monterrosiana como fantástica, barroca, expresionista, alegórica, experimental, absurda, social, introspectiva, realista, irónica, humorística y satírica.<sup>45</sup>

Lo importante, pues, es darnos cuenta de la indeterminación en la cual queda la obra monterrosiana, pese a los intentos críticos para impedirlo. Sin embargo, tal es su naturaleza y lo que le da su propia homogeneidad, coherencia y orden, porque de ningún modo es una obra caótica e inconsistente.

De hecho, es posible trazar una cartografía literaria muy general del autor; en ésta puede apreciarse que, conforme pasa el tiempo y las obras se van acumulando lentamente, lo propiamente narrativo cede su dominio a la configuración ensayística: De *Obras completas (y otros cuentos)* a *Literatura y vida* -pasando por *Lo demás es silencio...* y *La palabra mágica* como obras de transición

---

<sup>45</sup> Francisca Noguero da un panorama crítico muy amplio respecto a todos estos calificativos emanados de diferentes estudios sobre Monterroso. *Vid. Op.cit.*, pp. 39-41.

en el proceso-, se evidencia la modificación de registros genéricos y lo ensayístico termina por imponerse.

Sin duda, lo anterior guarda relación con el principal interés literario de Monterroso: la literatura misma; ella es causa y efecto, tanto como tema y motivo. El ensayo era el mejor recipiente para hacer literatura sobre literatura; la libertad propia del género fue de gran ayuda para quien, respetando la tradición, evadía los compromisos canónicos.

En resumen, observamos en el *ars poetica* de Monterroso los recursos del humorismo, la sátira, la parodia y la ironía; las características de (auto)referencialidad, distintos modos de intertextualidad y capacidad alusiva; los temas esenciales del fracaso y la literatura; las actitudes textuales de pesimismo y antisoledad; la propuesta incansable de la transfiguración de las tradiciones canónicas y estéticas; y, por supuesto, vemos en Monterroso –y ésta es una verdad de Perogrullo- a un autor inclasificable por naturaleza.

### Capítulo III. En busca del sentido

Escribo una palabras y,  
al instante, ya dicen otra cosa.

#### José Emilio Pacheco

El texto está allí. Emanado de no sabemos qué inconfesables experiencias personales -vivas o imaginadas-; de tal o cual contexto histórico, político, cultural; de una u otra tradición literaria a la cual afirma o impugna; de éste o aquel género literario a cuyo canon se afilia o del cual discrepa. En fin, las condiciones de producción de la obra literaria son muy diversas.

El texto está allí, pero el lector también. Y como el autor, el lector posee igualmente una situación personal, social, histórica y cultural; filias y fobias estéticas, genéricas, estilísticas. Por supuesto, la competencia del lector, su enciclopedia y capacidad decodificadora forman parte de las también diversas condiciones de recepción de la obra literaria.

¿Quién propone, pues, el sentido? ¿Para encontrarlo debemos necesariamente recurrir a las instancias pre o posttextuales? Aún más: ¿se construye el sentido o se lo encuentra, dada su indiscutible presencia en el texto? O bien, ¿el sentido es una entidad virtual flexible a la actualización que del texto haga un lector determinado sobre las bases de su mera competencia crítica?

Si bien a lo anterior no hay una sola respuesta plena y satisfactoria, es evidente la importancia del tipo de aproximación con la cual se analice la obra. Sin intentar el cuestionamiento de las aportaciones hechas por las distintas propuestas metodológicas en el campo de los estudios literarios, creemos que, cuando el propósito es interpretar una de las principales estrategias de conformación de sentido en el texto literario –en este caso la ironía-, no se puede menos que recurrir a la disciplina clásica: la hermenéutica.

En efecto, querer interpretar significa preocuparse por desentrañar el o los sentidos de un texto. Para llevar a cabo esa labor deberemos tomar posiciones frente a los cuestionamientos señalados anteriormente, además de adoptar alguna de las orientaciones que la hermenéutica tiene en la actualidad. Establezcamos, entonces, nuestras bases.

### 3.1 Sentido e interpretación

Cuando se busca el sentido en un texto literario no se intenta dar con su significado, no al menos en una concepción unívoca, en la cual a un significante le corresponde un significado. Esto no sucede aun cuando el uso de los términos se apoye en un sentido literal: el “problema” literario radica justamente en que no hay una interpretación correcta para cada texto.

En tanto cada enunciación lingüística –incluyendo el texto literario– es una actualización de la entidad virtual y potencial que es la lengua, una sería la significación de las palabras aisladas (como patrimonio léxico de un idioma), y otra la significación que construyen cuando se las pone a funcionar en un enunciado.

De esta idea general parte Tzvetan Todorov en su *Simbolismo e interpretación* para tratar la noción de *sentido*. Así, retomando terminología de Benveniste, habla de *significancia* cuando una frase o palabra están descontextualizadas o son entidades abstractas como la lengua; el *sentido*, en cambio, es la determinación que toma la misma frase o palabra al funcionar en la manifestación lingüística concreta que es un discurso.<sup>1</sup>

Además del sentido directo, propio del discurso, debe distinguirse un sentido indirecto o segundo sentido, el cual resulta del encadenamiento de oraciones. Así, en un contexto específico, una oración que expresa literalmente algo, puede querer decir otra cosa, de acuerdo a los antecedentes en ese discurso. A este campo del sentido indirecto le llama Todorov *simbolismo lingüístico*.<sup>2</sup> Además, esta producción indirecta de sentido está presente en todos los discursos y especialmente en el literario.

---

<sup>1</sup> La idea es la oposición entre lengua y discurso. Por ejemplo, la frase “Juan estará aquí dentro de dos horas” posee una significación clara para el hispanohablante y es traducible, pero “desde que esta frase se convierte en un enunciado, ella pasa a referirse a una persona, a un tiempo, a un lugar, que pueden no ser los mismos cuando sea otra la enunciación de la misma frase”. *Vid. Simbolismo e interpretación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 12. Por otra parte, siempre siguiendo a Todorov, la *simbólica del lenguaje* estudiaría el fenómeno del simbolismo lingüístico. Cabe hacer notar la diferencia entre sentido indirecto y el *excedente de sentido* de Paul Ricoeur; en el primero, al menos parcialmente, aparece la intención del autor; en el segundo, dichas intenciones son rebasadas.

Suscribimos, entonces las ideas de Todorov y tomaremos el sentido como la significación del discurso –materialización concreta de la lengua- en sus dos grados o modos de operación: el directo y el indirecto; ambos serán materia de análisis en el texto literario.

Por supuesto, la tarea interpretativa ha sido enfocada desde distintas posiciones teóricas. Nos parece claro que, después de todo, esto señala la dificultad propia de esta labor. Difícilmente podemos creer que sólo una es la aproximación correcta para desentrañar los sentidos de un texto literario; incluso un acercamiento ecléctico puede ser muy viable, de acuerdo a las “necesidades del texto”.

Evidentemente, la hermenéutica no tiene la prerrogativa única para decodificar los sentidos textuales en la literatura; otras perspectivas teóricas como la estética de la recepción o la semiótica –por no hablar de otras- han hecho aportaciones sumamente dignas. La segunda, por ejemplo, ha trabajado en el proceso de decodificación textual –literalmente- en búsqueda del sentido.

Justamente, nos serviremos aquí de algunas de las consideraciones hechas por uno de los teóricos más avezados en el campo de los estudios semióticos: Umberto Eco.

En efecto, cuando líneas arriba hablamos de las necesidades del texto entramos en un área problemática, dadas las posiciones desde las cuales operan los procesos de interpretación. Ya antes hemos planteado algunos cuestionamientos sobre en dónde hay que buscar el sentido o si bien se debe construir, en fin, tratamos de señalar el debate en torno a las condiciones de interpretación de la obra literaria. Eco señala a este respecto la diferencia entre las posibles intenciones a considerar: la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*, a las cuales entendemos como procesos de generación de sentido en condiciones pretextuales, textuales y posttextuales, respectivamente.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Vid. Eco, U., *Los límites de la interpretación*, 2ª. ed., Ed. Lumen, Barcelona, 1998, p. 29.

En el panorama actual, dice Eco en 1990, hay una oposición entre el enfoque generativo y el interpretativo de la obra literaria; el primero se refiere a las reglas de producción de los textos y evade los efectos de recepción.<sup>4</sup>

Paralelamente, en el ámbito de los estudios hermenéuticos, existe una tricotomía muy precisa: la interpretación como reconstrucción de la *intentio auctoris*; como identificación de la *intentio operis*; o bien como la imposición de la *intentio lectoris*.

Específicamente se debe atender a lo que quiere decir el autor, o a lo establecido por el texto, independientemente de la intención del autor. Pero aun eligiendo la segunda opción, existe otra dicotomía: debe buscarse lo que el texto dice, con base en su propia coherencia interna, o bien con base en lo encontrado por el lector, de acuerdo con sus propios sistemas de significación y filias, fobias, deseos, etcétera.

Por supuesto, recientemente se ha privilegiado el papel del lector en el proceso interpretativo, aunque esta posición también debe prever al lector que decodifica unívocamente la obra. “¿Cómo conciliar la autonomía conferida al lector con la decisión de un lector singular de que *La Divina Comedia* debe leerse en sentido absolutamente literal [...]”<sup>5</sup>

En cualquier caso, dice Eco, sigue en discusión si las posibles interpretaciones de un texto dependen de una u otra de las intenciones.

Al igual que Umberto Eco, creemos en la intención del texto como entidad de donde tenemos que extraer el sentido y, por supuesto, un sentido en consonancia con la coherencia interna de la obra.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Debemos recordar, sin embargo, que ya Friedrich Schleiermacher situaba un vínculo indisoluble entre retórica (producción) y hermenéutica (recepción), el cual consistía en que “todo acto de comprensión es la inversión de un acto de palabra”. *Apud.*, Todorov, T. *Op. cit.*, p. 20. En este sentido, la señalada por Eco es una oposición relativa, aunque comprensible en términos de especificidad.

<sup>5</sup> *Vid.* Eco, U., *Op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> Para Eco, sin embargo, “el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización”. *Vid. Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 4ª. ed. Ed. Lumen, Barcelona, 1999, p. 79. De hecho, el autor compara la estrategia textual con la estrategia militar: los movimientos de uno prevén las reacciones del otro y, en ese sentido, el texto construye un tipo de lector. De ahí provienen los conceptos de *lector modelo* y *autor modelo*, ambos hacen referencia a estrategias textuales. Sobre estas dos nociones, *Vid. Ibidem*, pp. 87-95. Por su lado,

Cabe aclarar, sin embargo, que esto no significa una descalificación de los otros dos tipos de intenciones; únicamente se trata de fijar límites y establecer las prioridades pertinentes para nuestro estudio.

No queremos ignorar la clara relación entre intención del texto e intención del lector, pero sí nos parece preciso evitar en lo posible el riesgo de *usar*, en vez de *interpretar* el texto. La *intentio* más accesible al *uso* es la del lector.

Para Eco, se usa un texto cuando el lector busca hechos y sentimientos que sólo le atañen a él y entonces utiliza “el bosque narrativo” como “su jardín privado”.<sup>7</sup> Así, por ejemplo –explica-, María Bonaparte usa “La carta robada” de Poe para inferir elementos de la vida del autor, apoyándose con datos extratextuales.

En realidad estas últimas consideraciones traen a primer plano el problema de la sobreinterpretación de los textos. Una de las obras que más énfasis hace en este tema es *Interpretación y sobreinterpretación*, en la cual se recogen las conferencias Tanner de 1990, donde el propio Eco propuso el tema de exposición y es confrontado por otros estudiosos que le replican desde posiciones teóricas distintas.

En su ponencia “La sobreinterpretación de textos”, Eco ejemplifica el problema de los excesos interpretativos con el caso de Gabriele Rossetti y su interpretación de *La Divina Comedia*. Rossetti parte de la idea de que Dante pertenecía a la logia de los rosacruces y, por ello, dedica su lectura a descubrir la aparición del símbolo rosacruz en el texto. Se evidencia aquí la intención de hallar algo y del riesgo de verse predispuesto a encontrar el objeto deseado.

Entonces, ¿cómo fijar los límites de la interpretación seria? Eco recurre a una fórmula de San Agustín:

[...] cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada –y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto. En ese sentido, la coherencia textual interna controla los de otro

---

Mauricio Beuchot considera que la intención vive de la dialéctica de la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*. Cfr. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 3ª. ed., UNAM, México, 2002, p. 17.

<sup>7</sup> Vid. *Seis paseos por los bosques narrativos*, 2ª. ed., Ed. Lumen, Barcelona, 1997, pp. 17-18.

modo incontrolables impulsos del lector.<sup>8</sup>

Pese a la discusión relativa a si ha de limitarse la interpretación y cómo ha de hacerse –y en todo caso cualquier posición será discutible–, creemos que en todo acercamiento a la obra literaria debe respetarse el texto y no perderlo de vista como el único parámetro de validación interpretativa o, dicho de un modo mejor, como la entidad con la cual se haría *legitimable* (Eco) la interpretación. Así, pues, entre la intención del autor –casi inaccesible y a veces irrelevante–, y la intención del lector, quien podría usar el texto, nos quedamos con la intención del texto como directriz de la interpretación, sin negar su relación con el intérprete.

### 3.2 Hermenéutica y *docta ignorantia*

Una vez que hemos adoptado una posición respecto a dónde hemos de situar la fuente generadora de sentido, es necesario acercarnos –aunque sea someramente– al desarrollo de esa disciplina de la interpretación que es la hermenéutica. De esta forma queremos enmarcar la aproximación fenomenológico-hermenéutica que pretendemos y, por otro lado, establecer cuál es la posición hermenéutica de la cual partimos aquí.

---

<sup>8</sup> Vid. “La sobreinterpretación de textos”, en Eco, U., *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, Comp. Stefan Collini, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 69-70. Sin embargo, para Richard Rorty (el filósofo más interesante en la actualidad, según Harold Bloom) la coherencia textual interna es sólo una metáfora y, desde el punto de vista de la pragmática como orientación semiótica, considera que esa coherencia no es propia del texto *per se*, sino algo que le confiere el receptor. Por lo demás, considera que la diferencia entre el uso y la interpretación no es importante, o bien, no existe. Vid. “El progreso del pragmatista”, en *Ibidem*, pp. 101-102, 105. En cambio, a Jonathan Culler le parece tendenciosa la palabra *sobreinterpretación* y, de hecho, designa como *subinterpretación* el fallido análisis de Rossetti sobre Dante, pues fracasa a la hora de interpretar suficientes elementos de la obra, así como al no poder determinar la influencia de textos anteriores en el pretendido rosacrucismo del poema. A la dicotomía *interpretación-sobreinterpretación*, opone la de *comprensión-superación* (W. Booth) y defiende la posibilidad de *superar* el texto en el sentido de plantearle las preguntas que éste no contempla para así trascender interpretaciones canónicas. Vid. “En defensa de la sobreinterpretación”, en *Ibidem*, pp. 121-122, 124.



Cuando se asocia el nombre de Hermes con el término *hermenéutica* se suele caer en un error. El nombre propio del mensajero de los dioses griegos no da origen a la designación de este “arte de la interpretación”. De hecho,

*Hermeneia*, la palabra y la cosa, está en la base de todas las palabras derivadas de la misma raíz y de todo lo que en ellas “resuena”: de *hermeneus*, *hermeneutes*, *hermeneutike*. La raíz puede ser idéntica a la del latín *sermo*. No tiene, en cambio, ninguna relación lingüístico-semántica –salvo por semejanza en el sonido– con Hermes [...] <sup>9</sup>

Sin embargo, claro, la cultura griega no deja de estar ligada al concepto de hermenéutica: hasta donde se sabe fue Platón quien comenzó a hablar de hermenéutica como *techné*, aunque la consideraba una técnica inferior y subordinada a la *episteme*. Aristóteles, por su parte, es autor del tratado *Peri herméneias*, una parte del *Organon*, traducido comúnmente como *De la expresión* y no *De la interpretación*, nos dice Mauricio Ferraris.<sup>10</sup> Así, en apariencia, no hubo una gran tradición hermenéutica entre los griegos, pero esto es algo relativo o, por lo menos, explicable.

En realidad muchas de las atribuciones dadas con el tiempo a la hermenéutica, antes habían pertenecido a la retórica. Ambas se aproximan en cuanto que su punto de encuentro natural es el texto: las dos son técnicas –una de producción y otra de comprensión– de los discursos.

En cualquier caso, el panorama hermenéutico durante la Edad Media toma, mediante la escolástica, la influencia aristotélica. Si la patristica –como disciplina– establece el canon teológico de la Iglesia católica, a la escolástica le toca siglos después el problema de conciliar la fe y la razón. En efecto, el interés por determinar la compatibilidad entre cristianismo y filosofía sufrió una

---

<sup>9</sup> Kerényi, K., *Apud*. Ferraris, M., *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México, 2002, p. 11. El vínculo existe en otro sentido: el verbo *hermeneuein* significaba *expresar*, *exponer* –ser portador de un mensaje, de ahí Hermes–, pero también tenía el sentido de *interpretar*. Para Ferraris, el intérprete lo era, en tanto mediador, de un mensaje que no siempre comprendía (p.13). En cambio, José Manuel Cuesta Abad considera que el verbo griego tenía implícita en la idea de *expresar*, la de “revelar un pensamiento antes imperceptible”, de ahí *hermeneia* como explicación, interpretación. *Vid. Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 16.

<sup>10</sup> Para H.G. Gadamer, al cual cita Ferraris, esta obra aristotélica más que una hermenéutica es una parte de la gramática lógica. *Vid. Op. Cit.*, p. 15. Por su parte, Cuesta Abad sí lo considera un texto sobre hermenéutica, cuyo objetivo es evitar las confusiones de sentido en las proposiciones. *Vid. Op. cit.*, p. 17.

significativa modificación: en la medida en que fue descubriéndose la obra de Aristóteles –la escolástica más temprana no la conoció en su totalidad- la escolástica quiso demostrar que el cristianismo y la filosofía aristotélica no eran incompatibles.

Por supuesto, el análisis de los textos bíblicos resultó esencial para ubicar el significado de la palabra divina. Durante la Edad Media prevalece, entonces, la teoría del sentido múltiple: literal, moral, alegórico y anagógico son los posibles sentidos de la Escritura.<sup>11</sup>

La reforma luterana dio origen a confrontaciones hermenéuticas esenciales. El protestantismo vio la necesidad de hacer una interpretación muy rigurosa de la Biblia y opuso a la propuesta medieval la idea de la exégesis literal (gramatical) y el estudio del hebreo y del griego.

Lutero en realidad le quita a la institución eclesiástica los derechos de interpretación de la Biblia y establece que las verdades de la fe pueden ser descubiertas por el acercamiento individual a la Escritura. Ésta no es más que una manifestación práctica de la superación del pensamiento medieval por el renacentista: la cosmovisión, antes teocéntrica –bajo la tutela eclesiástica- es ya antropocéntrica y, claro, esta metamorfosis tiene su correlato en el paso de la escolástica al humanismo.

Evidentemente, al desconocer a la Iglesia como la depositaria de la verdad y reconocer, por así decirlo, los derechos hermenéuticos de los creyentes, se hacía necesario establecer los métodos mediante los cuales cada lector podía comprender el sentido de los textos bíblicos. Aquí jugó un papel muy importante el método filológico-humanístico que reivindicaba el sentido gramatical en oposición al alegórico. Vale decir, sin embargo, que

remitirse a la Biblia en contra de la jerarquía eclesiástica  
estaba extensamente difundido en las herejías medievales.

---

<sup>11</sup> En ocasiones los sentidos alegórico y anagógico son considerados como el mismo. Para Helena Beristáin, lo alegórico es “un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades” y lo anagógico es “un suprasentido espiritual que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino”. *Vid. Diccionario de retórica y poética*, 5ª. ed., Porrúa, México, 1985, pp 35-36.

La novedad está, más bien, en la perspectiva con la cual Lutero examina la interpretación de la Escritura: la Biblia es clarísima, pueden ser oscuras ciertas palabras, pero lo que es decisivo, la *res*, la materia religiosa, es clara porque es claro su contenido, es decir, la Revelación.<sup>12</sup>

Parece claro que en el protestantismo se toma partido por la *intentio operis* y la *intentio lectoris*.

Un siglo después de Lutero, Baruch Spinoza (1632-1677) propone que el objetivo de la interpretación es sólo el sentido del texto, esto es, no debe haber ideas preconcebidas; el propio texto analizado orientará su interpretación, de tal forma esta interpretación no estará contaminada de una ideología. La Biblia podía y debía ser tratada como cualquier otro texto.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834), el gran teólogo protestante, es quien puede ser considerado el padre de la hermenéutica como hoy se entiende. A partir de él se rebasan de cierto modo tanto la filología de los textos clásicos como la exégesis de los textos sagrados; es decir, el planteamiento hermenéutico real exigía situarse por encima de las aplicaciones particulares de la filología y la exégesis y, por supuesto, reunir sus operaciones comunes.<sup>13</sup>

De hecho, Schleiermacher considera lo gramatical y lo psicológico como los dos caminos de interpretación textual; tanto el lenguaje utilizado en la obra como la mentalidad del autor eran sometidas a análisis, pues el propósito último era conocer el texto “incluso mejor que su autor”. Ya el mismo Todorov suscribe la propuesta de Leo Strassus, según la cual hay dos clases de sentido indirecto sobre los cuales debe enfocarse la interpretación: el apuntado por el autor –y por lo tanto volitivo, consciente- y el inconsciente.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Vid. Ferraris, M., *Op.cit.*, p. 35.

<sup>13</sup> Al subordinar las reglas de la exégesis y la filología al problema general de la comprensión del texto, Schleiermacher, dice Paul Ricoeur, realiza –sin darse cuenta- una “inversión del todo semejante a la que la filosofía kantiana había llevado a cabo principalmente en el ámbito de las ciencias naturales”, así “el kantismo constituye el horizonte filosófico más próximo a la hermenéutica”. Vid. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, 2ª. ed., FCE, México, 2002, p. 74.

<sup>14</sup> De hecho, Todorov llama a estos dos tipos de sentido indirecto *forma centrípeta* y *forma centrífuga*. Vid. *Op. cit.*, pp. 21-22. Finalmente, a partir de esta posición de desvelar incluso lo inconsciente es que se ha dado un acercamiento entre los horizontes de la hermenéutica y el psicoanálisis. Para una aproximación al modo en que ambas disciplinas se encuentran con la

Así, pues, Schleiermacher atendía a las posibilidades de sentido contenidas tanto en la *intentio auctoris* como en la *intentio operis*. En la primera se registrarían los sentidos que conscientemente el autor transmitió; en la segunda - como un sustrato, sedimentado en el texto- los involuntariamente expuestos. Dicho en términos de psicoanálisis, la propuesta del teólogo protestante abarcaría dos sentidos textuales: el manifiesto y el latente.

Por otro lado, si las ideas hermenéuticas anteriores situaban la comprensión como punto de partida para la interpretación, Schleiermacher parte del malentendido, de aquello oscuro, extraño: superar ese malentendido acerca inevitablemente al autor y al lector.<sup>15</sup>

Wilhelm Dilthey (1833-1911) sigue el camino emprendido por Schleiermacher, en tanto -a la manera de Kant con las ciencias naturales- propone dotar de una metodología y epistemología a las ciencias del espíritu, es decir, aquellas que se apoyan en la experiencia vivida, la expresión y la comprensión: historia, filosofía, religión, arte, derecho, etcétera. Si bien Dilthey, en contraste con Schleiermacher, es totalmente consciente de su deuda con Kant, no deja de ser un complemento de aquél y su propuesta sigue considerando una postura psicológica aunada a una historicista. El propósito hermenéutico no es el sentido del texto, sino la vivencia expresada en él; de hecho, el texto principal sujeto a interpretación es la realidad misma y el encadenamiento histórico.

El positivismo, el psicologismo y el historicismo permean el acontecer hermenéutico cuando entra a escena Edmund Husserl (1859-1938), el fundador de la fenomenología.

En realidad se trataba de un momento crítico de la filosofía, ya que a finales del siglo XIX los objetos de estudio comunes a las disciplinas científicas y la filosofía fueron analizados con los métodos de aquéllas y, de esa manera, los estudios filosóficos quedaron de algún modo limitados a la consideración de precientíficos. En ese contexto hizo su aparición la fenomenología.

---

literatura, *Vid.* Beuchot, M., y Blanco, R. (Comps.), *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*, UNAM, México, 1990, 179 pp.

<sup>15</sup> Vid. Ferraris, M., *Op. cit.*, p. 110.

Justamente contra esa visión empobrecida del quehacer filosófico reacciona Husserl y, al discutir tal punto de vista, establece que la filosofía es un método en sí mismo o una “forma de ver”, pues se ocupa de las bases puras del pensamiento y, en ese sentido, no sería científica ni acientífica.

Así, pues, Husserl propone el método fenomenológico, el cual, como establece José Manuel Cuesta Abad,

no encuentra en la obra de Husserl una exposición concreta, explícita y ordenada [pero] el ambicioso plan de una renovada justificación global de la filosofía aparece en sus *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (Vol. I de 1913), donde el modelo de una “ciencia de los fenómenos” se presenta ya íntegramente ideado<sup>16</sup>

La fenomenología de Husserl encuentra uno de sus principales soportes en el concepto de *intencionalidad*. El término es tomado de Franz Brentano -aunque procede de la escolástica-, y hace referencia a la aplicación o dirección de la conciencia a un objeto. El propio Husserl, al explicar la voz *fenomenología* para la *Enciclopedia Británica*, se refiere a la intencionalidad como

la expresión, que desde el punto de vista terminológico se remonta a la escolástica, usada para indicar el carácter fundamental del ser en cuanto conciencia, en cuanto aparición de algo. En el irreflexivo tener conciencia de un objeto, estamos “dirigidos” hacia él, nuestra *intentio* va hacia él. La orientación fenomenológica del considerar revela que ese estar-dirigido es un carácter esencial inmanente a las *Erlebnisse* [experiencias] en cuestión: ellas son, pues, *Erlebnisse* “intencionales”.<sup>17</sup>

De aquí se desprende la idea husserliana de “hacia las cosas mismas”, las cuales son objetos reales sin determinaciones empíricas, se asumen como fenómenos puros. La palabra *fenómeno* está utilizada en el sentido etimológico de *aparecer*, sin embargo la cosas no aparecen simplemente en la conciencia, sino

---

<sup>16</sup> *Vid. Op. cit.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Apud.*, Ferraris, M., *Op. cit.*, p. 177. Pese a todo se trata de un concepto que hasta los tiempos recientes sigue sometiéndose a discusión, como lo demuestra un ensayo de Jaakko Hintikka basado en la exposición del autor durante el Coloquio Internacional sobre la Explicación y la Comprensión. *Vid.* “Las intenciones de la intencionalidad”, en Manninen J. y Tuomela R. (Comps.), *Ensayos sobre explicación y comprensión*, Tr. Luis Vega, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 9-40.

que deben obtenerse o hacerlas aparecer mediante uno de los procedimientos específicos de la fenomenología: la reducción fenomenológica o *epogé*, es decir, la "puesta entre paréntesis" del mundo o su "suspensión", así quedan sin operación las evaluaciones sobre la existencia espacio-temporal del mundo.

Si la reducción fenomenológica afecta al objeto, al fenómeno, tiene su correlato en otro proceso no menos necesario para llevar a cabo el método fenomenológico: la reducción eidética, en la cual quien es puesto entre paréntesis es el sujeto mismo y así éste se dirige a las cosas desde la perspectiva de un distanciamiento subjetivo, para Husserl, se abría la posibilidad de una subjetividad pura o trascendental.

Así, hay una división de la actuación intencional, pues por un lado entra en juego lo noemático: aprehensión de la *esencia* de los objetos y, por otro, se establece lo noético: la introyección de la conciencia hacia sí misma para alcanzar la conciencia pura o trascendental.

Husserl considera entonces –y en esto retoma conceptos de Platón– que la filosofía, en su labor, debe transitar, desde la *doxa* u opinión al *eidos* o esencia. En cualquier caso es evidente su postura contraria al positivismo y también al historicismo de Dilthey. La postura esencialista de este fenomenólogo, tuvo repercusión en el pensamiento de diversos pensadores y teóricos del siglo XX.

Dos de los autores notablemente influidos por la fenomenología de Husserl son Günter Müller y Roman Ingarden. Este último, por ejemplo, considera la obra literaria como "entitativamente autónoma", una forma intencional de la conciencia configurada lingüísticamente. No obstante, trataremos más adelante el caso específico de Ingarden, a quien seguiremos en parte de su propuesta de análisis del texto literario.

Sin embargo es Martin Heidegger (1889-1976) quien replantea el análisis fenomenológico, pues sustituye el ser ideal de Husserl por el ente concreto situado en una realidad específica, a éste lo llamó *Dasein*, "el ser-ahí" o "el ser en situación". Se trata del único ente con la capacidad para preguntarse por el ser.

La importancia de esta consideración radica –como se deja ver en *Ser y tiempo*, la gran obra heideggeriana– en la evolución de la fenomenología en una

hermenéutica del *Dasein*.<sup>18</sup> Para Heidegger, de hecho, la hermenéutica no es un cauce de reglas interpretativas para la comprensión del sentido, sino una actitud original en la estructura del *Dasein*. Bajo esta concepción, la experiencia humana del mundo tiene un carácter hermenéutico y esto, junto con la relación ser-lenguaje, son el problema fundamental de la filosofía.

Una de las propuestas ontológicas más sobresalientes de Heidegger es el llamado círculo hermenéutico: toda comprensión implica necesariamente una pre-comprensión, mediante la cual fijamos la atención en aspectos sobresalientes que de otro modo pasarían inadvertidos; todo entendimiento, pues, conlleva implícitamente una circularidad.

En tanto el *Dasein* es el único ente dispuesto para la comprensión y ésta sólo es posible mediante el lenguaje, Heidegger plantea una relación específica entre el ser y el lenguaje, de tal manera que defiende la idea de la “lingüística del ser” o bien, que el lenguaje es “la morada del ser”.

Con base en esto, la literatura –a Heidegger le interesó especialmente la poesía– es considerada por el filósofo como un arte en posición de ventaja sobre los demás. Además, la realidad de la obra literaria se da por el “ponerse ante ella” del lector para provocar una dialéctica entre el mundo de la obra y el mundo previamente conocido.<sup>19</sup>

Tal vez el máximo exponente de la hermenéutica en el siglo XX es Hans-Georg Gadamer (1900- 2001). En su obra más representativa trata de el problema del comprender y establece una visión historicista, poco más o menos a la manera de Heidegger.

Gadamer cree que la comprensión de los objetos (textos, hechos históricos, obras de arte, etcétera) responde a un condicionamiento histórico. Así, un lector de nuestro tiempo al leer una obra del siglo XVIII, está condicionado en su comprensión por su propia cultura. De esta forma contempla el pasado desde un horizonte particular, el cual implica una pre-comprensión y, de hecho, una fusión de horizontes: de la obra y del lector. Por esta misma razón, la interpretación que

---

<sup>18</sup> Vid. Cuesta Abad, J.M., *Op. cit.*, p. 25.

<sup>19</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 30-31.

hacemos de un texto está determinada históricamente y siempre será susceptible de revisión en una época posterior.

De cualquier forma ese horizonte al que se refiere Gadamer, “el horizonte del preguntar”, es el punto desde el cual el lector interroga al texto. La pregunta, claro, es el inicio de la experiencia hermenéutica, pues al evidenciarse que algo es distinto a como lo creíamos es de suponerse que ya se ha pasado por la pregunta de si es así o no.

Así, pues, la deuda gadameriana con Sócrates se transparenta, pues

la forma lógica de la pregunta y la negatividad que le es inherente se consuman en una negatividad extrema que consiste en el “saber que no se sabe”. Ésta es, al decir de Gadamer, la *docta ignorantia* de que hace gala Sócrates descubriendo así la paradójica superioridad [...] de la pregunta.<sup>20</sup>

Establecida, entonces, una dialéctica pregunta-respuesta quedan las condiciones para “hacer hablar” al texto. No importa tanto el autor como “la cosa del texto” De este modo la intersubjetividad del modelo dialógico nos hace tomar en cuenta diferentes factores constitutivos de la obra: la naturaleza del texto; el contexto de las afirmaciones hechas; a quién van dirigidas, entre otras cosas.

Como puede verse, Gadamer ejerce una visible influencia en la Estética de la Recepción, la cual recoge nociones básicas de la hermenéutica gadameriana, si bien con otra nomenclatura; el “horizonte del preguntar” se convierte, por ejemplo, en “horizonte de expectativas”.

Hay una continuidad más o menos clara –aun basada en la crítica– entre Husserl, Heidegger y Gadamer, razón por la cual hemos seguido hasta aquí la ruta de los tres filósofos alemanes. La cartografía hermenéutica del siglo XX no sólo se circunscribe a estos autores, pero creemos que en ellos se da lo más representativo de la hermenéutica literaria.

Ya Cuesta Abad distingue dos grandes tendencias de la teoría literaria que irrumpen ante el debilitamiento de los métodos formales: la escuela de Husserl-

---

<sup>20</sup> En otras palabras, preguntar es querer saber y, por lo tanto, saber que no se sabe. *Vid. Ibidem*, p. 48.



Heidegger-Gadamer, la cual retoma “la tradición hermenéutica impregnándola de matices fenomenológicos y orientándola hacia una ontología lingüística” y la de Wittgenstein-Apel-Habermas, orientada a “los juegos de lenguaje de Wittgenstein, los *Speech Acts* y la pragmática”<sup>21</sup>

Sin embargo, no queremos dejar de mencionar al filósofo francés Paul Ricoeur (1913), quien ha tratado de reconciliar distintas perspectivas en sus trabajos, desde la fenomenología y la hermenéutica, hasta el estructuralismo, la deconstrucción y el psicoanálisis. De hecho, algunas de sus obras han tratado el pensamiento de Husserl y Heidegger, entre otros.

Ricoeur retoma la exégesis bíblica y la pone en interacción con el estructuralismo y la semiótica. Sus teorías se alimentan lo mismo de Husserl, Heidegger y Gadamer, como de Freud, la lingüística moderna y la teoría de la acción.

A pesar de su apariencia de irreconciliables, Mauricio Ferraris señala las ventajas de la fusión de las corrientes mencionadas:

[...] en una epistemología de la explicación de los textos literarios, la hermenéutica [...] descubre [...] sus propios orígenes, al remontarse a la distinción relativamente tardía entre explicación y comprensión. Pero, sobre todo, la complementariedad entre explicación y comprensión asume el valor de un *double bind* constitutivo entre ajeno y perteneciente a una tradición, crítica objetivante y reconocimiento del carácter de *wirkungsgeschichtlich* [historia efectual] del texto transmitido; la semiótica y el análisis estructural son el complemento crítico de una hermenéutica simbólica<sup>22</sup>

Ricoeur considera la interpretación como un proceso mediante el cual se acerca lo lejano, pues el texto es el soporte de una comunicación a distancia. La tarea hermenéutica será entonces extraer no la psicología del autor, sino el “mundo del texto”; es decir, el mundo proyectado por la obra se debe hacer explícito en la interpretación. Por supuesto, este concepto está relacionado ampliamente con la expresión gadameriana de “la cosa del texto”.

---

<sup>21</sup> Vid., *Ibidem.*, p. 96.

<sup>22</sup> Vid. Op.cit., p. 251. Hasta donde podemos apreciar, algo parecido en cuanto a integración es llevado a cabo por Roland Barthes en su análisis de *Sarrasine*, de Balzac. Cfr. *S/Z*, 11<sup>a</sup>. ed., Siglo XXI, México, 2001, 221 pp.

Para Ricoeur la fenomenología sigue siendo el presupuesto insuperable de la hermenéutica, la cual -como filosofía de la interpretación- implica un presupuesto fenomenológico: toda pregunta sobre un ente es, en realidad, una pregunta sobre el sentido de ese ente.<sup>23</sup>

En realidad los estudios del filósofo francés afrontan el problema del sentido desde una posición interdisciplinaria, según la cual la hermenéutica debe avanzar hacia una teoría lingüística que la libere de ataduras psicológicas o existenciales.<sup>24</sup>

Por último, no podemos dejar de mencionar dos de las discusiones actuales en las cuales es posible situar los problemas de enfoque de la hermenéutica que engarzan varias de las posiciones vistas hasta aquí.

Es evidente el creciente interés por los estudios hermenéuticos desde los últimos años del siglo XX. De hecho, se puede situar el marxismo como eje dominante en la filosofía durante parte del siglo XX, pero a partir de los años ochenta la hegemonía filosófica se sitúa en la hermenéutica, lo cual significa que ésta se encuentra en el centro de las discusiones filosóficas.<sup>25</sup>

A las dos posiciones generalizadas sobre si el texto contiene un único significado o una pluralidad de éstos, corresponden dos visiones hermenéuticas; una de carácter univocista y otra esencialmente multivocista, a las cuales Mauricio Beuchot llama respectivamente hermenéutica positivista y hermenéutica romántica.<sup>26</sup>

El autor propone un punto intermedio entre ambas posiciones, retomando la noción aristotélica de lo análogo como aquello que resulta diverso y respeta las diferencias. Así, llama hermenéutica analógica a un modelo conciliatorio en el cual

---

<sup>23</sup> Vid. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>24</sup> Vid. Arriarán, S., *La fábula de la identidad perdida. Una crítica a la hermenéutica contemporánea*, Ed. Ítaca, México, 1999, p. 32. Para Arriarán esta orientación interdisciplinaria distingue la obra de Ricoeur como filosóficamente revolucionaria. Más moderado, Cuesta Abad considera los estudios de Ricoeur como “el esfuerzo más serio y riguroso por rehabilitar el pensamiento hermenéutico clásico (sobremodera la exégesis bíblica) conjugándolo con las aportaciones estructuralistas y semiológicas”. *Vid. Op. cit.*, p. 95

<sup>25</sup> Vid. Alcalá Campos, R., *Hermenéutica. Teoría e interpretación*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 2002, p. 51

<sup>26</sup> Vid. Beuchot, M., *Op. cit.*, pp. 21-22.

sintetiza los propósitos de objetividad de la hermenéutica positivista con la necesaria subjetividad de la hermenéutica romántica: el máximo de objetividad y el mínimo de subjetividad posibles serían la base del modelo.

Gerald Nyenhuis, por su parte, reconoce también una tensión semejante entre dos posiciones a las cuales denomina como hermenéutica analítica y hermenéutica ontológica. La primera sería una “lógica de la validación” y la segunda una “fenomenología del entendimiento”.<sup>27</sup>

A pesar de ciertos elementos comunes, cada enfoque hermenéutico dirige su atención a factores distintos del proceso de generación y recepción de sentido. La hermenéutica analítica, por ejemplo, quiere validar las interpretaciones y propone la *intentio auctoris* como norma con la cual se juzgaría la validez de la interpretación. El problema, como ya sabemos, es que esa intención no es siempre recuperable y, en buena parte, se debe suponer o reconstruir.

Por otro lado, la hermenéutica ontológica no se preocupa por la intención del autor, pues le queda claro que el lector tiene ante sí una obra; es decir, no la intención original del autor, sino su plasmación textual y con ella ha de entrar en diálogo. En el proceso, el intérprete –con base en sus competencias, prejuicios, experiencia, etcétera– funde su horizonte con el de la obra y, en consecuencia, desvela sentidos.

Evidentemente, esta última posición se halla dirigida hacia la *intentio operis* y, aunque incluye en un papel muy activo al lector, no lo ve como un *usuario* del texto, pues éste no impone su horizonte sobre el de la obra. Así, pues, esta hermenéutica ontológica coincide con el planteamiento de Umberto Eco en el cual se sitúa la *intentio operis* en lugar prominente, pero sin negar el vínculo que posee con la *intentio lectoris*. Es esta postura la que tomaremos como base hermenéutica de nuestro estudio.

Sin duda, las diversas posturas adoptadas hasta hoy en el campo de los estudios hermenéuticos, dejan ver un rico horizonte de discusiones futuras y de

---

<sup>27</sup> Vid. “Dos caras de la hermenéutica”, en *Anuario de Humanidades*, UIA, México, 1987, p. 146. Para el autor pueden existir más enfoques distintos, pero considera oportuno quedarse con éstos.

nuevas fusiones con otras áreas teóricas, todo lo cual redundará en la ampliación de las formas con las cuales intentamos aprehender los sentidos de un texto.

### 3.3 Roman Ingarden, su propuesta fenomenológico-hermenéutica

Como lo hemos visto, a principios del siglo XX, con la aparición de la fenomenología husserliana, la hermenéutica se ve afectada por las propuestas de la nueva corriente; no puede sustraerse a ellas, pues como sostiene Ricoeur ambas disciplinas son interdependientes. Veremos, pues, en este apartado a uno de los filósofos en los cuales lo fenomenológico y lo hermenéutico se ligan bajo un modo de acercarse a la obra literaria: Roman Ingarden.<sup>28</sup>

Uno de los discípulos de Edmund Husserl fue el filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), quien siguió el pensamiento fenomenológico de su maestro y plasmó en parte de su obra la visión fenomenológico-hermenéutica como acercamiento al texto literario. Entre sus obras están *La controversia sobre la existencia del mundo* (2 Vol. 1947-1949); *La obra de arte literaria* (1931: segunda edición ampliada, 1960) y *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968), entre otras.

Ingarden ha sido considerado, junto con Hans-Georg Gadamer, uno de los precursores de la estética de la recepción y, por lo menos, algunos estudiosos de esta corriente teórica como Wolfgang Iser se han basado en planteamientos ingardenianos y han tomado nociones terminológicas de este autor.

La propuesta de Ingarden, presentada en *La obra de arte literaria*, tiene el objetivo de entender cuál es el modo de ser del texto literario o, dicho de otro modo, desentrañar la especificidad del objeto literario. A continuación

---

<sup>28</sup> Si bien Ingarden ha sido considerado generalmente un fenomenólogo y, por ejemplo, Paul Ricoeur no hace referencia alguna a él en su ensayo sobre la fenomenología hermenéutica desde Husserl (*Vid. Op. cit.* pp. 39-70), también es cierto que el propio presupuesto fenomenológico de la hermenéutica nos autoriza a considerarlo así. Además, creemos, inscribir el análisis de estratos de la obra literaria propuesto por Ingarden dentro de un esquema dialógico texto-lector convalida este punto. De hecho, no es éste el primer trabajo de índole hermenéutica en el que se retoman elementos ingardenianos. *Vid. Prado, G., Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992.

repasaremos, en lo general, la visión ingardeniana; nos basaremos en la revisión hecha por Gerald Nyenhuis.<sup>29</sup>

Por principio, Ingarden establece que el modo de ser de la obra de arte literaria es su formación multiestratificada. Dicha formación se compone de cuatro estratos: 1) el fonético; 2) el semántico (unidades de sentido, tanto de la oración como de los complejos de oraciones); 3) el de los objetos representados; y 4) el de los aspectos esquematizados (bajo los cuales aparecen los objetos representados).

Al considerar la obra como un objeto complejamente estratificado, Ingarden se opone a dos conceptualizaciones del modo de ser de la obra; una “neopositivista” y otra “psicologista”. De acuerdo con la primera, la obra es algo físico, es el papel impreso; en tanto la segunda ve la obra como idéntica a la experiencia que el lector tenga de ella, motivo por el cual no sería susceptible de estudio serio, pues sólo está al alcance del sujeto en el momento de la experiencia lectora.

Para Ingarden hay una intención artística, la cual crea una relación interestratos; existe una relación dialógica entre las distintas capas del texto, dando lugar así a una *armonía polifónica* en la reconstitución de la obra, dada la cooperación de los estratos entre ellos. Se puede, entonces, reconstruir la intención artística y eso es lo que hace un receptor esteta.<sup>30</sup>

En realidad toda obra contiene elementos potenciales, indeterminados: lugares, tiempos, personajes, acciones, etcétera. El lector debe llenar con su imaginación esos *puntos de indeterminación*; a este proceso Ingarden lo designa *concretización*, y puede variar de lector a lector y de lectura a lectura. En cualquier caso, *concretizar* la obra no es una actividad arbitraria, pues debe hacerse con la base de lo determinado en el texto mismo: existe, pues, un esquema de pertinencia que no puede ignorarse.

---

<sup>29</sup> Vid., “Prefacio” a Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus-UIA, México, 1998, pp. 15-24. Esta edición es traducida –por el mismo Nyenhuis– de la segunda edición, de 1960, de *Das literarische Kunstwerk*. Otra revisión de Ingarden puede verse en Prado, G., *Op. cit.*, pp. 11-15.

<sup>30</sup> Sin embargo, esta intención artística es diferente de la *intentio auctoris*, la cual está relacionada con la generación de sentido, no con las propuestas artísticas: una sería la orientación estética de una obra y otra la producción de sentido de la misma.

Por otro lado, la esencia de la obra de arte literaria es su carácter bidimensional. Su primera dimensión es, justamente, su formación multiestratificada; la segunda es su condición de longitudinal, es decir, su composición en fases secuenciales: oraciones, párrafos, capítulos. Mientras la primera dimensión es simultánea y cubre totalmente el texto, gracias a la unidad que forman los estratos; la segunda se extiende ordenadamente, pues sus partes se suceden.

Una de las condiciones inherentes al texto literario, lo cual lo diferencia del científico, por ejemplo, es que las oraciones de las cuales se compone no son juicios, sino cuasi-juicios “cuya función radica en dar sólo un aspecto de realidad a los objetos representados en la obra, sin tildarlos de realidades verdaderas”<sup>31</sup>

Pero, ¿qué elementos concretos observa Ingarden en cada estrato del texto literario? ¿Cómo se procede en el análisis? Veámoslo.

¿Cuál es el papel del lenguaje en el texto literario? ¿Figura sólo como un medio para dar a conocer la obra o forma parte esencial de ella? A partir de estos cuestionamientos Ingarden nos habla del estrato fonético.

Esta capa está compuesta por los sonidos verbales y deja ver en el texto, por ejemplo, la solemnidad, pesadez, ligereza, fealdad, jocosidad, ridiculez, agudeza, sencillez, etcétera, de las palabras empleadas; es decir, que el sonido verbal contiene ya cualidades estéticas relevantes.

Sin embargo, lo más importante es que los sonidos verbales conforman una melodía oracional y la propia oración es una verdadera unidad de sentido. Los fenómenos fónicos esenciales son: el ritmo, el *tempo* y la melodía.

El ritmo libre es el característico de la prosa (aunque juega un papel en el verso libre) y no está sometido a una estricta regularidad de la sucesión de acentos. Es importante diferenciar el ritmo inmanente del texto, del artificioso, el cual estaría impuesto en una lectura específica.

El *tempo* es la agilidad, lentitud, ligereza o pesadez del lenguaje en la obra. Está condicionado por el ritmo inmanente, pues se produce por la velocidad de

---

<sup>31</sup> Vid. Ingarden, R., “Concretización y reconstrucción”, en Rall, D. (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 2001, p. 31.

éste. El mismo ritmo permite varias velocidades, siempre y cuando no se rebase un límite, con lo cual se produciría una ruptura entre el *tempo* y la estructura rítmica del texto, si bien –admite Ingarden– ese límite es un tanto vago, pero sí daría lugar a una perceptible anormalidad rítmica. El *tempo*, finalmente, está relacionado con la sintaxis de la oración y si ésta es breve aquél es más veloz, mientras que si ésta es larga, aquél es más lento.

Todo lo anterior sin perder de vista que a cada lengua le es propia una melodía oracional; el escritor ha de saber emplearla para crear la melodía oracional de su prosa, en el caso narrativo.

Por otro lado, si bien no se trata de un fenómeno fónico, existe una propiedad en éste, lo que Ingarden llama *cualidades emocionales o de humor*: tristeza, melancolía, alegría, etcétera. Estas cualidades pueden estar condicionadas por el sentido ligado al sonido verbal; el discurso marcará concretamente las cualidades, dado que nunca es neutro y el receptor no podrá proyectar cualidades arbitrariamente.

La puntuación, por ejemplo, es otro elemento ligado al sentido de los sonidos verbales que forman una cadena oracional segmentada por pausas. Aunque es evidente el peso de este factor en las cuestiones de ritmo, *tempo* y melodía, el autor lo considera determinante en la ligazón existente entre los aspectos fónico y semántico de la obra.

Concluye Ingarden postulando esta capa como factor indispensable en la constitución de la obra –y no como un simple medio–, pues ayuda a la construcción de los otros estratos y enriquece la polifonía entre ellos, dándoles voz.

En el estrato semántico encontramos que los sonidos verbales, en tanto están ligados con un sentido, comienzan a designarse sentidos verbales, los cuales pueden ser nominales o conceptos funcionales (conjunciones, deícticos). Únicamente los primeros pueden proyectar objetos intencionales y se componen de elementos heterogéneos: el factor intencional direccional (señala a un objeto); el contenido material (le atribuye condiciones y crea al objeto junto con); el contenido material (que es funcional y no aparece explícitamente); el momento de

caracterización existencial (sitúa al objeto como real o ideal) y –en ocasiones–; el momento de posición existencial (le confiere al objeto realidad ficcional). Por su lado, los conceptos funcionales sólo llevan a cabo una función.

Los sentidos verbales nominales suponen verbos finitos (conjugados) que, además de otras características, contienen un factor verbal direccional –equivalente del factor intencional direccional de los sentidos verbales nominales–, el cual retroindica algo distinto del verbo mismo; se retrorrefiere al ejecutor de la acción, a menos que se trate de un verbo aislado. Se deben distinguir siempre los elementos del verbo finito producidos por su inscripción en el contexto de una oración de los que le son inherentes.

De hecho, las nociones de sentido verbal nominal y verbo finito son básicas para la formación de las verdaderas unidades de sentido, es decir, las oraciones.

Por supuesto, la oración es una unidad cerrada en sí misma, la cual no tiene su fuente en ella ni posee autonomía óptica; se trata de una unidad intencional que apunta hacia algo distinto de sí misma, por lo tanto se trasciende. La oración también posee una formación estratificada en elementos fónicos y contenido de sentido; este último le confiere unidad a la oración.

En la oración, dice Ingarden, nunca falta la función de representar. La intencionalidad oracional nunca es enteramente nominal o verbal, sino una combinación en la cual prevalece lo verbal. Su correlato es un conjunto de circunstancias puramente intencional o correlato puramente intencional, lo cual supone objetos puramente intencionales, es decir, objetividades creadas por actos de conciencia con base en una intencionalidad inmanente (la oración).<sup>32</sup>

Pero si bien las oraciones son unidades de sentido, los complejos de oraciones conformarían unidades de sentido superior, pues la relación entre oraciones da origen a una nueva totalidad y las oraciones individuales se forman

---

<sup>32</sup> Ingarden aclara: “La palabra “intencional”, tan frecuentemente empleada en la literatura filosófica moderna, es ambigua. A veces lo que contiene una “intención” se llama “intencional” [...] En otros casos, aquella objetividad que es llamada “intencional” constituye el blanco de una intención. De hecho, el autor propone utilizar *pretensional* e *intencional* para cada caso.”. Vid. Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, p. 141. El traductor sugiere, por su parte, los términos *intencionado* e *intencional*.



con miras a esa totalidad: tanto hacia el complejo de oraciones, como a la obra completa.

En las oraciones y complejos de oraciones se cumplen las funciones de representar y exhibir (forma específica de representación) y suele ser determinante el cómo lo hacen: Ingarden distingue aseveraciones de tres tipos: a) “Tal como es”; b) “tal como parece”; y c) “tal como pasa”. Así, el estrato semántico ubica los sentidos de la oración y de conjuntos de ellas.

El tercer estrato distinguido por Ingarden es el de los objetos u objetividades representados y es el mejor conocido de todos por su proximidad respecto al receptor, razón por cual se quedan en él la mayor parte de las aproximaciones a la obra.

Los objetos representados son los primero que suele atrapar la atención en la lectura. Estos objetos son las acciones, personajes, sucesos, estados, cosas, es decir, todo lo nominalmente proyectado en el texto. Los objetos representados tienen un *habitus*, un modo de ser, específico: simulan realidad, pero son puramente intencionales.

Por supuesto, hablar de objetos u objetividades supone ya su situación en coordenadas espacio-temporales específicas. El espacio representado en el cual quedan inscritos los objetos está manejado en la obra de acuerdo con el modo de representar con el cual se está procediendo: si los objetos están vistos como si los viera el narrador, el centro de orientación espacial sería un “yo”, por ejemplo.

Por otra parte, el tiempo representado en la obra es una analogía del tiempo intersubjetivo en el que todos vivimos o del tiempo estrictamente subjetivo. Esta representación, sin embargo, se da mediante la evocación: se representan acontecimientos sucedidos a lo largo del tiempo, a menos que existan marcas en el discurso del tipo: “antes”, “posteriormente”, “en ese momento”, etcétera.

Como las objetividades representadas son proyectadas por un número finito de unidades de sentido de diferente rango, no están determinadas inequívoca y universalmente. Así, poseen *puntos de indeterminación* que han de ser llenados

por el lector; los objetos, pues, conllevan un esquema formal de puntos de indeterminación.

El último estrato, el de los aspectos esquematizados, está íntimamente ligado con el anterior. Se caracteriza por establecer las perspectivas desde las cuales es posible percibir los objetos representados. Aquí la atención se enfoca en los detalles o elementos que componen la objetividad y, por lo tanto, si en el tercer estrato hay puntos de indeterminación, es en esta capa donde las indeterminaciones son más frecuentes.

Generalmente, dice Ingarden, prevalecen las perspectivas visuales, pero pueden aparecer las auditivas o táctiles, físicas, psíquicas, entre otras. Es importante puntualizar que en algunos casos los aspectos están explícitamente descritos, pero esto no hace al objeto más vívidamente representado, al contrario; aparecerían los puros aspectos y el objeto quedaría como indirectamente representado.

Evidentemente, sería poco operativo llenar todas las indeterminaciones encontradas; el texto asume un papel de directriz y determina qué perspectivas deben actualizarse y de qué manera. El lector no puede actualizar arbitrariamente y por eso la obra funciona también como un esquema que requiere llenado - interpretación- coherente consigo misma.

De todo lo anterior se desprende que los diferentes estratos de la obra están ahí para efectos de representar adecuadamente los objetos, pero entonces, se pregunta Ingarden, ¿el estrato de los objetos no tiene una función? Así, propone - y concluye- que dicha función es revelar lo que él llama las cualidades metafísicas de la obra, pues

[...] lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste [...] tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico [...] no son “propiedades” de los *objetos* [...] ni son, en general, “rasgos” de un estado psíquico sino más bien [...] una atmósfera que, revoloteando sobre los hombres y las cosas involucrados en esas situaciones, penetra e ilumina todo con su luz.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Vid. *Ibidem*, p. 342.

La obra de arte, en general, permite algo imposible en el mundo de todos los días: la lenta contemplación de las cualidades metafísicas.

### 3.4 Nuestra aproximación

Como es natural, cualquier tipo de aproximación crítica al texto literario posee sus virtudes y limitaciones, por eso creemos en la posibilidad de tomar elementos teóricos de diferentes orientaciones con el fin de complementar un análisis. Dicha posibilidad está abierta aquí.

Coincidimos con Gloria Prado cuando considera la propuesta ingardeniana como convincente, esclarecedora y “la mayormente reveladora”,<sup>34</sup> a pesar de lo cual –sostiene ella misma– bien puede complementarse con otros acercamientos, pues no todo está considerado en Ingarden.

Por principio, suscribimos aquí la idea del texto como un esquema dispuesto para ser “llenado” por el lector. Tal esquema funcionaría como un principio general de orientación de sentido del cual se desprendería la interpretación. De hecho, no vemos otra cosa aquí, que el reconocimiento de la *intentio operis* como generadora del sentido; en consecuencia, esta intención impediría el uso del texto por parte del lector, tal como lo expresaba Umberto Eco.

Aun así, resulta implícito que –como en toda aproximación– las competencias lectoras serán determinantes para poder asumir ese esquema de pertinencia que moldeará la interpretación y la hará *legitimable*, si bien no la única válida, esto se da por sentado.

La propuesta de Ingarden nos servirá de base, pero no la aplicaremos en su totalidad ni con sus propósitos específicos, es decir, para la evaluación estética de los cuentos a analizar. Diferiremos, entonces, de la aproximación ingardeniana en cuanto a la finalidad, pues damos por hecho que se trata de obras de arte; nos interesa más bien determinar el papel de las ocurrencias irónicas en los textos;

---

<sup>34</sup> *Vid. Op. cit.*, p. 15. Nosotros no estamos en posición de considerarla la aproximación más reveladora, pero sí es una visión en la que creemos.

comprender por qué son ocurrencias irónicas; en qué nivel se dan y de qué tipo son, etcétera. Además, claro, de permanecer abiertos al empleo de elementos de otros enfoques teóricos cuando lo creamos pertinente para penetrar mayormente en el fenómeno estudiado.

Así, pues, queremos situarnos como un sujeto hermenéutico que entra en diálogo con la obra para actualizar sus potencias textuales con base en la observación de –e interacción con– el funcionamiento entre estratos y la armonía polifónica conformada por esa interrelación.

El diálogo se establecerá con las partes más significativas de los cuentos: título, inicio, final y secciones (unidades de sentido superior) más relevantes del desarrollo: deberemos situar las preguntas hermenéuticas establecidas en cada instancia y obtener las respuestas congruentes.

Reconocemos, entonces, a la manera gadameriana, la clara superioridad de la pregunta y que ella es la base de la experiencia hermenéutica. A través de ella, nuestro intento será “acercar lo lejano”, tal como Ricoeur conceptualiza la interpretación.

El proceso de concretización de los cuentos se llevará a cabo en las acciones de completar lo que aquí llamaremos las *indeterminaciones*, las cuales pueden estar presentes en cualquier nivel del texto.<sup>35</sup> Lo importante es que la obra debe marcar –y nosotros saberlo ver– la dirección de nuestras actualizaciones, para no contravenir la coherencia textual interna.

La idea es, a final de cuentas, mostrar cómo la armonía polifónica determina el *habitus* del texto; esta forma de ser de las obras monterrosianas, la suponemos irremediabilmente irónica.

---

<sup>35</sup> En este sentido, estamos introduciendo en el mismo concepto –por evitar polémicas innecesarias para nuestros propósitos– tanto los “puntos de indeterminación” ingardenianos, entendidos como las omisiones de aspectos secundarios, como los “vacíos” de Wolfgang Iser, entendidos como huecos formados por el choque de las distintas perspectivas esquematizadas y que entonces tendrían un carácter estructural y no se encontrarían en la superficie textual. Por ejemplo, esto sucede cuando, por razones evidentes de secuencialidad, líneas de acción simultáneas son narradas una tras otra sin especificar la relación entre ellas, a pesar de que esto es relevante para la intención del texto. Sobre esta diferencia de conceptos, *Vid.* Iser W., “La estructura apelativa de los textos”, en Rall, D., *Op. cit.*, pp. 105-106. También incluimos aquí toda ambigüedad conseguida en el texto, aunque a este respecto sabemos que, en ocasiones, las ambigüedades están ahí para no resolverse.

## **Capítulo IV. La ocurrencia irónica en tres cuentos de Augusto Monterroso.**

### **Una aproximación fenomenológico-hermenéutica**

...frías duchas de ironía

**Jean Paul**

Una vez establecidas las bases teóricas de nuestro trabajo y de dar una somera visión crítica de las obras completas de nuestro autor, podemos llevar a cabo el análisis de nuestro objeto de estudio: tres cuentos de Augusto Monterroso incluidos en *Obras completas (y otros cuentos)*, su primer libro.

¿Por qué precisamente tres cuentos? ¿Por qué, por ejemplo, no analizar los trece cuentos que componen el volumen? En efecto, esto pareciera ser una decisión puramente arbitraria de nuestra parte, sin embargo, hay una explicación razonable a nuestro juicio.

Hemos escogido para nuestra investigación los cuentos “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario” porque se trata de los únicos tres relatos del conjunto claramente marcados por sus formas de iniciar, que los inscribe culturalmente en un ámbito distinto al de los restantes diez. Tendremos ocasión de explicarnos y detallar esta aseveración más adelante; baste decir por el momento que, desde su codificación inicial, se establece un mismo contrato de lectura para estas tres narraciones. Las voces narrativas y los sujetos de enunciación aluden innegablemente a una específica y misma forma de *contar*.

Nuestro criterio, pues, al seleccionar el objeto de estudio, no obedece a una proposición en el sentido de que éstos sean los cuentos más irónicos del autor o del libro de marras. Al margen de ser los más o los menos irónicos, tenemos claro que resultan indudablemente representativos del arte poética del autor; entonces sabemos algo de cierto: estos cuentos no dejarán de ser irónicos, pues tal es una de las características –además siempre atribuida– a la obra de Augusto Monterroso.

Por otro lado es conveniente hacer algunas consideraciones teóricas sobre el cuento como género, sin pretender discutir aquí su teoría, pues no es tal el propósito de este trabajo. Nos ceñiremos más bien a rescatar ciertos aspectos relacionados con planteamientos hechos aquí.

Al explicar nuestra aproximación a las obras, establecimos que serán motivo de diálogo tanto los títulos como el inicio y el final de las narraciones, así como las secciones *relevantes* de cada relato. ¿Pero cómo establecer la relevancia? En el contexto de nuestra investigación puede pensarse que habrá relevancia donde haya ocurrencia irónica, o bien que la encontraremos con el criterio argumental y así toda secuencia importante por acelerar la trama en progresión será relevante.<sup>1</sup>

Sin embargo hay problemas implícitos en las dos opciones. En la primera, podrían pasar por nuestra observación directa o todas las secciones de un cuento o un número lo suficientemente reducido como para perder la referencia del sentido global del texto; es decir que no tengamos los elementos necesarios para relacionar las partes con el todo y así ver cómo actúa la unidad textual. Por otro lado, elegir la segunda alternativa nos enfrenta con las condiciones de especificidad del género; pues ¿no es el cuento una novela depurada de ripios, como lo apuntaran en su momento Quiroga y Borges?<sup>2</sup> De tal forma, todas las partes del cuento son obligatoriamente significativas y no permiten subvalorar a algunas en favor de otras.

¿Y no sería más atinado y, a la vez, menos riesgoso dialogar con la totalidad del cuento parte por parte? En principio sí sería menos arriesgado, al no privilegiar partes del todo que la misma naturaleza de ese todo impide privilegiar.<sup>3</sup> Pero no necesariamente sería más acertado. Llevaríamos a cabo un ejercicio analítico fácilmente arrastrado por las reiteraciones y, en consecuencia, parcialmente inútil o, por lo menos, no pertinente.

---

<sup>1</sup> Por supuesto, para conseguir nuestros objetivos deberemos hacer referencia a la mayor parte de las secuencias del cuento, pero aquí hablamos no de *referirse a*, sino de *analizar textualmente*.

<sup>2</sup> Quiroga lo plantea en el punto ocho de su famoso “Decálogo del perfecto cuentista”; Borges lo dice en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal. *Vid.* “El cuento no tiene ripios”, en Zavala, L. (ed), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, 1996, pp. 47-49. Julio Cortázar, por su parte, asocia esta característica con la intensidad del cuento a la cual define como “la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige”. *Vid.* “Algunos aspectos del cuento”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba* (s/Comp.), 2ª. ed., Ed. Laia, Barcelona, 1977, p. 271.

<sup>3</sup> No olvidamos que, en efecto, hay partes –secciones, secuencias- más importantes, sin embargo se trata de factores muy señalados y a los cuales nos referiremos más adelante: el inicio y el final, por lo pronto, con frecuencia se sitúan en posición de privilegio.

Así, pues, consideraremos partes relevantes de los cuentos y, por lo tanto, susceptibles al diálogo de la experiencia hermenéutica, todas aquéllas en las cuales encontremos ocurrencias irónicas novedosas respecto a las que se vayan señalando en el proceso de análisis; o bien ocurrencias irónicas que, a nuestro juicio, al sumarse con otras sean decisivas en el carácter o sentido global del cuento. Aunque, finalmente esto no deja de lado el criterio personal del lector, éste se encuentra –debe estarlo– determinado por el esquema de pertinencia que el cuento mismo provee para su interpretación.<sup>4</sup>

Si bien en es frecuente en el análisis narrativo trabajar con calas y éstas suelen seleccionarse de acuerdo con algún criterio, hay en el caso del cuento partes obligadas a pasar directamente bajo la lupa de la aproximación crítica del caso. Así, el inicio y el final, así como el clímax y el título están obligados a entrar en la relación dialógica propuesta aquí.<sup>5</sup>

#### 4.1 Respetar la tradición: una revuelta

En el segundo capítulo –y por razones obvias– dejamos pendiente el comentario crítico de *Obras completas (y otros cuentos)* y únicamente nos limitamos a breves observaciones. Ahora debemos profundizar a ese respecto para tener el contexto en el cual aparecen “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario”.

---

<sup>4</sup> En cualquier caso esto también se explica por la condición de *unilinealidad* del cuento, dicho carácter y la unidad de asunto son para Carlos Mastrángelo las dos características que realmente diferencian al cuento de la novela. Vid. Giardinelli, M., *Así se escribe un cuento*, Nueva Imagen, México, 1998, P. 52.

<sup>5</sup> De hecho, suscribimos aquí la vieja idea que sitúa el inicio y el final del cuento como las partes esenciales, en tanto proposición y resolución del relato. También a esto aludía Quiroga en el quinto precepto de su manual; dicha precisión es la única verdaderamente esencial de este decálogo, en opinión de Silvina Bullrich, en una sensata crítica a este documento. Vid. “Refutación del ‘Decálogo del perfecto cuentista’ de Horacio Quiroga”, en Zavala, L. (ed.), *Teorías del cuento III...*, p. 53. Como se recordará, Cortázar, por su parte, creía que todas las normas allí propuestas eran prescindibles, excepto la última. Vid. *Ibidem*, p. 105. A pesar del carácter idealista del decálogo, creemos que posee algunas apreciaciones muy vigentes y, en todo caso, cualquier preceptiva suele ser discutible. De hecho, maliciosamente Augusto Monterroso –siempre en plan de ironía y mediante Eduardo Torres, su equívoca alteridad– propone un “Decálogo del escritor” –con doce mandamientos para rechazar dos a elección– que nosotros vemos como una parodia homenaje a Quiroga. Vid., *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, ERA, México, 1991, pp. 1078-109.

Augusto Monterroso había sido uno de los fundadores de la Asociación de Artistas y Escritores Jóvenes de Guatemala y de la revista *Acento*, cuyos miembros fueron después conocidos como la Generación del 40. Trabajó amistad con personajes como Pablo Neruda, Juan José Arreola, y Rubén Bonifaz Nuño, entre muchos otros y había sido profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas y becario de El Colegio de México, además de dirigir la colección Nuestros Clásicos y ser jefe de redacción de la Revista de la Universidad de México.

Todo lo anterior y sus casi cuarenta años cuando se publica *Obras completas (y otros cuentos)* nos dejan ver que Monterroso no era ningún novel aficionado a las letras. No fue el suyo, por ejemplo, un caso como el de Marco Denevi en Argentina, quien por ganar un concurso literario se hizo escritor (y debió ponerse a leer desesperadamente para recuperar el tiempo perdido). De hecho, la lectura de estos primeros cuentos monterrosianos deja ver un *ars poetica* muy definida.

A sus treinta y ocho años, en 1959, Monterroso publicó su primer libro y le dio por título *Obras completas (y otros cuentos)*.<sup>6</sup> Así, jugando con las palabras y la puntuación, daba a su obra una doble e ingeniosa intención: designaba un breve y primer volumen de cuentos con términos fríamente descriptivos y propios del léxico editorial (además con una frase asociada generalmente al homenaje a un reconocido autor de larga trayectoria) y, por otro lado, no hacía sino presentar literalmente su producción cuentística; el último texto del volumen se titula, en efecto, “Obras completas”. El paréntesis aquí, funciona como un guiño y quitarlo reduciría semánticamente el título a una sola dimensión.

Por supuesto, la frase “obras completas” no puede usarse para referirse a un primer libro y menos tan breve, pero la justificación se da cuando con esas palabras se alude al título real de un cuento. Ahora, como todos sabemos, toda palabra puesta entre paréntesis revela su carácter de prescindible y, por lo mismo,

---

<sup>6</sup> En realidad fue obligado a publicarlo por Henrique González Casanova, según lo cuenta el propio Monterroso. Éste y otros pormenores relacionados con la historia de *Obras completas (y otros cuentos)* son narrados por el autor en su libro póstumo. Vid. “Mi primer libro”, en *Literatura y vida*, Alfaguara, México, 2004, pp. 21-45.



la designación de “obras completas” se refiere en primera instancia –y se simula que ésta es la única instancia- al libro y, en consecuencia, al autor y su producción. Como el mismo Monterroso no era un escritor conocido, puede verse fácilmente la paradoja del título y la gran sutileza y humorismo fino que –ahora reconocidamente- son características visibles en el autor.

Justamente, el cuento que abre es “Mister Taylor”, de temática social y política y en el cual, por cierto, el narrador no tarda en referirse a las obras completas de un ficticio autor estadounidense. El texto había sido publicado originalmente en 1955, en *El Siglo* –diario del Partido Comunista chileno- como una reacción contra el golpe de Estado que los Estados Unidos fraguaron en contra del gobierno guatemalteco de Jacobo Arbenz; Monterroso pertenecía a la representación diplomática en La Paz, Bolivia.<sup>7</sup>

Además del mencionado, “Primera dama” es el otro texto explícitamente político y, junto con textos como “El eclipse”, “Sinfonía concluida” y “Obras completas”, conforman una línea temática evidente: la confrontación entre el desarrollo y el subdesarrollo,<sup>8</sup> si bien en estos últimos los términos de la comparación pasan por las dimensiones del conocimiento y del arte, y no tanto por la crítica sociopolítica y del modelo económico impuesto a los países pobres.

Uno de los temas clásicos del autor ya se halla presente aquí; en “Obras completas” y “Leopoldo (sus trabajos)” se observa la desgracia y las angustias del escritor que no escribe: la creación o el estudio de la literatura y la forma en la que ha de llevarse a cabo el acto creativo son las reflexiones respectivas de cada texto. La literatura, ya sea como tema o como *leit motiv*, se encuentra en este

---

<sup>7</sup> Otro elemento en apoyo de las ya muy definidas ideas estéticas de Augusto Monterroso antes de la publicación de su primer libro son sus comentarios sobre los motivos de este cuento: “<<Mr. Taylor>> es mi respuesta a ese hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético [...] Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de los bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura”. Vid. Ruffinelli, J., “La audacia cautelosa”, en Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, p.18.

<sup>8</sup> Vid. Corral, W.H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, p. 52.

primer volumen de Monterroso, justamente señalando ya la naturaleza de la totalidad de la obra monterrosiana: la literatura sobre literatura.

En efecto, al margen de los dos cuentos anteriores, hay alusiones a lo literario en varios textos: en “Mister Taylor”, por ejemplo, se habla de las inexistentes *Obras completas* de William G. Knigh; en “Primera dama”, el personaje principal declama “Los motivos del lobo”, de Rubén Darío; en “El centenario” se alude a la *Mundial Magazine*, “aquella revista que Rubén Darío dirigía en París” y en la cual, por cierto, aparece por primera vez “Los motivos del lobo”; en “Vaca”, el protagonista se conmueve de la vaca muerta porque, entre otras cosas, nadie le había editado sus obras completas; en “Obras completas”, el erudito Fombona *persuade* a Feijoo –otra alusión literaria- a dejar el sufrimiento de la creación y estudiar las obras completas de Unamuno. En fin, el mismo título del libro es una referencia a la cultura literaria.

*Obras completas (y otros cuentos)* es la obra monterrosiana más cerrada sobre sí misma en cuanto a su concepción genérica; su intencionalidad está orientada hacia la codificación del relato breve. El cuento, pues, como idea canónica sostiene la configuración de los textos aquí reunidos. De hecho, “Mister Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario” son ejemplo del rescate de la tradición cuentística.

Sin embargo, si bien hay una tradición a la cual se alude en el libro, también es cierto que el autor no se contenta con hacer un trabajo artesanal en la composición de sus textos. Deja ver su conocimiento y respeto por la tradición, pero no convierte ese respeto en una fórmula; al contrario, difícilmente se podría decir que los cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)* son uniformes. Monterroso se mueve por los diversos territorios permitidos por el género y, de alguna manera, mueve sus líneas fronterizas. Lo mismo encontramos aquí reflexiones líricas como “Vaca”, que sátiras consumadas como “Mister Taylor”, “Uno de cada tres”, “Primera dama” o “No quiero engañarlos”. Tanto encontramos el drama psicológico de “Diógenes también” –donde la polifonía de voces narrativas es el surtidor de sentidos- como el triste, pero irascible monólogo de “El concierto”.

Hemos dejado deliberadamente al último el comentario del texto más famoso del volumen que nos ocupa y de toda la obra de Monterroso: “El dinosaurio”. El cuento –una novela, decía Monterroso– es la minificción por antonomasia y se adelanta tres décadas al periodo en que empieza a instalarse una tradición de este hipogénero en América Latina.<sup>9</sup> A pesar del claro antecedente de Julio Torri, por ejemplo, es “El dinosaurio” el texto fundamental y cuasifundacional de esa idea narrativa en México.

Así, pues, podemos observar en *Obras completas (y otros cuentos)* un panorama con la suficiente riqueza propositiva para –sin intentar revolucionar nada–, subvertir y conservar la tradición cuentística. Tradición y revuelta se dan aquí amigable, solidariamente, la mano.

#### 4.2 “Míster Taylor”: una Historia Continental de la Infamia

La anécdota de “Míster Taylor” es conocida. El personaje principal de la historia, Mr. Taylor, ha llegado a vivir con una tribu amazónica. Un día, buscando hierbas para comer pues era en extremo pobre, alguien le regala –accidentalmente, pues se la quería vender– una cabecita reducida, propia de los jíbaros. Mr. Taylor la envía a su tío Mr. Rolston en Nueva York.

El tío, tan aficionado a las culturas hispanoamericanas, le pide más cabezas con las cuales empieza a hacer negocio. Poco después, tío y sobrino acuerdan una sociedad; éste se compromete a enviar grandes cantidades de cabecitas y aquél las venderá lo mejor posible. Mr. Taylor consigue una concesión por noventa y nueve años y promete que la aldea progresará enormemente gracias a las exportaciones.

A partir de la gran demanda de cabezas reducidas en Estados Unidos, la aldea amazónica ve transformada su vida: la vida social, las leyes (los simples

---

<sup>9</sup> Hablamos de tradición en el sentido de que un género cualquiera debe producir sus propios lectores, generar su público. Una confirmación de que ha comenzado a instalarse una tradición del minicuento son las antologías publicadas en años recientes. Un ejemplo es Zavala, Lauro, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000, 176 pp. El mismo autor señala en el “Prólogo” a esta edición la variedad terminológica con la cual se ha designado este fenómeno: micro-relatos, ficción súbita, minicuentos, etcétera. Él decide adoptar la designación minificción para todo cuento no mayor a 400 palabras. Seguimos aquí su criterio.

errores de cualquier tipo eran delitos penados con la muerte), la forma de concebir el nacionalismo...y la tasa demográfica, la cual disminuye notablemente y, con ella, las exportaciones entran en crisis por falta de *materia prima*. Mr. Taylor soluciona el problema con unos cañones: hace la guerra a las tribus vecinas y logra que la aldea entre en un periodo de auge económico, visible en un par de vereditas frente al palacio gubernamental, mientras él “contaba los miles por miles”.

Al acabar con las tribus de la región se presenta una nueva crisis, ahora insuperable; los embarques escasean y Mr. Rolston está preocupado por la baja de los negocios, aunque confía en la capacidad de su sobrino para salir adelante.

La historia termina cuando Mr. Rolston se suicida, luego de recibir en una caja la cabeza reducida de Mr. Taylor, con una expresión que parece decir “perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer”.

El título del cuento es una primera unidad de sentido. Como frase es una mera designación; su *nominalidad* apunta por supuesto hacia una persona que ---dentro de las expectativas que genera al lector- seguramente será determinante en el relato. Pero además, en tanto el cuento está inscrito en la cultura de habla hispana, la designación sitúa un elemento ajeno –una alteridad cultural- como probable portadora del conflicto de la narración.

¿Quién es Mister Taylor?, sería la pregunta hermenéutica implicada aquí. Evidentemente no lo sabemos con exactitud y, está claro, la frase paratextual del título no hace sino señalar a uno de los objetos representados en la historia; es decir, no hay la más mínima sugerencia aquí sobre las cualidades axiológicas del personaje: la designación es neutral en ese sentido.

Nos parece, por otro lado, que hay una marca ortográfica significativa en el título: la palabra “Mister”. El término está españolizado y esta condición introduce un principio de contrariedad en la frase: no sabemos ni viene al caso determinar si el autor quiso ser irónico con esta señalación gráfica. En cambio, podemos afirmar que aquí hay una primera ocurrencia irónica en la obra. Aun cuando todavía no

es tiempo de esclarecer cómo se traman el título con el proyecto textual global, podemos observar que:

- 1) Coexisten diferentes perspectivas en la frase, en esta caso son idiomáticas;
- 2) explícitamente, la designación señala a un *señor* de origen no hispánico;
- 3) implícitamente, la españolización en la designación de la alteridad idiomática y cultural abren la posibilidad de una orientación de sentido: una burla sutil, disimulada, hacia la cultura dominante;
- 4) las condiciones del *minimum* de ironía<sup>10</sup>son satisfechas aquí: hay un contraste de valores, cierta disimulación, una coloración emocional (es una designación objetiva, fría) y una significación estética: creemos que tendrá un peso específico en el proyecto semántico de la obra.

Efectivamente la marca gráfica podría corresponder únicamente a una imitación fonética de la pronunciación en inglés de la palabra “mister”, pero también es cierto que una abreviatura hubiera conseguido el mismo efecto.<sup>11</sup>

Otro aspecto digno de mención aquí es que dos palabras en inglés dan título a un relato que, como lectores, sabemos de antemano está escrito en español. La disonancia entre la melodía fuerte y seca del inglés contrastará con la suavidad melódica del discurso narrativo, generalmente pausado y cadencioso, como puede notarse en casi todos los conjuntos de oraciones, a excepción de los finales.

De hecho, deberemos llevar a cabo el análisis del cuento para poder trazar las relaciones correspondientes entre título y obra. Como se sabe, uno puede ser el sentido del título antes de la lectura y otro después. Hasta aquí sólo hemos señalado las condiciones del paratexto previas al proceso de interpretación y,

---

<sup>10</sup> *Vid. Supra*, p. 35.

<sup>11</sup> El discurso narrativo del famoso cuento “Canastitas en serie”, de B. Traven –texto muy comparable con “Mister Taylor”- hace referencia siempre con abreviatura al personaje de la cultura anglosajona: Mr. Winthrop. Suponemos que así se encuentra en el original en inglés y que la traducción respeta el modelo. La abreviatura, además, es una marca idiomática propia del inglés, lengua en la cual se halla acentuada la economía de la expresión. *Vid. Canasta mexicana de cuentos*, Tra. Rosa Elena Luján, Selector, México, 1990, pp 9-28. Hay, sin embargo, otro ejemplo en el cual también se utiliza la españolización: en la conocida *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Bioy y Silvina Ocampo, se incluye el cuento “El caso del difunto Mister Elvesham”, de H.G. Wells; por la temática y el tipo de cuento, no suponemos ninguna intención irónica; allí sí resulta clara la imitación fonética.

creemos, se ha podido identificar la ocurrencia irónica de la frase por su codificación gráfica. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el título conforme una ironía situada en otro nivel si se compara con el argumento o el sentido global del texto.

Otros elementos y unidades de sentido pueden alterar lo establecido aquí o confirmarlo; la confirmación puede darse por acumulación de factores que apunten hacia la misma dirección y, en todo caso, podrán darnos la dimensión real de la función del título.

El inicio de todo cuento, como es sabido, es una de las partes fundamentales. En este caso, podemos apreciar un párrafo inicial cargado de intenciones, el cual anuncia ya un texto demandante de una cuidadosa lectura: “-Menos rara, aunque sin duda más ejemplar –dijo entonces el otro, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica”.<sup>12</sup>

Por supuesto, este principio resulta inquietante e invita a diversos cuestionamientos: ¿Quién es el otro?, ¿con quién o quiénes habla y a propósito de qué otra(s) historia(s) resulta ésta más rara y menos ejemplar? ¿Por qué se narra con tanta naturalidad algo evidentemente absurdo e inquietante? Hasta aquí hay un evidente desconcierto en el lector, pero la principal pregunta hermenéutica en este primer párrafo se relaciona con una incongruencia profunda: Percy Taylor, con ese nombre, ¿es un jíbaro?

Un inicio como éste abre inmediatamente numerosas expectativas: hay una doble mediación entre la historia y el lector; los puntos de indeterminación aparecen inmediatamente y empieza a operar una tensión dialéctica entre los estratos fonético, semántico y el de las objetividades representadas.

En efecto, en principio son visibles dos narradores -uno dentro de otro-, que enuncian en tercera persona. Uno es manifiesto para darnos la historia; otro, latente, pero sin él no “oiríamos” el relato. Así, un *narrador manifiesto* es la voz del estilo directo con la cual un *narrador latente* nos ofrece la historia. Como lectores nos hallamos más cerca de la narración en segundo grado, pero no debemos

---

<sup>12</sup> Vid. *Obras completas (y otros cuentos)*, ERA, México, 1990, p. 11. En adelante las referencias de página relativas a “Mister Taylor” irán entre paréntesis en el *corpus* de nuestro texto.

olvidar que ésta se da gracias a una narración en primer grado: el cuento desvela así su relación de intertextualidad con obras como *Las mil y una noches*, *El decamerón*, *El Conde Lucanor* o *El heptamerón*, cuyas relatos también son producto de narraciones en segundo grado. Además, claro, de que mediante este artificio se recupera una de condición original del cuento: la oralidad.

Como antes hemos mencionado las unidades de sentido del estrato semántico entran en disonancia: los contrastes menos-más, raro (extraño)-ejemplar, mister-selva, apuntan hacia lo inquietante, pues nos dejan presentir algo inusual, una historia poco lógica, que nos sacará del orden habitual. Las objetividades representadas –el narrador oral y Mr Taylor– pertenecen a coordenadas espacio-temporales distintas: uno está totalmente indeterminado hasta este momento, sólo sabemos que se trata de un hombre; Mr. Taylor, por su lado, está determinado a partir de la incongruencia entre su nombre propio y su “ocupación”: éste es su único aspecto hasta este instante de la narración. Está conformada, entonces, una dinámica de contrastes de alguna manera ya anunciada en el título del cuento. Hasta aquí lo desconcertante y lo absurdo predominan en la narración.

El inicio de la historia, sin embargo, se da en el segundo párrafo:

Se sabe que en 1937 salió de Boston, Massachussets, en donde había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo. En 1944 aparece por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas, conviviendo con los indígenas de una tribu cuyo nombre no hace falta recordar. (p. 11)

Se confirma el origen no hispánico del personaje y que él será el protagonista de la historia. La nacionalidad de Mr. Taylor queda asentada y se ubican las coordenadas espacio-temporales de la historia. El narrador inicia la historia de modo enciclopédico, meramente informativo e impersonalmente; la frialdad tonal de la primera oración será una marca discursiva a lo largo del relato. Aparece aquí tanto el registro frío de la información –los años precisos, los lugares específicos–, como las formas jocosas del tipo “había pulido su espíritu

hasta el extremo de no tener un centavo”. O bien el narrador no es competente o se trata de alguien muy consciente de las potencias del discurso.

¿Por qué el personaje sale de Boston y por qué hay una laguna de siete años en la información que hay sobre él? Como sabemos él no tenía dinero y no debemos suponer que haya ido a buscarlo a otra parte. Si su travesía como romántico errante –como viajero y no turista- ha sido motivada por su espíritu ávido de saber, por cuyo sendero es más que un iniciado, ni su salida ni su tardanza de siete años son “vacíos” reales: ha sido un vagabundo sin prisa ni objetivo y es en la amazonia donde finalmente se establece, tal vez cansado de un largo peregrinar.

Lo anterior introduce nuevos aspectos representados del personaje: Percy Taylor es un hombre con instrucción académica y sensibilidad refinada, por lo cual valora poco lo material; no es una prioridad para él. Proviene de Massachussets, un estado famoso por su tradición académica (la Universidad de Harvard se encuentra allí) e histórica (allí tuvieron lugar las principales protestas previas a la guerra de independencia, así como los primeros combates del conflicto, en Lexington y Concorde). Mr. Taylor representa, pues, valores fundamentales –la educación, la instrucción, la libertad, la igualdad- con los cuales vive en armonía; de ahí su pobreza económica.

Los jíbaros, famosos reductores de cabezas, son las tribu que “no hace falta recordar”. Al entrar en relación con ellos, ambas objetividades van perfilando una ironía profunda en el sentido global del cuento: en principio, Mr. Taylor no es un *salvaje cazador de cabezas*, sino un intelectual de sensibilidad probada; además, los grandes cazadores de cabezas serán víctimas de un refinado representante de la *civilización*.

Este segundo párrafo continúa con la estructura rítmica marcada en el principio del relato. Oraciones largas en párrafos cortos, producen un *tempo* semilento, acompasado, en consonancia con el tono frío y despreocupado de la voz narrativa. La disonancia estriba en la relación entre el contenido de sentido de las oraciones y las cualidades emocionales del discurso mismo; su ligereza y extraña solemnidad abiertas al humorismo. Esta tensión dialéctica entre los estratos



fónico-semántico y los estratos de objetividades y aspectos, será una marca conseguida y característica del texto.

En la aldea, Mr. Taylor es conocido como el “gringo pobre”, aunque esto no lo molestaba porque, como hombre instruido, “había leído en el primer tomo de las *Obras completas* de William G. Knight que si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonra” (p. 11).

El mote revela la visión local de la cultura hegemónica estadounidense, a la cual reconocen y, por lo tanto, la designación está investida de un rasgo esencial: la excepción, el “gringo” es distinto a la imagen de su país porque es pobre.

Por otro lado, el narrador termina de mostrarse como alguien lo suficientemente informado como para dar cuenta de las lecturas de Mr. Taylor. El apellido Knight (caballero) se relaciona con el concepto de honra; el juego entre los términos es atribuible a la voz narrativa, no al personaje.<sup>13</sup>

Las autoridades de la aldea trataban con respeto a Mr. Taylor, pues temían provocar incidentes internacionales, nos dice el narrador y este conjunto de oraciones, cuyo referente último es salvaguardar la integridad de la tribu, se vuelve una ironía cuando se contrasta con los resultados conseguidos: al aceptar la amistad del *gringo* –como socio comercial- se precipita el fin no sólo de la tribu, sino de toda la región.

El proceso de destrucción comienza irónicamente. Un nativo intenta venderle una cabeza reducida al *gringo* –representante del país de la opulencia-, pero él es tan pobre y el nativo habla tan mal el inglés que termina regalándosela. Al enviar la cabeza a su tío, nace la idea de comerciar con ellas.

La idea principal del cuento es una ironía en extremo significativa y simbólica: una industria de cabezas reducidas. Mr. Rolston le propone el negocio a su sobrino, cuando éste ya presentía que las cabezas enviadas no tenían como fin la contemplación, sino la ganancia económica:

Con toda franqueza, Mr. Rolston se lo dio a entender en una

---

<sup>13</sup> De hecho, el juego establecido aquí se inicia con la referencia a un autor inexistente, a la manera de Borges, uno de los modelos literarios de Monterroso.

inspirada carta cuyos términos resueltamente comerciales hicieron vibrar como nunca las cuerdas del sensible espíritu de Mr. Taylor.

De inmediato concertaron una sociedad en la que Mr. Taylor se comprometía a obtener y remitir cabezas humanas reducidas en escala industrial, en tanto que Mr. Rolston las vendería lo mejor que pudiera en su país. (p. 13)

La naturaleza folclórico-artesanal del producto cultural impide su producción en serie. Está señalado aquí un hecho irónico. Por otro lado, ¿realmente puede una carta comercial resultar “inspirada”? El narrador se muestra por primera vez abiertamente irónico y la precisión de su vocabulario así lo revela: no solamente la carta de Mr. Rolston no es “inspirada”, sino que además; Mr. Taylor (líneas arriba se menciona su “refinada sensibilidad artística”) justamente por su formación no podría *vibrar* con ella y menos “como nunca”. El aludido “sensible espíritu de Mr. Taylor”, muestra poca sensibilidad -salvaje ironía- al aceptar proyectos tan poco humanitarios.

Hay algo cómicamente siniestro en la frialdad narrativa tan visible aquí. Los verbos “obtener” y “remitir”, se refieren a “cabezas humanas”, con lo cual se establece una asombrosa e inquietante tensión entre la enunciación y lo representado. Algo similar puede decirse de la frase “cabezas humanas reducidas en escala industrial”; la melodía oracional conforma un tono de naturalidad, pero el conjunto de circunstancias de la oración es de extrema crudeza: con el único fin de enriquecerse, dos hombres comerciarán con la vida -o mejor dicho, la muerte- de todo un pueblo, el cual queda convertido a partir de ese momento en materia prima de la empresa recién constituida.

Conforme los hechos representados crecen en proporción al egocentrismo y prepotencia de los personajes extranjeros -los únicos con nombre propio-, la frialdad y despreocupación del discurso intensifica su propia coloración emocional, todo lo cual halla soporte en el vocabulario tan cuidadosamente descriptivo y en el *tempo* semilento de oraciones largas y párrafos cortos hasta aquí utilizados.

Comienzan a operar en el texto las referencias a figuras emblemáticas de la cultura estadounidense: Mr. Taylor proporcionará a la tribu la fórmula mágica de

un refresco; el Instituto Danfeller dona “tres y medio millones de dólares para impulsar el desenvolvimiento de aquella manifestación cultural, tan excitante, de los pueblos hispanoamericanos”. (p. 14) Por supuesto, entra en operación una compañía, una firma comercial encargada de la logística de exportaciones; Mr. Taylor consigue una concesión por noventa y nueve años para la exportación de cabezas.

Así, tanto la Coca-Cola, como el Instituto Rockefeller, la United Fruit (de tan triste memoria para Guatemala) y las concesiones ventajistas de un siglo son referentes históricos claramente marcados en el texto: los objetos puramente intencionales de los conjuntos de oraciones tienen correlatos ónticamente fundamentados.<sup>14</sup>

En el párrafo que alude al Instituto Rockefeller se encuentran ciertas claves idiomáticas muy precisas; los anglicismos “tres y medio millones”, “desenvolvimiento” y “tan excitante”, empleados para “subrayar irónicamente el colonialismo norteamericano”<sup>15</sup>De hecho, este procedimiento de estilo apoya nuestra idea inicial respecto a la españolización de la palabra “míster” en el título. En ambos casos las estructuras léxicas apuntan hacia el mismo sentido, con la única diferencia del nivel en el que funcionan; el texto y el paratexto, respectivamente.

El sujeto de enunciación, ese indeterminado *otro* que empezó la narración generando tantas expectativas, tanto por la historia como por su manera tan natural de referirse a cosas absurdas, ha ido ganando determinación, pues llegado a este punto del relato, ya hemos notado su competencia narrativa y su capacidad de sugerencia, incluso con el empleo virtuoso –por su semantización implícita- de giros idiomáticos incorrectos.

---

<sup>14</sup> Otras entidades con fundamento óntico en el cuento, si seguimos a Francisca Noguero, son el propio Mr. Taylor, como representante de la doctrina taylorista de Frederick Winslow Taylor, quien “ideó un sistema de remuneración que recompensara al trabajador por su esfuerzo y lo incitara a perseverar en el mismo”. Por otro lado Mr. Rolston, por su parecido fonético en el nombre, aludiría a Lyndon Johnson, quien antes de ser presidente de los Estados Unidos, como líder del Senado, promovió la política imperialista en América Latina. *Vid. La trampa en la sonrisa. La sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 70-71.

<sup>15</sup> *Vid. Ibidem*, p. 71

Fonéticamente, el uso de los anglicismos en cuestión consigue el efecto de hacernos oír la voz de la cultura dominante en sus propios términos, es decir, nos ofrece la forma de ser específica del imperialismo –especialmente en ese “tan excitante”- y casi podemos escuchar el discurso del acto en que se entregan los fondos referidos. Se trata de un segmento narrativo realmente polifónico.

Conforme avanza la trama, las unidades de sentido se van cargando de absurdos, humor, irracionalidad, incongruencia e ironía: los miembros de la Cámara luego de un “breve pero luminoso esfuerzo intelectual” aceptan la oferta de Mr. Taylor y emiten un decreto “exigiendo al pueblo que acelerara la producción de cabezas”. En consecuencia, “la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo”. Los domingos y el Día de la Independencia paseaban por ahí los congresistas “en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía”.

Como puede verse, la enunciación sigue siendo totalmente desdramatizada, pero cada vez esta forma del discurso resulta más incongruente por la acumulación de hechos desmesurados a los cuales señala. En este sentido, se tensa más la relación inter-estratos. En el estrato de las objetividades representadas y el de los aspectos en que aparecen, sobresale la Compañía, una entidad claramente monopólica y cuya designación –un nombre común escrito con mayúscula- nos revela su poder y grado de penetración en –y capacidad de transformación de- la cultura local: la Compañía es una materialización del poder.<sup>16</sup>

La primera crisis hace su aparición:

Entonces comenzó lo más alegre de la fiesta.  
Las meras defunciones resultaron ya insuficientes. El Ministro de Salud Pública se sintió sincero, y una noche caliginosa, con la luz apagada, después de acariciarle un ratito el pecho como por no dejar, le confesó a su mujer que se consideraba incapaz

---

<sup>16</sup> Para Noguero, la mayúscula en la palabra destaca el carácter de monopolio y a la vez alude a la United Fruit y a los servicios de inteligencia de Estados Unidos, conocidos como la Cía. *Vid. Ibidem*, p. 75. Sin embargo, la condición monopólica se ha establecido desde el momento en que Mr. Taylor logra la concesión exclusiva por noventa y nueve años. Por eso, aunque entendemos el sentido de lo establecido por la autora, concretizamos este aspecto como la alusión al poder.

de elevar la mortalidad a un nivel grato a los intereses de la Compañía, a lo que ella le contestó que no se preocupara, que ya vería cómo todo iba a salir bien, y que mejor se durmieran. (p. 15)

¿Por qué si previamente se nos dice que ha llegado la primera crisis se utiliza la expresión “lo más alegre de la fiesta”? En el nivel de la ironía verbal esto es un modo de designar al revés; el narrador se vuelve a permitir ser abiertamente irónico, sin embargo, aunque el enunciado también introduce una tensión respaldada además por la pausa que le sigue, el párrafo siguiente inicia con una oración amenazante, pues ahora sabemos que la Compañía no se detendrá para obtener cuanto desea.

No obstante, el siguiente conjunto de oraciones representa una imagen cliché; el diálogo de una pareja casada antes de dormir, en el cual él se manifiesta preocupado por motivos de trabajo y ella –sin elementos de ninguna índole– contesta que todo saldrá bien.

El narrador se muestra con un grado de conocimiento muy considerable, pues resulta capaz de hablar de ofrecernos una escena de la vida privada del Ministro de Salud, la cual sirve como contexto para ofrecernos un hecho sustancial, nuevamente narrado con pasmosa y humorística incongruencia: hay que “elevar la mortalidad a un nivel grato a los intereses de la Compañía”. Se repite el esquema anteriormente visto; la frase “elevar la mortalidad a un nivel grato”, es totalmente incongruente en sí misma por su contenido de sentido; se sigue hablando con increíble naturalidad de un hecho escalofriante: se enfatiza la relación mercado-muerte y la infraestructura concebida para lograr esto. Es decir, las autoridades de la aldea han sido convenientemente aleccionadas en cuanto a qué intereses regirán la vida de la gente; los valores del mercado comienzan modificar la totalidad social: la vida humana empieza a medirse por índices económicos.

Pero, ¿por qué se representa aquí esta imagen en vez de sólo referirnos la preocupación del personaje? La competencia narrativa vista en el sujeto de enunciación nos sugiere que, en tanto relato oral, el personaje busca el modo de captar el interés de quienes escuchan. No necesariamente ha tenido lugar la

escena descrita, pero es una forma -también despreocupada, congruente con el discurso general-, de salir adelante en la narración. Después de todo, el texto mismo se asume como transcripción de una narración oral y, como señalamos antes, alude a la tradición cuentística que rescata la esencia oral del género; en esta alusión está implícita la necesidad de poseer habilidad para contar.

De hecho, este narrador en segundo grado o metadieético, no deja de operar como una voz heterodieética, es decir, narra en tercera persona una historia que no es la suya, pero sin condiciones de omnisapientia; en tanto no es un narrador omnisciente no posee los atributos como para dar fe de una escena como la que estamos comentando, especialmente porque ni siquiera corresponde a un personaje principal de la trama.

El texto nos da ciertas claves para mostrar que la historia ofrecida por el narrador no es desconocida, no puede serlo si el hecho alcanzó dimensiones inconmensurables: las tribus de la región fueron prácticamente arrasadas. Además, al iniciar la historia, el propio narrador utiliza la fórmula “*Se sabe que en 1937...*” (el subrayado es nuestro), donde los dos primeros términos matizan la unidad de sentido: lo mismo apuntan hacia el matiz “como es sabido...”, que hacia “lo poco que se sabe...”

Si bien esta indeterminación se asienta sobre el inicio de la trama, conforme ésta progresa los elementos narrados se orientan a mostrar algo concreto; los hechos narrados son, al menos, parcialmente conocidos: “Contados meses más tarde, en el país de Mr. Taylor las cabezas alcanzaron aquella popularidad que *todos recordamos*” (el subrayado es nuestro).<sup>17</sup> Esto no significa que los oyentes de la historia necesariamente la hayan conocido.

---

<sup>17</sup> Para W. H. Corral la frase “que todos recordamos” es irónica, puesto que si se está narrando un genocidio, el “nosotros” es tan reducido que sólo queda un “yo” para contarlo. *Vid. Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 49. Sin embargo, esto es asumir que el narrador perteneció a la tribu y es un sobreviviente del exterminio; hasta cierto punto, Nogueroles coincide con esto cuando señala que el narrador “parece haber pertenecido a la tribu...”. *Vid. Op.cit.*, p. 69. No obstante, nosotros no encontramos en el texto algún aspecto esquematizado que revele esta condición; incluso el tono desenfadado y la distancia emocional visibles en el relato no concuerdan con esa apreciación. El narrador, por ejemplo, pudo ser un descendiente de los sobrevivientes de cualquiera de las tribus devastadas; el texto no quiere dar razón de ello.

Más delante, las autoridades cambian las leyes para incrementar la mortandad, de tal manera que, para corregir esa “deficiencia administrativa”, se establece la pena de muerte de forma rigurosísima:

Incluso las simples equivocaciones pasaron a ser hechos delictuosos. Ejemplo: si en una conversación banal, alguien, por puro descuido, decía “Hace mucho calor”, y posteriormente podía comprobarse, termómetro en mano, que en realidad el calor no era para tanto, se le cobraba un pequeño impuesto y era pasado ahí mismo por las armas, correspondiendo la cabeza a la Compañía y, justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes. (pp. 15-16)

¿Por qué se habla aquí de equivocaciones y luego se pone un ejemplo de algo que, en estricto sentido no es un error? En efecto, hay una incoherencia entre el término “equivocación” y el ejemplo con el cual se ilustra. Esta disparidad se acentúa por el énfasis que adquiere la palabra “ejemplo”, al anteceder a un signo de puntuación tan determinante. La irracionalidad alcanza dimensiones hiperbólicas.

La objetividad aquí representada es el hecho simple de cometer un error. Pero como tal éste no existe, pues no se representa una actitud incorrecta o un fallo de cualquier tipo; tan sólo se trata de una apreciación espontánea, dicha sin mediar ninguna reflexión y en un contexto en el cual carece de importancia, porque –y esto también es determinante– la conversación es “banal”. Así, se muestra un grado de irracionalidad y absurdo con los cuales el humor negro entra definitivamente a participar del relato. La incongruencia señalada antes es la clave de la ocurrencia irónica de este conjunto de oraciones.

Además, al *delincuente* se le cobraba un impuesto y, una vez pasado por las armas, la cabeza era de la compañía “y justo es decirlo” el cuerpo a los familiares. Es decir, se representa una injusticia desmesurada y el narrador –en otro acierto– interviene con una acotación sobre lo que es justo aclarar. Así, la unidad de sentido de esta expresión específica, se pone en tensión con la unidad de sentido mayor conformada por el párrafo entero. Aún más, el “justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes” indica irónicamente que el reparto era justo porque a la Compañía sólo le interesaba la cabeza y se mostraba respetuosa de aquello que no era de su competencia.

Por otro lado, las implicaciones del panorama bosquejado en el párrafo citado, indudablemente nos hablan del ambiente de tensión social generado, seguramente cercano a la paranoia: la falta de seguridad no sólo no es evitada por el gobierno local, sino que él mismo la propicia para garantizar el bienestar de la Compañía, esto es, en función de los valores del mercado.

Las medidas adoptadas por el poder legislativo también se relacionan con la enfermedad. Los enfermos graves tenían un plazo para morir, o bien para contagiar a sus familiares; en tanto los simplemente indispuestos merecían la humillación pública.

Tristemente, la estrategia funciona -pero ni el narrador ni el tono discursivo ni la representación en sí misma reflejan esta coloración emocional- y llega una segunda época de auge con su correspondiente veredita, la cual hacía “particularmente comprobable” el progreso. La carga irónica aquí es sumamente manifiesta, pues, de hecho, no existía otro elemento en el que se reflejara el progreso. No hay objetividades representadas en el texto en las cuales se apunte a las evidentemente terribles condiciones de vida del pueblo.

En contraste, se nos dice que por la veredita –el diminutivo no es gratuito, realmente representa las dimensiones físicas- paseaban las esposas de los diputados, “cuyas lindas cabecitas decían que sí, que sí, que todo estaba bien”, al recibir el saludo a distancia de algún periodista.

Al margen recordaré que uno de estos periodistas, quien en cierta ocasión emitió un lluvioso estornudo que no pudo justificar, fue acusado de extremista y llevado al paredón de fusilamiento. Sólo después de su abnegado fin los académicos de la lengua reconocieron que ese periodista era una de las más grandes cabezas del país; pero una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia. (pp. 16-17)

¿Por qué es justamente un periodista quien es acusado de extremista? Como objetividad representada, el personaje está asociado con una clase pensante; es un denunciante potencial de los intereses genocidas. Éste es el aspecto revelado por la palabra “extremista”: los tintes políticos del término dan



idea de la dimensión de su falta –que en realidad es estornudar fuertemente sin padecer gripe-; su radicalismo, pues, trae una consecuencia simbólica: no es pasado ahí mismo por las armas, sino llevado al paredón de fusilamiento. El clima de persecución y castigo a quien pudiera alterar el orden establecido es claramente aludido aquí. Pero una vez más, aunque en el fondo se trata algo grave, el contenido de sentido de las oraciones no hace sino referirse a un hecho ridículo.

Aquí hay una diferencia respecto a otros párrafos, pues el narrador juega con el sentido de los términos: “grandes”, por supuesto, en cuanto a su contenido designativo alude a la capacidad intelectual, pero por efecto de la ironía, su sentido se “vuelve” lineal cuando entra en relación con las asignaciones explícitas otorgadas por un posterior conjunto de circunstancias: “una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia”. Así, un mismo párrafo, de acuerdo con los elementos que va sumando y con base en la competencia narrativa del sujeto enunciador, permite canalizar la interpretación –figurada y lineal- gracias al modo de interacción creado por la objetividad representada y los aspectos en los cuales va apareciendo y manifestándose a nuestra conciencia lectora.<sup>18</sup>

¿Y Mr. Taylor? Para ese tiempo ya había sido designado consejero particular del Presidente Constitucional. Ahora contaba, y como ejemplo de lo que puede el esfuerzo individual, contaba los miles por miles; mas esto no le quitaba el sueño porque había leído en el último tomo de las *Obras completas* de William G. Knight que ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres. (p. 17)

Como el relato ha ido enumerando las diversas circunstancias en las cuales se vive en la aldea a partir de los cambios efectuados, se ha dejado en apariencia de lado a la objetividad Mr. Taylor. La voz narrativa formula una pregunta puramente retórica –nuevamente dejando ver sus atributos para la narración-; no ignora la situación de Mr. Taylor, sino llama la atención de sus narratarios para

---

<sup>18</sup> La lectura simbólica de este pasaje y del cuento mismo, como ya ha sido señalado por otros autores, guarda estrecha relación con “La exportación de cerebros”, texto incluido en *Movimiento perpetuo*. Vid. Riffinelli, “Introducción” a *Lo demás es silencio...*, 2ª ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 26 y Noguero, *Op.cit.*, p. 79. Para Ruffinelli, el ensayo es una reformulación del tema de “Mister Taylor”.

conseguir el efecto apropiado a la siguiente afirmación: ya no era solamente un concesionario privilegiado; había extendido su poder y era consejero particular – sólo se entendía con él- del “Presidente Constitucional”.

¿Por qué esta aparentemente innecesaria designación tan acabada, tan formal? La enunciación completa de esta figura política no puede menos que ser profundamente irónica, dadas las condiciones actuales de la trama en progresión. Aludir a la Constitución tiene implícitas las ideas de autodeterminación, soberanía e independencia; justamente lo que no sucede aquí, gracias a la asesoría de Mr. Taylor, quien de hecho empezó su trabajo de asesoría al convencer al gobierno de las bondades de su propuesta y, asimismo, cuando reveló la fórmula mágica del refresco que acabaría con la sed de la gente.

La nueva mención de las obras de William G. Knight cierra el círculo abierto por la primera mención, al principio del cuento. Con la salvedad de que entonces no percibíamos su naturaleza de hecho inacabado; no es sino hasta este momento, cuando se nos dan los elementos para la concretización correspondiente: Mr. Taylor y William G. Knight son casos paralelos, capaces de justificarlo todo, aun los contrastes más pronunciados. Así, el injustificable proceso de enriquecimiento generado por la muerte de otros, queda humorísticamente plasmado en una inteligente paradoja en apariencia absolutamente congruente; pues si relacionamos los términos de ambas menciones podemos notar la forma de presentación de las cualidades de un caballero, como se supone lo es Mr. Taylor:

En el primer tomo: “si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonor”. En cambio, en el último tomo: “ser millonario no deshonor si no se desprecia a los pobres”. La inversión sintáctica y los contrastes *envidia de los ricos* y *desprecio a los pobres* marcan lúdicamente un mismo resultado: mantener la honra. Knight era pobre cuando escribió su primera obra y eso lo manejaba con dignidad, pues no le importaba la dimensión material de la existencia. Sin embargo era rico cuando escribió su última obra, pero halló el modo de justificarse y seguir sintiéndose honrado-honorable: hay un juego de sentidos

aquí. Mr. Taylor pasa por lo mismo. Una ocurrencia irónica de dimensiones mayores opera al poner en relación ambos conjuntos de circunstancias.

Gracias a la “prosperidad del negocio” empieza a escasear la materia prima, es decir, la gente, de la cual sólo va quedando la clase privilegiada. Mr. Taylor inicia la guerra y *descabeza* a las tribus vecinas una tras otra, hasta que no encuentra a quién más combatir: “Fue el principio del fin”.

Hasta ahora se mantiene la mencionada tensión dialéctica entre los estratos fónico y semántico, por un lado, y los de objetividades y aspectos, por el otro, pues los primeros son apacible y los otros son irracionales y absurdos: con gran tranquilidad se cuentan hechos escalofriantes.

Pero llegado este momento, a partir del cual se precipita el desenlace del cuento, las frases, como unidades de sentido, empiezan a indicar un cambio profundo; cambian su coloración emocional e introducen de lleno una tensión seca en el relato, el cual adquiere una gravedad inusitada. Ya se habían introducido expresiones orientadas –y en este punto ya se puede comprender– hacia esta transición emocional del relato, por cierto, todas asociadas con las crisis: “No todos los tiempos son buenos. Cuando menos lo esperaban se presentó la primera escasez de cabezas” (p. 15) o bien: “Creo que ésta será la segunda vez que diga que no todos los tiempos son buenos”. Por supuesto son oraciones que apenas van preparando el contraste. En cambio la oración “Fue el principio del fin”, es una estructura aislada, conforma un párrafo por sí misma y, de hecho, es la iniciadora de la mutación del discurso.

Inmediatamente después de ella, las primeras objetividades representadas son las vereditas, mas el aspecto en el cual aparecen es también contrastante: “La maleza, de nuevo, se apoderó de ellas, haciendo difícil y espinoso el delicado paso de las damas”, ya no hay más bicicletas ni saludos alegres.

Las frases cargadas de gravedad se irán repitiendo hasta el final del relato: “Fue el principio del fin”; “Pero ya se dormía con dificultad”; “Fue para la última crisis”; “De repente cesaron del todo”: Son oraciones construidas con otra estética: ya no se trata de oraciones largas en párrafos cortos; se hacen más breves y tajantes; el *tempo* adquiere velocidad; el lector percibe fenoménicamente

otro modo de representación, el cual desembocará en un final abrupto, contestatario.

La disonancia de algunas frases finales, con respecto al estilo general de la narración, por primera vez hace visible la coincidencia en las direcciones hacia las que apuntan los estratos en el cuento. Significativamente antes de la escena final, en la cual veremos llegar la última de las cabecitas a Nueva York, se da el único blanco tipográfico del texto. El significante cero nos indica aquí un pertinente suspenso previo, que tensa más la situación, antes del final. En todo caso, la incongruencia anímica, el cambio de coloración emotiva, la aparición de una tensión dramática y el desenlace incendiario a la historia son elementos de ruptura que terminan irónicamente una parodia.<sup>19</sup> Veamos el final.

La Compañía sufre un gran descenso en sus acciones y, ante el gris panorama, Mr. Rolston “estaba convencido de que su sobrino haría algo que lo sacara de aquella situación”. Los embarques a Nueva York llegan ya con cualquier cosa; cabezas de niños, señoras o diputados. Entonces la élite política comienza a perder sus privilegios.

---

<sup>19</sup> De alguna manera es el mismo procedimiento que Augusto Monterroso utiliza en sus fábulas: el final nunca es adoctrinador, no existe la moraleja y, en ese sentido, se pone en entredicho el género. Aquí sucede lo mismo con el género parodia, si vemos el cuento como una variedad paródica de intencionalidad respetuosa –una parodia homenaje–, tal como vimos que lo establece L. Hutcheon. *Vid. Supra*, p. 22. Ahora bien, como la parodia se basa en un objeto intertextual ---obra, género o tradición--- queda clara la naturaleza más bien satírica del cuento, pues toma un objeto extratextual para su llevar a cabo su burla sutil. Al poseer ambas dimensiones, podemos decir que “Mr. Taylor” se trata en realidad de una sátira paródica; una modalidad especial que la misma Hutcheon, siguiendo a Genette, establece. Incluso la propia autora habla de una modalidad sobredeterminada del fenómeno en el cual la sátira y la parodia, tomando como esencia a la ironía, se complementan sin predominio de alguno de los géneros. Los mejores ejemplos de este fenómeno serían: *Don Quijote*, *Tristram Shandy* y *Modest proposal*. *Vid.* “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, s/c, UAM, México, 1992, p. 185. Al margen de la evidente preferencia de Monterroso por estas obras, justamente el texto parodiado como homenaje es el de Jonathan Swift. Para Ruffinelli, por ejemplo, se evidencia “un singular aire de familia entre el texto de Swift y “Mister Taylor”, *Vid.* “Introducción” a *Lo demás es silencio...*, p. 25. Por su parte, Nogueroles establece una más cercana relación con “La exportación de cerebros”, dado el carácter ensayístico de ambas obras. *Vid. Op.cit.*, p. 80. En cualquier caso, el ensayo de Swift (el cual tradujo y publicó en varias ocasiones Monterroso) es una de las más evidentes cumbres de la ironía literaria; Wayne C. Booth, por ejemplo, la considera una muestra de ironía sublime. *Vid. Una retórica de la ironía*, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, pp. 149-165. Hay entonces, nos queda claro, más que un aire de familia entre ambos textos; lo irónico, satírico y paródico dialogan armónicamente en ambos.

Hacia el final del cuento llegamos a su punto climático, del cual se desprende la epifanía: Mr. Rolston decide saltar por la ventana –obviamente de un alto edificio- cuando

al abrir un paquete del correo se encontró con la cabcita de Mr. Taylor, que le sonreía desde lejos, desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir: “Perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer”.

Este desenlace nos parece decididamente contestatario, aunque ciertamente puede interpretarse de modos distintos. En realidad hasta este momento puede apreciarse la ironía de que Mr. Rolston esperaba que su sobrino “hiciera algo” para salvar la situación; en efecto lo hace, o bien *lo hacen* por él. ¿Qué ha sucedido con Mr. Taylor? La nueva focalización en la historia –otro acierto del narrador- nos ha llevado a Nueva York e impide ver lo sucedido en la aldea.

La concretización de este aspecto puede hacerse a partir de la señalada pérdida de privilegios de la clase dirigente en la aldea; es decir, en tanto las condiciones de peligro se habían extendido a todos, cualquier reacción podía darse. ¿El suicidio de Mr. Taylor, por ejemplo? Si bien es una posibilidad, no la creemos factible, dada su conversión a otras condiciones de vida distintas a su inicial romanticismo; los efectos de dicha conversión pueden verse en la facilidad con la que decide hacer la guerra, es decir, exterminar a los pueblos a su alcance.<sup>20</sup>

Otro aspecto que merece ser concretizado hasta este punto es el implicado en una circunstancia casi escondida en el cuento –o al menos no es mencionada en los valiosos estudios de Ruffinelli, NogueroL y Corral. Cuando Mr. Taylor intenta obtener el permiso de exportación, lo cual no consiguió de inmediato, pese a todo, hubo “algunas molestas dificultades con ciertos tipos del lugar” (p. 13). Es decir, sí existió después de todo una resistencia –una conciencia social y política-,

---

<sup>20</sup> Francisca NogueroL propone que el personaje se ha inmolado “para satisfacer con su cabeza la demanda que ya no puede cubrir”, con lo cual el cuento completa su crítica a la sociedad de consumo. *Vid. Op.cit.*, p. 76. Sin embargo, no es factible considerar que el personaje optó por una solución que no lo es, lo cual pondría en duda su inteligencia; si bien no necesariamente brillante, no se trata de un personaje representado como tonto, a pesar de su ensayo sobre Joseph Henry Silliman.

aunque débil. En todo caso, esos “tipos” –por su carácter impersonal el propio término (ni siquiera son hombres, diputados, militantes de oposición, agitadores, etc.) los termina de esconder-,<sup>21</sup> aparecen como una indeterminación; no obstante son personajes latentes, existían aun cuando no se los mencionara más allá de una designación poco nominal. A partir de ellos y, muy probablemente, ya con el apoyo de la clase opresora y entreguista que ya estaba en peligro, se inicia la insurrección que termina con Mr. Taylor.

El último párrafo de la narración, entonces, como en todo cuento, es definitivo respecto a lo que descubre y, en este caso, subraya con su intensidad la intención incendiaria del final de la historia. Asimismo, está dispuesto en tensión dialéctica con el inicio lúdico y con el humor general del cuento, de esta manera se cierra la acumulación irónica característica del cuento.

#### 4.3 Competencia irónica, una polifonía de contrastes

“Mister Taylor” es un cuento inteligente, humorística, sutil, pero decididamente burlón. Es claro el objeto de sus ocurrencias irónicas: la relación histórica de sometimiento de los pueblos latinoamericanos respecto a los Estados Unidos. En este sentido es un texto satírico que apunta hacia la realidad indiscutible.

La ridiculización y caricaturización de los modos de existir de este dominio colonialista, basado en los valores del mercado, está intrínsecamente asociado con el tono paródico y el vehículo principal mediante el cual esto se materializa es la codificación textual de la ocurrencia irónica, especialmente humorística; ya sea en el plano netamente verbal, como en el argumental.

Sin embargo, creemos, la principal forma de codificación irónica es la causada por la relación dialógica entre los estratos de la obra. Esencialmente, los estratos fónico y semántico están orientados en el cuento hacia la

---

<sup>21</sup> Es algo parecido a tratar de sofocar el comunismo prohibiendo el uso de la palabra *obrero*, como hizo el dictador Jorge Ubico en Guatemala, según recuerda Monterroso. *Vid.* “Mi primer libro”, en *Literatura y vida*, p. 23.

despreocupación y naturalidad; en cambio los estratos de objetividades representadas y de aspectos esquematizados reflejaban una serie de hechos y situaciones crecientemente brutales. Así, la acumulación de sentido en estas dos direcciones conforma una lograda incongruencia textual. Únicamente hacia el final del relato todos los estratos se orientan hacia la misma dirección para apuntalar el desenlace incendiario.

El elemento principal en este proceso es el narrador. Desde que “oímos” su primera intervención y la forma en que califica el grado de instrucción alcanzado por Mr. Taylor (“había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo”), nos damos cuenta de su potencial capacidad irónica, sustrato singular de su estilo acompasado, de su discurso tan elegido pero sin intenciones de elegancia, rebuscamiento o pretensiones poéticas.

En mucho, las unidades de sentido están marcadas por la *meiosis*, una atenuación irónica, mediante la cual el narrador intenta dar la impresión de que algo importante realmente no lo es tanto. De ahí su modo de narrar. De hecho ésta es una forma de guardar la distancia crítica propia de la ironía: el tema se trata desapasionadamente, lo cual puede generar reacciones hilarantes y, sin embargo, da pie a interpretaciones serias de la realidad señalada.

En otras palabras, la voz narrativa -sumamente competente en su labor-, privilegia las proposiciones del tipo “tal como se ve” para que indirectamente accedamos al nivel del “tal como es”<sup>22</sup>. En consecuencia, los conjuntos de circunstancias del cuento están intencionados para revelar otros conjuntos de circunstancias, que no son directamente determinados por el contenido de sentido de las oraciones.

Así, una cultura poderosa penetra violentamente en otra más atrasada desde el punto de vista occidental. La economía local se hace dependiente de los caprichos del mercado, una compañía estadounidense dirige el destino de la nación; se modifican las leyes y los hábitos colectivos; se privilegia un malentendido nacionalismo, un equívoco amor a la patria-productora; la

---

<sup>22</sup> Son tipos de proposiciones que remiten a la apariencia y a la esencia, respectivamente. Vid.. Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus-UIA, México, pp. 228-229.

comunidad queda segmentada, con una clase dirigente groseramente entreguista; el progreso queda limitado al corrompido grupo en el poder; la gente común es necesaria...como “materia prima”; en su infinito proceso de occidentalización, la aldea queda convertida en un híbrido sin identidad.

Mas nada de esta lamentable realidad parece hallar espacio en la configuración del relato, pues el texto está intencionado a partir de una *distorsión lúdica* que, como un lente antepuesto entre el lector y una realidad histórica, funciona con tensiones dialécticas humorísticamente enunciadas, irónicamente representadas.

Conforme le hemos ido asignando determinaciones al narrador, éste se ha ido revelando como un sujeto al tanto de ciertos recursos narrativos y cuya cultura oral (uso “apropiado” de anglicismos, discurso preciso) y letrada, (Knight, Silliman) lo sitúan como competente configurador de claves irónicas.

Al terminar el cuento se transparenta la ironía inicial; la historia menos rara y más ejemplar no es tal, pero desde el principio se busca atenuar en algo el grado de absurdo e irracionalidad de la historia. De hecho, esto último ha permitido que en ocasiones el cuento sea considerado como fantástico.<sup>23</sup>

Una primera lectura superficial que el texto es de carácter exclusivamente humorístico, pero en tanto lo humorístico no es trascendente de sí mismo y aquí hay una intencionalidad crítica, podemos decir sin duda que se trata de un texto fundamentalmente irónico.<sup>24</sup> Pero no basta la proposición de carácter discordante-humorística, ni la incongruencia de perspectivas para dar plena existencia a la

---

<sup>23</sup> Así lo consigna Noguero al hacer referencia a la *Antología del cuento fantástico latinoamericano*, publicada en Bulgaria en 1979 por Stoyanov y Nazcemi. *Vid. Op.cit.*, p. 76. En el mismo sentido se pronuncia José Durand cuando relaciona “Mister Taylor” y “El centenario” con dos historias reales. *Vid.* “La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso”, en *Monterroso*, ed. de Jorge Ruffinelli, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1976, pp. 21-23. Sin embargo, a nuestro parecer “Mister Taylor” no cumple el requisito de dejar la duda sobre la naturaleza de lo narrado, como lo sostiene Todorov. *Cfr. Introducción a la literatura fantástica*, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, pp. 23-35. A esto mismo se refiere Antón Risco cuando caracteriza lo fantástico como el choque de dos isotopías contradictorias –la real y la sobrenatural– que no se resuelven en el texto. *Cfr.* “En las ruinas circulares”, en *El relato fantástico. Historia y sistema*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998, p. 127.

<sup>24</sup> *Vid.* Zavala, L. *Humor, ironía y lectura*, UAM, México, 1992, p. 200.



ocurrencia irónica: debe existir quien la actualice de acuerdo a su diálogo con ella y a su experiencia del mundo.

#### 4.4 “Sinfonía concluida”: el *Himno a la tristeza*

Si “Míster Taylor” es el cuento que abre *Obras completas (y otros cuentos)* y hace pensar en la posibilidad de que todos los relatos del volumen se inicien de modo similar, “Sinfonía concluida” aparece como la tercera narración y recupera el modo de principiar de “Míster Taylor” (con sus implicaciones ya vistas), luego de que ésta se ha interrumpido en el segundo cuento: “Uno de cada tres”. La historia y el tema de “Sinfonía concluida” parecen en un principio muy alejadas de las de “Míster Taylor”. Veamos.

Un organista, encargado de clasificar los papeles de música de la iglesia de La Merced, en Guatemala, encuentra unas hojas raras, cuyas acotaciones estaban escritas en alemán. Así descubre –y una firma lo corrobora– que se trata de los dos movimientos finales de la *Sinfonía inconclusa*, de Franz Schubert.

En su país nadie cree en su descubrimiento y lo toman por un loco, se pelea con la mayoría de los músicos a quienes visita y así, al no encontrar respuesta, viaja a Viena esperando mejor suerte. Sin embargo se encuentra con un absoluto desprecio: nadie lo toma en serio por ser guatemalteco y dado que, le dicen, los especialistas en Schubert abundan en la ciudad.

Únicamente unos judíos que hablaban español, luego de revisar e interpretar en sus instrumentos las partituras, confirman jubilosos la autenticidad de los papeles, mas le aconsejan olvidarse de éstos y dejárselos porque, en realidad, no agregan nada al mérito del músico y, más bien, pueden sumergirlo en polémicas innecesarias.

Así, el personaje decide regresar a Guatemala totalmente decepcionado, tanto de los ignorantes como de los conocedores y, una noche, durante su travesía en barco, rompe las partituras, llorando, y las arroja al mar para cerciorarse de que nunca más fueran encontradas.

Comencemos por comentar el título. “Sinfonía concluida” es una evidente alusión a la obra de Schubert. En cuanto el lector se pregunta el porqué del título, la respuesta primera es que el texto tratará algo relacionado con una pieza sinfónica, pero por contraste rápidamente la frase queda asociada a la famosa *Sinfonía inconclusa*; esta relación queda enfatizada por la ausencia de artículo, como en efecto sucede con el nombre de la obra de Schubert. Si bien debe tenerse cierta enciclopedia que posibilite la lectura de la alusión, tampoco ésta es una gran exigencia: el objeto aludido no está tan oculto en esta primera frase paratextual.

Una vez establecida la alusión podemos notar que la referencia sitúa, como en el cuento anteriormente estudiado, una alteridad cultural, concretamente manifestada en el hecho musical, lo cual señala nuevamente la lejanía del tema respecto a la tradición cultural en la que se inscribe el texto: no es la cultura hispanoamericana, de inicio, la cuestión tematizada o, al menos, la apuntada por la frase del título.

El inicio del cuento opera con la misma mecánica estructural observada en “Míster Taylor”: hay una narración de segundo grado que será la realmente importante:

-Yo podría contar –terció el gordo atropelladamente- que hace tres años en Guatemala un viejo organista de una iglesia de barrio me refirió que por 1929 cuando le encargaron clasificar los papeles de música de La Merced se encontró de pronto unas hojas raras que intrigado se puso a estudiar con el cariño de siempre y que como las acotaciones estuvieran escritas en alemán le costó bastante darse cuenta de que se trataba de los dos movimientos finales de la *Sinfonía inconclusa* [...] <sup>25</sup>

En efecto, el personaje de el gordo toma el hilo narrativo desde el principio, de manera atropellada. Un narrador aparentemente omnisciente, cede la voz a un narrador meta y heterodiégetico, por medio del cual escuchamos –a la vez que los contertulios- la anécdota narrada; el esquema de narrador latente y narrador

---

<sup>25</sup> Vid. *Obras completas (y otros cuentos)*, ERA, México, 1990, p. 31. En adelante las referencias de página relativas a “Sinfonía concluida” irán entre paréntesis en el *corpus* de nuestro texto.

manifiesto se repite, como en el texto anterior. Sin embargo, esta voz narrativa se fundamenta en el relato que, a su vez, escuchó del protagonista de los hechos referidos. Desde la tercera línea del cuento queda establecida, pues, la triple mediación existente entre la historia y el lector.

¿Quién es el gordo? En realidad hasta este momento poco sabemos de él: aparte de su aspecto físico –irrelevante– y sus ganas por participar de un ejercicio de narración, pues interviene atropelladamente; es decir, se apresura para no perder esa oportunidad.

Desde el principio de la narración también es visible otro de los rasgos esenciales del texto; la carencia de puntuación, excepto cuando tiene vigencia la narración en primer grado. ¿A qué se debe este recurso tan extraño para su época? Es posible ver dos funciones de esta marca retórica: por un lado establece un ritmo de lectura un tanto acelerado, apropiado para una intervención atropellada, como es la del gordo; por otro, se acentúa una marca de oralidad concomitante al aspecto anterior. Ambos efectos armonizan entre ellos y con la intencionalidad rítmica del relato.<sup>26</sup>

Respecto al estrato fonético, la ausencia de puntuación posibilita el *tempo* medianamente acelerado, dadas las proposiciones subordinadas sin pausas marcadas textualmente. Mientras tanto, en las unidades de sentido, hay un vocabulario abierto a registros léxicos diversos. Por un lado hay palabras de cierta coloración afectiva: “viejito” (y no “anciano”) y “hojas raras” (en vez de “documentos extraños”). A la vez, hay términos de evidente propiedad semántica y gramatical: “me refirió” (en lugar de “me contó” o “me habló de”); “acotaciones” (en vez de observaciones); e incluso conjugaciones verbales de suma pertinencia lingüística –“estuvieran” (y no “estaban”)- inusuales en el habla coloquial en general. Hay, pues, una combinación de propiedad y permisividad en el discurso. Por cierto, en este rubro podemos incluir la repetición del nexos subordinante “que”, de uso forzoso por el tipo de narración representada: la oral.

---

<sup>26</sup> Francisca Noguerol considera un paralelismo formal entre la sinfonía de Schubert y el cuento de Monterroso; la ausencia de puntuación permitiría un continuo y acelerado *crescendo* como en la pieza sinfónica. *Vid. Op.cit.*, p. 86.

Las objetividades representadas hasta aquí son las fundamentales en la historia: el organista que clasifica los papeles de música de La Merced, una importante iglesia de la ciudad de Antigua, en Guatemala, y los manuscritos de los movimientos faltantes de la *Sinfonía inconclusa*. Desde el momento inicial los aspectos bajo los cuales aparecen las objetividades resultan relevantes, pues el organista –que en ese momento no es un viejo-, o bien es el músico del convento de La Merced, o bien tiene los suficientes méritos para colaborar en ella. Ambas posibilidades están latentes en la frase: “por 1929 cuando le encargaron clasificar los papeles de La Merced”. Sin embargo, ya el narrador que nos ofrece la historia nos ha hablado del viejo organista de una iglesia de barrio: hay una distancia muy específica entre las condiciones iniciales y finales del protagonista. De hecho, la anécdota narrada estaría en posición de explicar esa distancia, por lo pronto nos ha situado en las coordenadas espacio-temporales de la historia: Guatemala, 1929.

Una vez hecho el descubrimiento y al salir a la calle a pregonarlo, la gente lo toma por loco, pero no por la reacción extravagante de gritar jubilosamente en la calle, como lo puede hacer pensar la oración: “todos dijeron riéndose que se había vuelto loco”, pues inmediatamente el siguiente enunciado cambia la circunstancia representada: “y que si quería tomarles el pelo”. Se revela en esta última proposición el supuesto conocimiento de la gente de la calle sobre la obra de Schubert: *todos* creían que aquello era una desmesura. Por supuesto se trata de un término hiperbólico con cierta carga irónica, aunque el hecho es que nadie le cree al personaje.

Ante la reacción negativa de la gente común y en tanto que el protagonista “dominaba su arte y sabía con certeza que los dos movimientos eran tan excelentes como los dos primeros” (p. 31), decide visitar a los especialistas, pues “juró consagrar el resto de su vida a obligarlos a confesar la validez del hallazgo” (p. 31). No obstante, sus esfuerzos son en vano; los músicos a quienes visita rechazan sus descubrimiento y el protagonista termina peleando con la mayoría, así que

sin decir nada a nadie y mucho menos a su mujer vendió su casa para trasladarse a Europa y que una vez en Viena pues peor porque no iba a ir decían un *Leierman* guatemalteco a enseñarles a localizar obras perdidas y mucho menos de Schubert cuyos especialistas llenaban la ciudad y que qué tenían que haber ido a hacer esos papeles tan lejos...(pp. 31-32)

Aquí podemos apreciar distintas cuestiones. En primer lugar, ¿por qué menos que a nadie le dijo a su mujer sobre la venta de la casa y sus fines? Parece una especificación sin mayor importancia ni justificación, fuera de contexto, aunque ciertamente da un primer toque humorístico al relato, como preparando el tono incongruentemente jocoso con el cual se da cuenta de la desgracia del personaje en Europa. Estas razones nos dan pie para pensar que la frase es de la “inspiración” del sujeto enunciador; es el gordo quien –como en su ya vista variedad lexicológica- introduce un comentario disonante con el estilo narrativo operante hasta este momento. Veremos si esto halla confirmación con algún elemento posterior en el texto.

En segundo lugar, nuevas objetividades entran a escena: Viena, una de las capitales de la música, especialmente a fines del siglo XIX y principios del XX, ésta es la razón por la cual el protagonista llega a esta ciudad.<sup>27</sup> Cambian las coordenadas espaciales de la historia y, con ellas, las implicaciones: ahora el organista se convierte en extranjero en una ciudad del primer mundo y no juega un rol de refinado turista, pues además procede de un minúsculo país pobre entre los pobres. El enfrentamiento con la alteridad queda plasmado en el empleo de la palabra alemana “*Leierman*” en fonética confrontación –un tanto irrisoria- con “guatemalteco”.

Existe otra palabra con carácter de paratexto en el cuento. A pie de página se nos da la traducción de la palabra alemana: organillero. Así, queda manifestada la visión peyorativa de la cultura “menor” hispanoamericana, por parte de la

---

<sup>27</sup> Además, claro, de ser la ciudad donde Schubert vivió y murió. Había nacido en Lichtenthal y no en Viena, como suele pensarse, según N. Dufourcq. Vid. *Breve historia de la música*, FCE, México, 1963, pp. 140-141. Sin embargo, otras fuentes dictan la pertenencia de Lichtenthal a la jurisdicción vienesa, como barrio perteneciente a la ciudad. Vid. “Franz Schubert”, en *La gran música II. Clasicismo, heroísmo y desesperación*, Ed. Asuri, Bilbao, 1978, p. 224.

posición eurocentrista desarrollada que ha cifrado los paradigmas culturales.<sup>28</sup>

Las réplicas prepotentes y necias encontradas por el personaje son matizadas por un humor involuntario de parte de los replicantes: no es, en efecto, que alguien intente enseñarles a “encontrar obras perdidas”; obviamente tampoco la ciudad está llena de especialistas en Schubert, pero la hipérbole tiene el objetivo de impresionar a quien consideran, cuando más, un neófito.

El único argumento medianamente válido es la pregunta de cómo llegaron tan lejos los papeles, pues ciertamente se señala una imposibilidad. En cualquier caso, el contraste entre una ciudad europea y una centroamericana enfatiza la incongruencia del inesperado descubrimiento de los increíbles documentos; el hecho es ilógico y antinatural para los europeos.

La ocurrencia irónica fundamental en esta sección es que se ha ido ascendiendo en un proceso en el cual el primer opositor al reconocimiento del hallazgo fue el público común; luego los especialistas locales y, por último, los más connotados especialistas en Schubert, los que viven en una de las capitales mundiales de la música. El organista llega hasta esas tierras de muy difícil acceso para él porque allí se encuentran, según él lo supone, los verdaderos especialistas que pueden avalarlo, pero son justamente ellos quienes lo rechazan de manera más violenta, fundamentalmente por su origen.

La desesperación del personaje es grande al haber agotado su capital, excepto el requerido para volver a su país, cuando conoce a la familia de ancianos judíos, los cuales

se pusieron nerviosísimos cuando tocaron como Dios  
les dio a entender en su piano en su viola y en su vio-  
lín los dos movimientos y quienes finalmente cansados  
de examinar los papeles por todos lados y de olerlos y  
de mirarlos al trasluz por una ventana se vieron obliga-  
dos a admitir primero en voz baja y después a gritos  
¡son de Schubert son de Schubert! y se echaron a

---

<sup>28</sup> Como acertadamente establece Noguerol, ser organista implica prestigio; en cambio, ser organillero y limitarse a girar una manivela, es una actividad cercana a la mendicidad. *Vid. op.cit.*, p. 87. Quedan marcadas, entonces, las distancias culturales. Por otro lado, “Der Leierman” (“El organillero”) es una de las canciones compuestas por Schubert, así que la referencia está hábilmente semantizada. De hecho, W. Corral observa un paralelismo entre la vida de Schubert, la canción y el cuento de Monterroso. *Vid. Lector, sociedad y género*, p. 55. Sobre esto comentaremos más adelante.

llorar con desconsuelo cada uno sobre el hombro del otro como si en lugar de haberlos recuperado los papeles se hubieran perdido en ese momento...(p. 32)

Esta escena es el clímax del cuento: sucede lo improbable, de acuerdo a cómo se habían ido dando las cosas. Alguien al fin acepta la autenticidad de los documentos e incluso éstos son interpretados musicalmente. Se les da plena existencia y, por primera y última vez, alguien escucha los movimientos finales de la sinfonía.

En este mismo cuadro aparecen los personajes esenciales del cuento; el organista ilusionado y los tres judíos (cada uno tocó un instrumento) que realizan por un momento los sueños de aquél. La escena transcurre en un lugar cerrado y el reconocimiento de autenticidad no saldrá de allí, con lo cual dicho reconocimiento se ve tan limitado por el lugar y el número de personas involucradas que realmente es intrascendente. Encontramos en esta ironía argumental un aviso del desenlace desafortunado del relato.

La pregunta obligada aquí es por qué hay una proposición que compara la recuperación de los manuscritos con la pérdida de los mismos. Es notoria una comparación en la cual los elementos son contrastantes cuando se intenta dar idea de cuán intensa fue una sensación. Si atendemos a la forma en que se describe la escena, podemos notar el estado de nerviosismo de los músicos al interpretar la obra; su ansiedad al mirar y oler los papeles; su júbilo al reconocer la autenticidad...pero en un segundo momento se nos dice que los judíos lloran “con desconsuelo”, como si –remata la oración- en vez de recuperar los papeles los hubieran perdido. ¿Es ésta una mera frase retórica de tintes hiperbólicos? El antecedente de la palabra “desconsuelo” parece indicar que no.

Concretizando el aspecto de esta objetividad (el redescubrimiento de los manuscritos), podemos decir que, en efecto, en ese instante los judíos se dan cuenta de que perdieron esas partituras porque fue otro quien las encontró y no ellos. Los conjuntos de circunstancias consecuentes confirman esta idea: los viejos hablan en su idioma apartándose del organista y, posteriormente – frotándose las manos, nos dice el narrador-, le dicen al protagonista que

realmente esos movimientos perdidos no agregan méritos a la obra, sino más bien se lo quitan y “que si él respetaba y amaba de veras la memoria de Schubert lo más inteligente era que les permitiera guardar aquella música” (p. 32).

Los judíos han pasado de la alegría casi sublime a una sobriedad inverosímil, esto último enfatizado por la discreta conferencia previa a su cambio de actitud. Esta conversación entre ellos interpone la barrera del idioma respecto al organista –antes se ha señalado que ellos han vivido en Buenos Aires y hablan perfectamente el español-, y sirve para acordar la manera de no perder los documentos y, ahora sí, recuperarlos definitivamente.

Las unidades de sentido, pues, han ido estableciendo las condiciones interpretativas pertinentes. Pero si bien todo lo mencionado antes es parte de los conjuntos de circunstancias referidos al gordo por el viejo organista, hay también una intervención del narrador metadieético que, en su intento por mimetizarse en el protagonista, marca léxicamente el momento de transición entre las contrastantes actitudes de los judíos: “*y que yo me asombrara* de que todavía llorando...” (el subrayado es nuestro), dice el narrador antes de describir la conferencia de los judíos y la proposición que hacen al organista. Evidentemente, en el momento de la narración original del organista al gordo, éste escucha en esta parte una frase del tipo “asombrése usted” o “y no me lo va a creer”, como una advertencia de que lo siguiente se sale de toda proporción.

Toda esta sección en la cual se encuentra el clímax de la historia está marcada fonéticamente por un ritmo más acelerado. De hecho, se trata de la sección más larga del relato; la escena ocupa casi una página de las dos y media que componen el texto. Antes de ella hemos sido testigos de varios acontecimientos: el descubrimiento, el rechazo de la gente común, el de los músicos en Guatemala, la venta de la casa del organista y su viaje a Viena, el rechazo de los especialistas allí y su encuentro con los judíos. Luego de la escena en cuestión sólo queda un acontecimiento por narrar: el regreso a Guatemala.

Encontramos entonces una sola acción argumental referida en esta sección, el tiempo –antes comprimido en la narración- aquí se expande y sin embargo el *tempo* narrativo se acelera un poco más por efecto de la discordancia entre un solo



hecho de la trama narrado con la misma estructura de oraciones subordinadas, ausencia de puntuación y uso del pronombre relativo “que”, en funciones de nexos subordinante y como marca de oralidad: el discurso atropellado lo es más en cuanto a que narra menos acontecimientos, aunque más detallados.

También se hallan aquí nuevas muestras de la inconsistencia léxica del narrador. Lo mismo insiste en el afectivo término de “viejitos” que en un adjetivo superlativo un tanto inusual –“nerviosísimos”- e inmediatamente después se permite el coloquialismo “como Dios les dio a entender”, y posteriormente el correcto y muy propio “examinaron”, en lugar del más esperado “vieron”.

Luego del desafortunado encuentro con los judíos, el protagonista piensa que nada se conseguirá ni con los filisteos –otro término semantizado- ni con los admiradores de Schubert, unos son malos y otros son peores. Se embarca de regreso a su patria y ésta será la última secuencia de la narración, en la cual se encuentra –algo avisado por las reflexiones del protagonista- la revelación epifánica del cuento, pues una noche, durante el trayecto,

con la más profunda melancolía y harto de luchar con los malos y con los buenos tomó los manuscritos y los desgarró uno a uno y tiró los pedazos por la borda hasta no estar bien cierto de que ya nunca nadie los encontraría de nuevo al mismo tiempo -finalizó el gordo con cierto tono de afectada tristeza- que gruesas lágrimas quemaban sus mejillas y mientras pensaba con amargura que ni él ni su patria podrían reclamar la gloria de haber devuelto al mundo una página que el mundo hubiera recibido con tanta alegría pero que el mundo con tanto sentido común rechazaba.

Esta parte final del cuento transcurre en algún punto del océano Atlántico, la noche y la luna son determinaciones enfatizadoras del estado melancólico del personaje, a quien el regreso en esas condiciones, luego de vanos intentos, lo sume en una atmósfera de fracaso. Si en algún momento pensamos en que el organista eventualmente insistirá en sus propósitos, tal posibilidad queda cancelada definitivamente.

El protagonista finalmente hace conciencia de que nunca obtendrá nada y siente el peso de tal realidad, como lo deja ver la frase “harto de luchar con los

malos y con los buenos”. Éste es el motivo por el cual reacciona deshaciéndose de los papeles. Y es, por cierto, irónico que el mejor destino para un gran descubrimiento sea tirarlo al olvido.

En este desenlace volvemos a oír la voz del narrador en primer grado, quien apunta la actitud extralingüística del narrador metadieético: “finalizó el gordo con cierto tono de afectada tristeza”. El sujeto enunciador, en la parte más triste de la historia, considera oportuno marcar emocionalmente el relato y utiliza el tono mencionado, el cual es además complementado por una frase con valor de lugar común: “gruesas lágrimas quemaban sus mejillas”.

Las unidades de sentido y los objetos apuntados por ciertas palabras se orientan a colorear emocionalmente el texto de un profundo desencanto, a través de la manera –los aspectos- en que se representa al organista.

En esta última escena encontramos expresiones como “profunda melancolía”, “harto de luchar”, “nunca nadie los encontraría de nuevo”, “pensaba con amargura” e incluso “el mundo hubiera recibido con tanta alegría” y “el mundo con tanto sentido común rechazaba”, todas las cuales figuran en absoluta consonancia con el tipo de historia narrada. Pero, por la misma razón, hacen innecesaria la intensificación extralingüística del narrador.

De hecho, hacia el final puede reconocerse abiertamente la mediana competencia narradora del gordo. Como antes hemos visto su discurso es atropellado –y entonces disonante con el estado de ánimo de la historia-, su vocabulario muestra cierta falta de solidez y es capaz de mostrar un poco afortunado e innecesario histrionismo en la narración. De hecho, el desenlace deja ver nuevamente un irregular discurso en el cual tienen cabida expresiones tan acertadas como “estar bien cierto”, pero inmediatamente después se encuentra el melodramático lugar común de las lágrimas, para después cerrar el relato con una fina ironía verbal, la única de toda la narración: en efecto, el “tanto sentido común” está enunciado para revelar la estupidez humana.

Las características de la voz narrativa parecen confirmar que la expresión “y mucho menos a su mujer” es una ocurrencia repentina en nada relacionada con la historia y, por lo tanto, no pertinente. Es un chiste que, si bien posee su gracia,

no resulta adecuado a los propósitos del relato y se desentiende de la dinámica de *mimetización* del gordo en el protagonista de la anécdota: si por medio del narrador metadieгético escuchamos al protagonista –y de ahí la estructura del tipo “me dijo que”–, tal oración no parece venir de él y sería, como su histrionismo, un intento por introducirse a lo narrado.

La función del estrato fónico es la de ofrecer un ritmo en aceleración, el cual queda asociado a una idea musical, complementada sin embargo por la actuación de las unidades de sentido y las objetividades con sus aspectos. Así, por ejemplo, si atendemos únicamente a los dos últimos estratos y, por lo tanto, a los sucesos narrados, éstos son varios al principio del cuento y únicamente dos de la mitad en adelante, por lo tanto no sería gratuita la asociación del texto con la estructura de la *Sinfonía inconclusa*: un primer movimiento –*allegro*– rápido, seguido de un movimiento moderadamente más lento –*andante*– y más emocional. Pero entonces, ¿cuál es el papel del estrato fónico? ¿Es sólo un contrapunto? Veremos en nuestro comentario al diálogo de estratos si esto es así.

Al finalizar el relato podemos apreciar la ironía del título, el cual termina por resultar incompatible con la historia, pues a final de cuentas la sinfonía sí queda inconclusa, a pesar de haberse hallado las partes que la completaban. Otra ocurrencia irónica es que, de hecho, tanto el título como la premisa de la que parte la historia –orientadas lúdicamente en contraste con el relato en sí– juegan con una posibilidad inexistente: la *Sinfonía inconclusa* lleva ese nombre porque no fue la voluntad de su autor terminarla; nunca se perdieron los movimientos finales.<sup>29</sup>

De hecho, en este cuento prevalece la ironía argumental. La principal, además de otras ya mencionadas, es que una historia encaminada a dar gloria y fama a su protagonista, termina con el ostracismo y la marginación; el hecho más

---

<sup>29</sup> El mismo cuento señala explícitamente cuáles son los dos movimientos que conforman la *Sinfonía inconclusa* y cuáles los dos faltantes para poseer los cuatro de los que consta en general toda sinfonía a partir de Haydn, quien agregó un movimiento más a la estructura sinfónica. Vid. “Diccionario de términos musicales”, en *La gran música II. Clasicismo, heroísmo y desesperación*, p. 270. Sin duda, tanto Nogueroles como Corral consideraron la forma original de la sinfonía al establecer que, en “Sinfonía concluida”, el organista encuentra el movimiento faltante de la *Sinfonía inconclusa*. Vid. F. Nogueroles y W. Corral. Cfr. *Op.cit.*, p. 86 y *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 55 y, respectivamente.

importante en la vida del organista lo conduce a la amargura y la frustración. La propia condición de antihéroe del viejo organista queda apuntada por su propia falta de nombre; su *anonimización* correspondería a su no reconocimiento y su posición existencial.

Al inicio de la historia el personaje es, por lo menos, colaborador de una iglesia reconocida; al final –y necesariamente en relación con su fracaso– es organista de una iglesia de barrio, sumida también en la marginación y la falta de nombre, como el personaje.<sup>30</sup>

#### 4.5 Polifonía desesperada

“Sinfonía concluida” es un cuento indudablemente triste. El discurso, en sus aspectos fonético y semántico, está intencionado como portador de incongruencias de gran pertinencia para efectos del sentido total de la obra. Tanto el ritmo en aceleración gradual como la irregularidad terminológica, aspectos evidenciados ya, apuntan a direcciones contrarias respecto a los estratos de objetividades y de aspectos esquematizados, los cuales son claramente amargos.

La ausencia de puntuación, las subordinaciones constantes, el uso frecuente del pronombre relativo son las marcas de oralidad sistemática en el cuento y operan consiguiendo un efecto de rapidez en el ritmo de la prosa, especialmente desde el encuentro con los judíos, ya que a partir de ese momento sólo se narran dos sucesos argumentales. Así, mientras fonéticamente se

---

<sup>30</sup> W. Corral apunta la semejanza entre la vida del mismo Schubert y el organista del cuento. Ambas son historias de desconsuelo por falta de reconocimiento. De hecho, la propia canción “Der Leiermann” trata la misma temática y Corral ve en ella –siguiendo a Harold C. Schonberg– otra pieza con paralelismos y hechos similares, en la cual si Schubert habla de sí mismo, como todo parece indicarlo, refleja una gran desesperación a través del viejo organista. *Vid. Idem.* En este mismo sentido debe anotarse que “Der Leiermann” forma parte del último ciclo de *Lieder* escritas por Schubert; el nombre del ciclo apuntala la observación de Corral: *Winterreise (Viaje de invierno)*: “Salvo el de la muerte, no hay perspectiva alguna para el peregrino del *Viaje de invierno*, que se cierra con una de las páginas musicalmente más quedas y, sin embargo, más desgarradoras en su absoluta ausencia de énfasis: el espléndido <<Der Leiermann>>”. *Vid. La gran música II. Clasicismo, heroísmo y desesperación*, p. 237. Entonces, incluso el viaje del organista guatemalteco se vuelve referencia pertinente, por otro lado, al margen de la triste desesperación latente en el texto como en la canción mencionada, el ostracismo del organista en una iglesia de barrio remite a una forma de muerte, como la perspectiva de la muerte para el personaje del ciclo *Viaje de invierno*.

representa una aceleración, las unidades de sentido muestran menos acontecimientos y las objetividades y sus aspectos se orientan hacia la tristeza, con lo cual el efecto general es de cierta angustia; de esa manera la desesperación del personaje queda representada. El estrato fónico, entonces, no funciona como un mero contrapunto

Podemos considerar el cuento como irónico, dadas la idea general y las ocurrencias irónicas ya vistas, aunque siempre –salvo la excepción de la última oración– en el nivel argumental. Por otro lado, si a pesar del tema, la ironía de un cuento como “Míster Taylor” era humorística y gozosa, en este caso hallamos lo contrario: pese a su innegable ironía, “Sinfonía concluida” es un ejemplo de tema triste tratado con esa misma coloración emocional.

Al margen de la ocurrencia irónica general, las específicas también se encargan de apuntalar el sentimiento de amargura: el protagonista no dedica el resto de su vida a convalidar su hallazgo, tal como lo había jurado, pero esa ironía sólo marca el grado de su desencanto; a la vez, los únicos que lo reconocen quieren quitarle los papeles.

Así, los estratos de objetividades y aspectos tienen una clara y negativa coloración emocional, ése es su papel; los estratos fonético y semántico –con su ritmo y su irregularidad conseguidos–, posibilitan el ánimo latente en el cuento, la desesperación.

#### 4.6 “El centenario”: la economía informal

La historia narrada aquí es la siguiente: Orest Hanson es un sueco que a finales del siglo XIX y principios del XX es el hombre más alto del mundo. Desde los diecinueve años mide dos metros cuarenta y cinco, y a los veinticinco llega a su estatura definitiva de dos metros cuarenta y siete.

Por su desmesurada altura es en extremo frágil y es prácticamente discapacitado, de tal manera que sus allegados deben atenderlo. Los transeúntes que lo ven en la calle le dan monedas y así Orest se aficiona a ellas. Se involucra en el circo por el dinero, pero lo abandona por su espíritu aristocrático.

La condición de espectáculo ambulante de Orest lo lleva a ser invitado por distintas cortes europeas; su fama y sus ingresos crecen en proporción a su estatura. Incluso sale retratado con diversas celebridades de la época en una revista que Rubén Darío dirigía en París.

Su muerte, cuyas circunstancias han sido encubiertas, tiene lugar en México, durante las fiestas del centenario de la Independencia, a donde ha sido invitado por el presidente Porfirio Díaz. Uno de los alguaciles del régimen, Silvestre Martín, arroja una moneda –un centenario– que Orest se agacha a recoger; las veinticinco fracturas consecuentes le ocasionan la muerte.

Por el título del cuento, podemos preguntarnos a cuál de los significados del término “centenario” se hace referencia. Esta frase no nos deja ver más allá; resulta muy indeterminada en tanto no sabemos si apunta a una conmemoración, una persona con cien años que protagonizará la historia o incluso a una moneda. Así, pues, lo mismo puede ser designación de algo animado como inanimado. Esto, por ejemplo, no sucede con “Mister Taylor” y “Sinfonía concluida”, cuyos títulos están más determinados. Aquí, en cambio, se juega con las posibilidades semánticas del término.

El inicio del cuento es semejante a los anteriormente revisados, aunque posee también un elemento claramente diferenciador:

-...Lo que me recuerda –dije yo– la historia del malogrado sueco Orest Hanson, el hombre más alto del mundo (en sus días. Hoy la marca que impuso se ve abatida con frecuencia).<sup>31</sup>

Como en los cuentos anteriores, la primera frase remite a un antecedente; en este caso no es tan claro que ese antecedente sea una historia recién contada, pudo ser un comentario cualquiera. Pero aquí, en definitiva, no se reproduce el esquema de, por lo menos, dos narradores involucrados en el proceso de enunciación.

---

<sup>31</sup> Vid, *Obras completas (y otros cuentos)*, p 107. En adelante las referencias de página relativas a “El centenario” irán entre paréntesis en el *corpus* del texto.

La acotación “dije yo” muestra al narrador único de la historia, aunque no sabemos de dónde recogió la anécdota. Tampoco sabemos quién es el sujeto que habla, sin embargo algunas de sus características irán definiéndose conforme observemos el modo en que lleva a cabo su relato. El narrador, eso sí, es heterodiegético.

Por supuesto, al relacionar el título y sus virtuales referentes con este primer párrafo, no se ve la mínima relación entre ellos. En este aspecto el principio de la narración es desconcertante y sitúa como protagonista al exótico personaje de Orest Hanson, mediante el cual el tema de la alteridad se presenta en el cuento.

Inmediatamente sabemos cuál es la particularidad de Orest, que lo justifica como protagonista de una narración, aunque la pregunta hermenéutica aquí no sería quién es Hanson, sino qué relación puede tener con el centenario, sea cual sea el sentido de esta frase. Por lo pronto, la voz narrativa ha comenzado a colorear el relato, pues inmediatamente aparece una lograda ironía verbal: se califica al personaje como “malogrado” como si no hubiera alcanzado un desarrollo normal y, acto seguido, se menciona su descomunal estatura. A la vez se comenta que en la actualidad –tal vez mediados del siglo XX- con frecuencia se ven hombres más altos, lo cual en el siguiente párrafo se volverá nuevamente irónico, aunque hasta aquí no deja de ser una proposición un tanto misteriosa.

Los rasgos vistos en la voz narrativa se van acentuando:

En 1892 realizó una meritoria gira por Europa exhibiendo su estatura de dos metros cuarenta y siete centímetros. Los periodistas, con la imaginación que los distingue, lo llamaban el hombre jirafa. (p. 107)

Este segundo párrafo del texto nos sitúa en el tiempo, con lo cual se complementa la noción de espacio apuntada por la nacionalidad del protagonista. A estas objetividades se suman los periodistas, quienes muestran la dimensión ---literalmente- de espectáculo de Orest. Las circunstancias concretas del personaje lo habilitan incluso para realizar giras, de las cuales daba cuenta puntual la

prensa. La altura física de Orest queda especificada aquí y, entonces, se revela la carga irónica de la oración entre paréntesis del inicio.

Las proposiciones nuevamente están cargadas aquí de sentidos irónicos. Una “meritoria gira” indicaría que el personaje “hace” algo, pero en realidad sólo deja exhibir una condición carente de méritos y de cualquier tipo de voluntad. Así mismo, la plana visión y nula capacidad nominativa de los periodistas es objeto de burla, tanto cuando se la designa al revés: “con la imaginación que los distingue”, como cuando se la muestra en la práctica: “el hombre jirafa”.<sup>32</sup>

El estrato fónico funciona de igual forma en estos dos primeros párrafos del cuento. El ritmo acompasado se deja sentir inmediatamente, como producto de un *tempo* semilento, las oraciones son de tamaño medio a largas y conforman párrafos cortos. Así, hay un tono relajado y hasta de cierta frialdad, por el modo fónico de ser del texto y de las unidades de sentido. En cambio, las objetividades y aspectos esquematizados apuntan hacia lo exótico y espectacular. Se conforma, pues, una tensión dialéctica entre los dos primeros estratos y los dos últimos.

Luego de darnos algunos datos sobre la forma en la cual debía ser atendido el protagonista por sus familiares, dada su debilidad, el narrador retoma las frases ingeniosas, humorísticas e irónicas. De esta forma se nos dice que “en verdad, su reino no era de este mundo”, sus ojos son descritos como tristes “y lejanos”, con una persistente “nostalgia por las cosas terrenales”. Los dos últimos ejemplos muestran la capacidad lúdica del sujeto de enunciación, pues logra hacer referencia indirecta a la estatura de Orest, pero el primer caso alude con mucha habilidad a Jesucristo, tanto por una frase atribuida a él como por la manera de decirlo; es un ejemplo clásico de ironía citacional, donde el sentido espiritual es sustituido por el puramente físico: el reino de los cielos sigue siendo el referente, como en la frase original, pero aquí es una hipérbole de la estatura del personaje.

---

<sup>32</sup> Por otro lado, la designación de *hombre jirafa* resulta del todo paralela a la del primer viaje de Gulliver, cuando éste es llamado *hombre montaña* por los liliputienses. Está de más anotar la ya señalada preferencia de Monterroso por Jonathan Swift, cuya *Modesta proposición* está indisolublemente ligada a “Mister Taylor”. No parece descabellada una alusión velada a la novela de Swift, sin olvidar que, en todo caso, quien alude es el narrador de esta historia. La idea se verá reforzada cuando más adelante veamos otra muestra de cultura literaria por parte del narrador.



Si bien ya se nos ha hablado de la debilidad del protagonista, llega el momento en que esto se determina aún más:

Su fragilidad llegaba a extremos increíbles. Mientras iba de paseo por las calles, cada paso suyo hacía temer, aun a los transeúntes escandinavos, un aparatoso desplome. Con el tiempo sus padres dieron muestra de ávido pragmatismo (que mereció más de una crítica) al decidir que Orest saliera únicamente los domingos, precedido de su tío carnal, Erick, y seguido de Olaf, sirviente, quien recibía en su sombrero las monedas que las almas sentimentales se creían en la obligación de pagar por aquel espectáculo lleno de gravitante peligro. Su fama creció. (pp. 107-108)

¿Cómo se relaciona la fragilidad del personaje con su destino? El texto parece empezar a indicar aquí más de una forma de relación. El aspecto esquematizado “fragilidad”, igual a debilidad –y de la misma manera que el título del cuento-, tiene más de una acepción y, con los elementos aquí dispuestos, no parece operar sólo el sentido físico. La primera oración de este párrafo se proyecta con una determinación innecesaria si se toma en cuenta que ya antes se ha mencionado que a Orest “la debilidad de sus articulaciones no le permitía hacer casi ningún esfuerzo”. Entonces la proposición es gratuita o bien quiere indicarnos más de lo que parece, en este caso que la debilidad del personaje no era solamente física. Precisaremos este aspecto un poco más adelante.

Evidentemente los sucesos narrados en esta parte ocurren antes de las giras por Europa. Sin embargo, ya se habla del carácter de espectáculo ambulante propio de Orest, con la implicación –y ésta será esencial- de requerir un pago. Las monedas recibidas, por supuesto, están en proporción con la magnitud del espectáculo, pero también de la fragilidad del hombre; es decir, de haber sido una persona físicamente capaz difícilmente se le hubiese “pagado” por verlo caminar. Las personas se sienten obligadas a dar algo porque ven las dificultades de Orest para desplazarse.

Las unidades de sentido de las oraciones se van hilando con armonía. Así, “su fragilidad llegaba a extremos increíbles” se materializa en un “gravitante

peligro”, el cual indica la posibilidad del “aparatoso desplome”. Todo esto es causa también de que su fama crezca tanto como él mismo.

Por otro lado, si en el nivel de las objetividades encontramos que para no arriesgar tanto la integridad de Orest, sólo se le permite salir los domingos; en cambio, el nivel de las unidades de sentido revela otra dirección: los padres del personaje dan muestras de “ávido pragmatismo”, cuando lo limitan en sus salidas. Pero inmediatamente choca la palabra “ávido” con las intenciones de protección de los padres; no puede haber codicia en eso...y sin embargo la hay. De aquí se desprende también una carga de sentido negativa para la palabra “pragmatismo”, la cual deja de significar algo “funcional” y se inviste de la noción de “utilitario”.

De hecho, el comentario entre paréntesis al cual preceden estas dos palabras confirma esta dirección: ¿por qué iba a ser criticada la decisión de proteger a un hijo? A menos que la verdadera finalidad no fuera la protección, o bien que ésta se buscara no por el bienestar del hijo, sino por otros motivos, por ejemplo establecer las condiciones idóneas para lucrar con aquel espectáculo, otorgándole definitivamente esta jerarquía: los domingos sería el día de las “presentaciones”; así el producto se desgastaría menos y se generaría más expectativas en la gente para efectos de solvencia en el negocio. En este sentido irían las críticas aludidas por el narrador.

A pesar de ser éste un párrafo claramente más largo respecto a los antes vistos, el ritmo se mantiene, así como el discurso tan eficaz. Tanto la primera como la última oración del párrafo son de una concisión que apuntala el tono relajado. El sentido del humor sigue permeando la narración; en esta secuencia vemos que “aun a los transeúntes escandinavos” (en referencia al estereotipo de flemáticos) temían una caída de Orest; así desde una posición lúdica se apunta hacia el trágico desenlace.

La confirmación de que la debilidad del personaje no es solamente física se nos da en seguida, cuando se nos refiere la afición por las monedas suscitada en Orest. La epifanía tiene lugar aquí, cuando el personaje descubre que le agrada la riqueza y que posee algo con lo cual obtenerla. Esto “determina su derrumbe y la

razón de su extraño fin, que se verá en el lugar oportuno” (p. 108). Se evidencian las debilidades del protagonista: su cuerpo frágil y el dinero. Por cierto, el término “derrumbe” apunta humorísticamente al desenlace y la frase “que se verá en el lugar oportuno” adquiere una dimensión especial: como estamos oyendo una narración, el “lugar oportuno” no puede ser una página, como es lo usual cuando un relato se asume como texto. La palabra “lugar” puede entonces referirse a una entidad espacial y, en ese caso, habría que ver cuán oportuno, para qué o quién y en qué sentido lo es. También esto parece relacionarse con el sitio donde se lleva a cabo el desenlace.

Su “legítima atracción” por el dinero lo lleva al circo, del cual se evade a causa del olor de los leones y de la lástima que inspiraba, cosas que su espíritu aristocrático no podía soportar, nos dice irónicamente el narrador, pues ¿no era esa lástima el motivo principal de las limosnas en la calle?

Por supuesto, su paso por el circo consume el carácter de espectáculo del personaje y además introduce un elemento de *verosimilización* en el cuento: “Barnum lo convirtió en profesional”. Se menciona a un personaje del ambiente circense, aunque de los Estados Unidos.<sup>33</sup> En primera instancia, después de todo, es desconcertante encontrar el nombre de alguien no necesariamente conocido, como si se hablara de alguien familiar, pero la referencia –en este caso a la cultura popular– se advierte del todo oportuna cuando respondemos a la pregunta de quién es Barnum.

Al detallar un poco acerca de las circunstancias mediante las cuales se llegó a precisar la estatura exacta del protagonista, nos enteramos de que a los diecinueve años ya medía dos cuarenta y cuatro, y luego de un “receso tranquilizador” de seis años se descubre su “estatura normal” de dos cuarenta y siete. El “descubrimiento” es un tanto accidental: Orest va al consulado inglés en Estocolmo para obtener la visa correspondiente, pues ha sido invitado por los reyes británicos. El cónsul lo recibe sin asombro “y aun se atrevió a preguntarle

---

<sup>33</sup> Phineas Taylor Barnum (1810-1891) fue prácticamente el iniciador del circo moderno en Estados Unidos, fue muy famoso su circo itinerante “Greatest show on earth”, con el cual armoniza semánticamente la condición de Orest en el cuento.

sus señas particulares”; no cree que mida dos cuarenta y cinco y lo mide, al descubrir los dos centímetros de más, hace un tranquilo gesto de “ya lo decía yo”. Obviamente se lleva a extremos irrisorios la flema inglesa.

Sin embargo es de resaltar que por primera vez en el cuento hay una escena realmente humorística; es decir, hasta aquí ha sido esencialmente el modo de referir la historia -y no ella misma- el portador del elemento lúdico. Aquí es un personaje, con sus actitudes incongruentes, quien posibilita esta dimensión. De hecho este fenómeno es único en el cuento; sólo se da un suceso semejante en la acción trágicómica del final. Sin embargo, inmediatamente entra en contraste el cierre de la secuencia, cuando Orest, “resentido” y sin decir nada -como si el cónsul lo hubiera humillado- se queda contemplando por varios minutos “el mar agitado y el cielo azul en calma”. Justamente una imagen contrastante da término a esta escena de ánimos contrapuestos.

La sección del cuento que nos narra la fama y riqueza alcanzadas por el protagonista, es decir, la consecución plena de sus objetivos, introduce también un contraste definitivo: hace referencia a sucesos posteriores a la muerte de Orest. Así, quedan convenientemente dispuestos los motivos fama-riqueza *versus* muerte. “La curiosidad de los reyes europeos elevó sus ingresos” y en consecuencia “llegó a ser uno de los gigantes más ricos” de Europa. El narrador es muy ilustrativo aquí:

En aquella revista que Rubén Darío dirigía en París pueden verse dos o tres fotografías de Orest, sonriente al lado de las más encumbradas personalidades de entonces; documentos gráficos que el alto poeta publicó en el décimo aniversario de la muerte del artista, a manera de homenaje tan merecido como póstumo. (p. 109)

¿Qué relación puede tener Rubén Darío con Orest Hanson? ¿Cuál es el propósito de hablar aquí del poeta nicaragüense? El narrador, quien por otro lado confirma su cultura literaria, pone en el mismo *nivel* a ambos personajes; son artistas, literalmente así denomina a Orest. La ocurrencia irónica es doble, por la

conocida baja estatura de Darío y la nula capacidad creadora del sueco, quien no ha hecho nada medianamente estético en su vida.

Los aspectos esquematizados de las objetividades aquí representadas apuntan hacia lo absurdo, pues no puede darse ningún tipo de relación entre los personajes. En cualquier caso esta relación sólo es posible por la *hiperbolización* llevada a cabo por el narrador, en tanto nada tendría que hacer una foto de Orest en una revista literaria, pues en efecto es totalmente improbable que posara acompañado de algún escritor.

Es de notar también que, de alguna manera quedan asociados Rubén Darío y Barnum, su vínculo iría en el mismo sentido anterior. La relación implícita se fundamenta en que también Darío es otro factor de *verosimilización* del relato; ambos son personajes extraídos de la realidad extratextual, a diferencia de de Orest, un personaje proyectado como mero objeto puramente intencional.<sup>34</sup>

La orientación de las unidades de sentido revela una fuerte competencia léxica en el narrador, quien juega con los términos con desenfado ironía y humor. Así como antes lo hemos “escuchado” hablar de “reino de los cielos” y “cosas terrenales”, hay todo un juego con expresiones asociadas con la estatura: “elevó sus ingresos”, “las más encumbradas personalidades”, “el alto poeta”; esta última

---

<sup>34</sup> Por supuesto, todo personaje proyectado en una obra literaria es puramente intencional, producto imaginacional de operaciones subjetivas de su autor, independientemente de si tiene fundamento óptico. Así, visto en la superficie, cada lectura del mismo y de diferentes lectores actualiza de modo diferente al Julio César de Shakespeare, el cual consecuentemente, no puede decirse que sea el Julio César histórico. Hay toda una discusión sobre este punto en Ingarden, R. *Op.cit.*, especialmente capítulos 5 a 8. En cualquier caso, las objetividades Rubén Darío y Phineas Taylor Barnum, no son los personajes ópticamente reconocidos, sino proyecciones posibles por la imaginación y acción enunciativa del narrador del cuento. Éste los intenciona sin necesariamente ser fiel a la realidad histórica; ésta es la razón por la cual los datos no coinciden con la realidad. Por ejemplo, W. Corral establece discrepancias del cuento respecto a la realidad: “...es imposible que Darío haya publicado como homenaje fotos del artista en el décimo aniversario de su muerte (el cual caería en 1920), ya que a pesar de que el *Mundial Magazine* se fundó en 1910 ya había dejado de aparecer en 1920 [...] hay momentos en que Monterroso desatiende el desarrollo de la historia para dilatarse en algún suceso peculiar o raro...” *Vid. Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 88. De hecho, el narrador –como otra objetividad representada– no tendría por qué poseer fidelidad histórica; no es éste el primer momento en el cual se discrepa de los hechos históricos, la propia participación de Orest en el circo de Barnum es imposible porque éste sólo operó en Estados Unidos. La displicencia, el desenfado, la tendencia a la ironía del narrador abren la posibilidad de que él mismo no quiera ser fiel a los sucesos, para lograr efectos profundos en sus oyentes.

es una hábil expresión ambivalente la cual, en uno de sus sentidos, conforma una clara ironía verbal, hilada en el mismo tenor con la palabra “artista”.<sup>35</sup>

El “homenaje tan merecido” a Orest es totalmente incongruente como suceso de la trama en progresión, aunque está en consonancia con la denominación de “artista” y así se continúa la ironía verbal con una ironía argumental. Se acentúa además el absurdo de la situación: han pasado diez años de la muerte del personaje y una publicación cultural se encarga no sólo de recordarlo sino de homenajearlo y darle trato de artista.

De pronto irrumpe en el discurso un párrafo conformado por una sola oración. La irrupción es tal, en efecto, pues la coloración de la frase es distinta, en lo general, a la enunciación del cuento. Si bien existe el antecedente de la proposición “Pero es cierto que no hay dicha completa”, la cual es expresada después de decirnos que “Su fama creció”. Sin embargo, el párrafo previo al desenlace crea un suspenso antes inédito: “De pronto su nombre descendió de los periódicos”. Pese a todo nuevamente se presenta el juego humorístico con las palabras: “descendió” anticipa ya la muerte de Orest. Veamos.

Se había tratado de ocultar la causa de la muerte, sin embargo

hoy se sabe que murió trágicamente en México durante las Fiestas del Centenario, a las que asistió invitado de manera oficial. Las causas fueron veinticinco fracturas que sufrió por agacharse a recoger una moneda de oro (precisamente un “centenario”) que en medio de su rastro entusiasmo patriótico le arrojó el chihuahuero y oscuro Silvestre Martín, esbirro de don Porfirio Díaz. (p. 109)

Presenciamos aquí el clímax de la narración con la caída de Orest. Sólo hasta este momento se puede ver la intencionalidad del título, aunque el gusto señalado por el dinero –las monedas, había dicho el narrador- ya sugerían una de las posibilidades de sentido.

---

<sup>35</sup> Este irónico trato de artista ha motivado sin duda una visible confusión, pues Dolores Koch, en su tesis doctoral asevera: “En un relato, “El centenario”, [se] satiriza a un escritor sólo movido por el dinero. Es el hombre más alto del mundo y los periodistas lo llaman <<el hombre jirafa>>”. *Vid. El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, The City University of New York, Nueva York, 1986, p. 199.

Incluso en esta parte final aparecen nuevas objetividades y aspectos. Nos trasladamos de Europa a México en septiembre de 1910. La celebración de los cien años de la independencia completan el sentido del título y dan un “lugar oportuno” al final del personaje, tal como había sido sugerido por el narrador.

Pero hay más aspectos revelados aquí, pues en la invitación oficial de Porfirio Díaz a Orest, se debe concretizar la aspiración del presidente a homologarse con monarcas europeos y, asimismo, queda indicada la calidad pseudomonárquica de la dictadura del general, con todo y sus anhelos de afrancesamiento. En especial, hablar de la caída de Orest apunta al estallido de la revolución y al derrocamiento del gobierno de Díaz, sucesos ya muy cercanos temporalmente al suceso narrado aquí.<sup>36</sup>

La parte final está cargada de lecturas diversas, gracias al afortunadísimo vocabulario que confirma las habilidades discursivas del narrador. La moneda de oro lanzada es de las comúnmente llamadas “centenarios”, pero ¿por qué es lanzada con rastrero entusiasmo patriótico?

El adjetivo “rastrero” es inusual en este contexto, pero permite una acertada apertura a sentidos congruentes entre sí: las acepciones del término revelan un poco –bajo- entusiasmo y a la vez aluden ya a la escasa estatura de Silvestre Martín, y aun a su calidad de “perro rastrero”, en tanto su rango de alguacil.

De ahí el adjetivo “chihuahuero”, en vez del correcto chihuahuense. Palabra totalmente armónica con “esbirro”, el cual apunta al trabajo canino del esbirro y, nuevamente, a su baja estatura. El uso incorrecto aquí es una virtud de la voz narrativa, quien evidentemente emplea el concepto con todo propósito.

El trágico fin de Orest se vuelve irrisorio por su forma y motivo absurdos y así queda representado lúdicamente un suceso desgraciado. Las unidades de sentido y el nivel fónico del discurso son factores determinantes para lograr este efecto.

---

<sup>36</sup> También por estos motivos Francisca Nogueroles descifra la alegoría del cuento así: El personaje del sueco representa por consiguiente a las inversiones extranjeras propiciadas por el gobierno de Porfirio Díaz, que con la caída de éste sufrieron la <rotura de su columna vertebral>” *Vid. Op. Cit.*, p. 78.

En esta parte final se puede apreciar de nueva cuenta lo que es la marca de estilo discursivo en el relato: las oraciones largas en párrafos cortos, con *tempo* semilento y ritmo acompasado, todo lo cual establece un ánimo apacible, de naturalidad. Así, el final resulta desdramatizado, aunque, siguiendo la clave alegórica, no deja de ser, como en “Míster Taylor” un desenlace violento en un texto de carácter lúdico.

#### 4. 7 Polifonías gemelas

“El centenario” es un cuento parecido a “Míster Taylor”. Ambos textos están emparentados temáticamente, pero –y esto es más importante para nosotros- su principal semejanza estriba en la manera en que se teje la dinámica interestratos.

Ciertamente la historia de Orest Hanson se funda en la ocurrencia irónica del sabor a fracaso de una historia de triunfo, si se ve en términos de que el personaje alcanza sus objetivos en la vida, aunque no vive tanto como seguramente hubiera querido. Después de todo, casi todo el cuento apunta hacia las condiciones de vida desgraciadas de Orest, además la situación narrada es triste en sí misma, pues pese a todo se trata de una vida, como en el caso de “Sinfonía concluida”, sumida casi siempre en el ostracismo.

Pero si tal es la voz de las objetividades representadas y sus aspectos, hay un contrapeso muy marcado por los otros estratos. Una de las características más vivas del texto es el uso idiomático tan afortunado; el discurso tan elegido y a la vez natural es notable por su inteligencia. La habilidad y competencia del narrador se materializan en las logradas ironías verbales y los giros humorísticamente aplicados.

Por su lado, el aspecto fónico queda marcado desde el inicio y sigue siempre su mismo curso y dinámica. Apoya la naturalidad de la enunciación, a pesar del tema exótico. Asimismo enfatiza un cierto desapego del narrador respecto a lo narrado, así se abre la distancia crítica desde la cual se enuncia; la sobriedad



rayana en frialdad para designar con ironía y humor sutil. Como si lo absurdo fuera natural.<sup>37</sup>

La ocurrencia irónica es visible entonces en la dinámica a la cual se someten los estratos de la obra. Su diálogo opera en función de un armado logradamente incongruente, pues las direcciones a las cuales se orientan son contrarias. Esencialmente los estratos fónico y semántico revelan parsimonia y humor, en contrapeso las objetividades y aspectos esquematizados marcan la desgracia y el absurdo que, sin la voz de los otros estratos, haría un cuento emocionalmente triste. Por supuesto la forma de ser del discurso es incongruente con lo narrado; la tensión dialéctica de los estratos es el resultado.

Finalmente, y siguiendo en su planteamiento a Francisca Noguerol, encontramos aquí también elementos satíricos –y de ahí la pertinencia de los rasgos de humor e ironía- contra las economías de países poderosos asentadas en las condiciones ventajosas que suelen encontrar en los países hispanoamericanos. La resolución de la historia, con la muerte del gigante, resulta, como en “Míster Taylor” de una violencia inesperada por el tono de displicencia de la voz narrativa y por la misma naturaleza de los acontecimientos: nada indicaba, previamente al final, la presencia de Orest en México y en un contexto histórico por sí mismo significativo.

Creemos por lo anteriormente mencionado que el diálogo entre estratos en “El centenario” tiene evidente semejanza con el de “Míster Taylor”, los narradores, con sus idénticas competencias, son en buena medida la causa de estas polifonías gemelas.

---

<sup>37</sup> Lo absurdo y los visos de irracionalidad han sido motivo para que, como en “Míster Taylor”, el cuento haya sido considerado como fantástico por José Durand, opinión contraria a nuestra idea del género, como lo hemos mencionado antes. Curiosamente el autor cuenta la anécdota de una estadounidense de dos cuarenta de altura que muere a consecuencia de una caída y entonces resalta el “realismo fotográfico” del cuento. *Vid.* “La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso”, en *Op.cit.*, p. 21

#### 4.8 Interpolifonías. Consideraciones finales

Así como Ingarden ha subrayado el papel trascendental del estrato fónico en la obra de arte literaria, el cual da “voz” a la polifonía<sup>38</sup> y es indisoluble de los otros estratos, la escritora Edelweis Serra considera la estructura del cuento como la interacción de tres estratos interdependientes: el de las objetividades representadas, el de los significados (de unidades de sentido o semántico para Ingarden), y el de la palabra (fónico). Gracias a este último, como “troquelación verbal del objeto narrado”, sostiene Serra, se fragua el ser del cuento y su manifestación fenomenológica.<sup>39</sup>

En los cuentos de Augusto Monterroso se deja sentir mucho de la carga emocional del relato en el aspecto fónico, pero siempre en consonancia con los términos; el discurso tan elegido en el sentido apuntado condiciona mucho la coloración del texto. Y sin embargo, nunca hay ni siquiera atisbos de grandilocuencia, sino más bien una impecable sencillez. “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario”, cada uno a su modo, son muestra suficiente de cómo, a partir de su dimensión fónica quedan tensados los diversos estratos de una obra literaria.<sup>40</sup>

Por otro lado, los tres cuentos analizados, sumando sus individualidades textuales, pueden conformar un macrotexto claramente definido. Podemos considerar que el tema de “Míster Taylor” es el aniquilamiento de los países pobres en aras de la bonanza económica para un imperio; el de “Sinfonía concluida”, el desprecio intelectual-artístico-cultural de los países latinoamericanos por parte de naciones del primer mundo; y el de “El centenario”, el levantamiento de las

---

<sup>38</sup> No es sólo un medio por el cual se revela la obra, pues “pertenece a ella de tal manera que su ausencia de la obra produciría en ella cambios de gran alcance”. *Vid. Op. cit.*, p. 79.

<sup>39</sup> *Apud.*, Giardinelli, M. *Op.cit.*, p. 50.

<sup>40</sup> Dolores Koch anota que Miguel Ángel Asturias y Augusto Monterroso comparten “una apreciación por el aspecto fónico del lenguaje, quizás acentuada por el hecho de ser [de] un país bilingüe”. *Vid. Op. cit.*, p. 180. Por su lado, Elena Liverani considera el estilo de Monterroso como “bruñido y evocador”, mientras para Jaime Labastida el autor mezcla estilos y huye de la “prosa poética”, aunque utiliza recursos propios de la poesía: “ritmo, acentuación, concisión, calificativos exactos, sorpresa, enumeración caótica (esto último pocas veces)”. *Vid.* “Informe sobre Monterroso”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, p. 89.

gigantescas economías *primermundistas* con base en las inversiones –siempre alevosas- en los pueblos menos desarrollados.<sup>41</sup>

Por supuesto estamos estableciendo los temas desplegados por las *segundas historias* de cada cuento. La decodificación alegórica de los textos apunta hacia esos temas. De ahí se desprende un carácter sociohistórico y cultural en los textos analizados.<sup>42</sup>

Evidentemente, lo tematizado en última instancia en los tres textos es la contraposición entre opresor y oprimido, por darle otros términos –de mayor precisión, creemos- a lo definido por W. Corral. Si en “Míster Taylor” es transparente el salvaje intervencionismo; en “Sinfonía concluida” el eurocentrismo desestima cualquier “descubrimiento” –aun azaroso, para el que no se requeriría mayor mérito- que no provenga de quienes proveen los paradigmas culturales y artísticos. De la misma manera, en “El centenario”, una nación económicamente intervenida tiene por invitado especial a la celebración de independencia a quien representa a las economías intervencionistas. El modelo de vínculo entre quienes son poderosos y no lo son –victimarios y víctimas en muchos sentidos- se reproduce en los tres cuentos; aunque cada uno represente sus propios conflictos, en el fondo nos están hablando de las relaciones de identidad-alteridad, en sus roles específicos de dominadores y dominados. No olvidemos, sin embargo, los finales contestatarios de “Míster Taylor” y “El centenario”, si bien el caso de “Sinfonía concluida” es de una triste y desesperada resignación.

Las relaciones temáticas entre las narraciones son de carácter complementario, pues si en “Míster Taylor” se nos representa la penetración de una cultura dominante que impone una forma de vida, en “El centenario” vemos –alegóricamente- el tamaño alcanzado por las economías así construidas o

---

<sup>41</sup> Sin olvidar, por supuesto, que en primera instancia cada cuento tiene un tema definido: la identidad transformada en su encuentro con la alteridad; la desesperación de un hombre incomprendido; y la vida marcada por la diferencia exótica, en “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario”, respectivamente.

<sup>42</sup> Ya W. Corral ha indicado la confrontación entre desarrollo-subdesarrollo en cinco cuentos de *Obras completas*: “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida”, “Primera dama”, “El eclipse” y “Obras completas”, aunque este último “en menor grado y tratado aparte”. Su lectura no incluye la clave alegórica, sino únicamente lo que aquí consideramos la *primera historia* del relato. *Vid. Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 52.

apuntaladas. Por su parte, en “Sinfonía concluida” apreciamos la dimensión cultural de la tensión dominador-dominado.

En este sentido podemos apreciar, en esta complementariedad, un diálogo temático desarrollado por los relatos. En principio, por esta razón creemos en que los tres cuentos conforman un macrotexto, sin contraponernos a lo apuntado por Corral al agrupar los cinco textos mencionados. Nuestro criterio no obedece sólo a la cuestión temática y al carácter social; también se basa en otro elemento fundamental. Veamos.

En los análisis previos ha sido irremediable mencionar el papel de las voces narrativas en cada relato. Su importancia se fue evidenciando conforma avanzábamos en nuestro recorrido. Ahora podemos decir que la instancia narrativa cumple varias funciones y, sobre todo, logra homologar los textos y los introducen a una dinámica totalmente diferenciadora con respecto a los otros cuentos del volumen.

En efecto, se trata de las únicas narraciones codificadas en alusión a la tradición original del cuento: tanto se refieren al relato oral mismo, como a las obras que inician el género y lo transportan a la cultura letrada.

El inicio de los textos es prácticamente el mismo. En “Míster Taylor” y “Sinfonía concluida” hay una narración en segundo grado que, desde la primera oración, es acotada por otra narración en primer grado. La narración metadieética será la que nos dé la historia. Así construida la estructura narrativa queda el esquema de *narrador manifiesto* y *narrador latente* al cual nos hemos referido. La designación corresponde a que, en apariencia, hay un narrador heterodieético dentro de un narrador omnisciente, sin embargo esto no es definitivo, como lo veremos a continuación. Por su lado, en “El centenario”, la primera acotación es la del mismo narrador mediante el cual escucharemos el relato, aunque sin duda, la diferencia no es notable en cuanto a que hay un mismo estilo, un mismo modo narrativo, un misma propuesta sintáctica en los tres inicios.

“-Menos rara, pero sin duda más ejemplar –dijo entonces el otro- es la historia de Mr Percy Taylor...”; “-Yo podría contar –terció el gordo

atropelladamente- que hace tres años...”; -...*Lo que me recuerda* -dije yo- la historia del malogrado sueco Orest Hanson...” (los subrayados son nuestros). Los tres cuentos marcan la situación de la cual se desprenden los relatos: hay una reunión en la cual se están contando historias. No se puede precisar cuántos relatos han sido narrados, pero las expresiones: “dijo entonces el otro”, “yo podría contar” y “lo que me recuerda” apuntan hacia un antecedente que da motivo para llevar a cabo una nueva narración, si bien la última puede referirse, por ejemplo, a algún comentario y no necesariamente a una historia previa. Tenemos, entonces, por lo menos a tres personas participando del encuentro.<sup>43</sup>

En cualquier caso hay aquí una definición en el papel de los narradores. Es igualmente probable que haya más narradores en la reunión y sólo se registre la participación de estos tres o que, por otro lado, éstos sean los únicos, sin embargo queda fuera de duda que el *narrador latente* en “Mister Taylor” y en “Sinfonía concluida” es el narrador de “El centenario” y, por lo tanto, ese *narrador latente* no es omnisciente; se asume como un yo y está ligado a un relato general, el cual sería diegésis de las historias narradas y *precuela* -tronco común- de ellas mismas.

Los cuentos revisados, de acuerdo con lo anterior y con base en los propios análisis, tienen en los sujetos de enunciación a su principal componente: desde el punto de vista de la configuración de las ocurrencias irónicas, ellos determinan el modo de ser de cada relato.

importancia, pero las *actitudes*, los *discursos* y las *posiciones* de los narradores interactúan con lo narrado y codifican la ocurrencia irónica.

En efecto, podemos decir que, vistos por su funcionamiento narrativo, “Mister Taylor” y “El centenario” son textos más cercanos, los cuales contrastan con “Sinfonía concluida”. Los narradores de ambos relatos, aunque son dos personas diferentes, comparten la *actitud* de fría naturalidad para narrar hechos

---

<sup>43</sup> La relación entre estos narradores no ha sido vista por Corral ni por Noguero; así el primero considera “Mister Taylor” como la transcripción de una conversación entre “por lo menos dos interlocutores”. *Vid. Ibidem*, p. 45. Por su parte, Noguero sólo establece la pertenencia del narrador a la tribu devastada y explica su escasa aparición como un yo a un complejo de inferioridad respecto a las culturas desarrolladas. *Vid. Op.cit.*, p. 69. Nosotros creemos que el propio discurso de este narrador y su competencia irónica no concuerdan con esto.

absurdos y desproporcionados; en contraste, el narrador de “Sinfonía concluida” quiere hacer sentir algo con su narración y se mimetiza con ella.

Al mismo tiempo, el *discurso* en los dos primeros cuentos mencionados pareciera el de la misma persona, dada la competencia léxica y comunicativa que poseen; en cambio el otro narrador, desde su atropellamiento al hablar y por su vocabulario inconsistente, revela que no está al nivel de los otros, aunque esto tiene el evidente motivo de la desesperación, la cual halla también representación de esta manera, como lo hemos visto.

Por otro lado, las *posiciones* desde las que refieren los hechos estas voces narrativas son también esenciales. Nuevamente coinciden “Míster Taylor” y “El centenario”, en los cuales hay un virtuoso y voluntario distanciamiento entre el que cuenta y lo contado;<sup>44</sup> en contraposición, el narrador del cuento restante insiste inútilmente en ser parte de la historia con la cual se identifica emocionalmente, a diferencia de sus interlocutores de reunión.<sup>45</sup>

Después de todo y como objetividades representadas -que a su vez proyectan otras objetividades representadas- la diferencia entre los tres narradores queda establecida en el aspecto esquematizado de su enciclopedia: dos de ellos no tienen problemas en identificar a William G. Knigth y su pensamiento o al Instituto Danfeller, por un lado, o a Barnum y Rubén Darío, por el otro. En cambio, en “Sinfonía concluida”, Schubert, la *Sinfonía inconclusa* con sus dos movimientos y hasta el término alemán *Leiermann* son parte de una enciclopedia telescopiada al protagonista de la historia, a quien “el gordo” intenta sustituir con sus actitudes y por la posición asumida para narrar.

---

<sup>44</sup> Recordemos la postura de Schlegel, para el cual la ironía tenía una regla fundamental: la distancia de quien se encuentra por encima de la contradicción observada. *Apud.*, Ballart, P. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 77. También desde el punto de vista fenomenológico, Jorge Portilla considera esencial el papel de la conciencia observadora -y por lo tanto distante- de la contradicción; sólo esta conciencia convierte en irónico lo observado. *Vid. Fenomenología del relajo*, FCE-CREA, Biblioteca Joven # 26, México, 1984, p. 67.

<sup>45</sup> Como decíamos antes, puede haber más narraciones en la reunión en la que tienen lugar estos relatos, pero hasta la intervención de este narrador únicamente ha habido tres historias, la última de las cuales es justamente la narrada por “el gordo”, dado que éste “terció”; de ahí también su urgencia por hablar, aunque su competencia sea menor.

Aun cuando las ironías generadas por designación son sin duda atribuibles a los narradores (y éstas son mucho más numerosas en los cuentos señalados como paralelos), también las ocurrencias irónicas propias de la trama en progresión, por la forma en la cual se narran, eventualmente marcan la acertada competencia irónica de las voces narrativas.

Así, en “Míster Taylor” la ironía de que un conjunto de pueblos sea devastado por un personaje romántico y espiritual, no obsta para que éste sea definido como “hombre de vasta cultura” o “de refinada sensibilidad artística”. Por su parte, en “El centenario”, la ironía de que el dinero, motivo de su vida, haya sido la causa directa de la muerte de Orest, es tratado con la burlona delicadeza de referir un “rastrero entusiasmo” y un esbirro “chihuahuero y oscuro”.

En cualquier caso, el diálogo de estratos en los cuentos funciona con dinámicas que emanan directamente de las voces narrativas. Como lo hemos visto, el estrato fónico y el semántico introducen la parsimonia y la fría naturalidad –en conjunto la desdramatización– en “Míster Taylor”; mientras los estratos de objetividades y el de los aspectos dan entrada a lo absurdo y lo terrible. Así, quedan tensados los dos pares de estratos y logran un equilibrio especial.

En “El centenario” se repite *grosso modo* la dinámica y esto es originado por la similitud de voces narrativas; ambos narradores comparten una visión de burla sutil e inteligente respecto a los referentes de su relato, además de la coincidencia enciclopédica y competencia irónica cifrada en el discurso.

La voz discordante se encuentra en “Sinfonía concluida”. En este cuento la polifonía de estratos no se basa, en lo general, en la tensión dialéctica entre ellos, sino en su comunión: apuntan hacia la misma dirección, pues la desesperación marcada en los estratos fónico y semántico, halla complemento en la tristeza de la situación y del personaje, como se hace patente en los estratos de objetividades y de aspectos esquematizados.

De hecho esto define la esencia de los *habitus* de cada relato: la ironía es casi festiva –alegre, humorística– en los relatos paralelos, y triste y desesperanzada en el texto de contraste. Sin embargo, los tres son cuentos de

situación que simulan ser de personaje:<sup>46</sup> tanto Mr. Taylor, como el organista y Orest Hanson, en realidad son medios –individuos circunstanciales- mediante los cuales accedemos a las esencias de lo narrado: la relación, en dimensiones varias, entre quien puede oprimir y quien es oprimido.

---

<sup>46</sup> Se cumple en ellos lo dispuesto en una sentencia de José Balza: “El cuento –de acuerdo con su desarrollo- será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o un hecho. Pero no de todos ellos a la vez. *Vid.* “El cuento: lince y tropo”, en Zavala, L. (Comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, 2<sup>a</sup> ed., UNAM, México, 1995, p. 62.



## Conclusiones

Nada me place si no es  
al mismo tiempo la verdad.

**Sócrates**

Al dar comienzo a la presente investigación y determinar la ironía como el aspecto a estudiar, debimos ubicar los problemas fundamentales a los cuales se enfrenta todo aquel interesado en el tema. Las perspectivas son varias y realmente no hay una que se baste para resolver las complicaciones propias de este fenómeno.

La tendencia de los estudios teóricos sobre la ironía era su consideración en el plano verbal y pocas ocasiones se trascendía a otros niveles. Situar la ironía como fenómeno literario implica su reconocimiento de operación incluso en el plano del modo de ser de la obra; los sucesos, los personajes, el tono y no sólo las oraciones pueden fungir como elementos irónicos, por tal motivo nos pareció pertinente incorporar la designación *ocurrencia irónica*, siguiendo a Ballart, para referirnos a las modalidades distintas de la ironía.

Después de todo, la ironía desde su concepción como tropo, su rol original, hace posible mucho de la estética literaria, en cuanto a su capacidad de decir sin realmente hacerlo. Y como lo planteaba Ricoeur siguiendo a Holderlin: si la obra no proyectara un mundo, el lenguaje no sería peligroso. La ironía –basada en una docta ignorancia- es la manifestación del peligro del lenguaje, pero enriquecida por los niveles no verbales en donde también suele, puede y debe aparecer.

El peligro de la ironía no sólo atañe a los objetos representados y las unidades de sentido en una obra, sino incluso a las propias convenciones y canones literarios. Así, si las ocurrencias irónicas en un texto atacan también el canon, logran engullir las fronteras genéricas entre ese texto y otros pertenecientes a otros géneros; lo mismo pasa con las tradiciones literarias. De esta forma la ironía se vuelve una manera de poner en entredicho el didáctico orden literario; lo mismo da paso a la hibridación que a la actualización paródica –como crítica u homenaje- de la realidad literaria. La posmodernidad, por ejemplo, por esas razones se alimenta de un artificio como la ironía. Ya Lauro Zavala ha mencionado que en nuestros días la ironía es un ácido retórico que disuelve los

géneros. Si bien éste no es precisamente el caso en los cuentos analizados, ya empieza a notarse esa dirección, por ejemplo, en la sátira paródica de “Míster Taylor”, la cual tiene visos de continuidad en “El centenario”.

Por supuesto, la óptica desde la cual nos hemos acercado al fenómeno irónico quiere reflexionar sobre los sentidos abiertos por el hecho irónico. La perspectiva fenomenológica de la hermenéutica nos permitió atender a la polifonía de estratos conformadores de la obra literaria y, por otro lado -virtudes y defectos aparte-, fue una manera de favorecer nuestro diálogo con ella, pues creemos en la interpretación *legitimable* del texto literario, la cual para nosotros se basa en la *intentio operis* vinculada siempre a la participación dialógica de un sujeto.

En cualquier caso, nos pareció importante tratar de clarificar el problema teórico de la ironía y del enfoque con el cual nos acercaríamos. De tal manera que los capítulos dedicados a estos temas conforman un referente, una especie de “brevisima historia” sin más objetivo que transparentar nuestras posiciones.

En efecto, el proponer un poco de la historia, situación, problemas y discusiones respecto a estos temas no los agota ni tal fue el propósito. Muchas cosas más pueden decirse al respecto y así esperamos que suceda. Ciertamente hubiera sido muy interesante indagar más sobre los aspectos teóricos de la ironía y ver cuáles de sus modalidades operan en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX, o bien, penetrar más a fondo en los enfoques hermenéuticos y tratar de armar un modelo de hermenéutica literaria con fuerte carga didáctica, por supuesto susceptible de crítica y abierto a otras aportaciones. Pero aunque no eran ésas las direcciones de este trabajo, creemos que proyectos así serían viables y de gran pertinencia en el campo de los estudios literarios en el área de letras mexicanas.

Respecto al hecho de centrar nuestro estudio en un texto como *Obras completas (y otros cuentos)* y no en alguna(s) obra(s) posterior(es) de Monterroso, la causa fue el intento de la indagación del *ars poetica* del autor desde su inicio para ver si estaba lo suficientemente establecida y qué peso tenía en ella la ironía, además de tratarse de una obra cuya fidelidad a un canon nunca más se repitió,

ni con el cuento ni con otro género; Monterroso socavó siempre la pureza genérica de sus obras.<sup>1</sup>

Por otro lado, desde la perfección de su título, *Obras completas (y otros cuentos)* es un volumen que contiene la especificidad –valga el juego de palabras– de las obras completas de Augusto Monterroso. No dudamos de esta aseveración.

Nuestra idea al acercarnos al fenómeno de la ironía en Monterroso fue motivada inicialmente por la incongruencia humorística, inteligente y sutil –o la virtual ironía– a la que apuntaban los títulos de las obras del autor;<sup>2</sup> aunque en ocasiones no era el título sino el epígrafe. Porque, en efecto, *Obras completas (y otros cuentos)* no es un caso aislado: recordemos el irónicamente paradigmático título de *La oveja negra* para un libro de fábulas. En cuanto a los epígrafes baste mencionar el de *Movimiento perpetuo*, donde se alude ya a la hibridación genérica del libro y, por supuesto no debemos olvidar el caso de *Lo demás es silencio*, en el cual el propio título ya cumple funciones de epígrafe cuando el texto atribuye la frase del título a *La tempestad* y no a *Hamlet*, como corresponde. Sin embargo ésta es una clave cifrada en la cual se vislumbra la ambivalencia del personaje de la novela, quien transita entre el genio y la tontería.

Pocos autores en México habían tenido tal malicia para dar título a sus libros, al menos hasta 1959, año de aparición del volumen en cuestión. Lo importante, en todo caso, es que la potencia del título es también la de los textos. Aun cuando nuestro análisis haya sido limitado a tres calas, por los motivos ya expuestos, textos como “El dinosaurio”, “El eclipse”, “Leopoldo (sus trabajos)” o “Uno de cada tres”, “Primera dama” y “El concierto” –más conocido los primeros, pero no menos importantes los segundos– muestran un arte poética del todo consciente de sí misma y determinada en su esencia. Pese a todo, es natural que

---

<sup>1</sup> No incluimos en esta afirmación obras como *La vaca y Literatura y vida*, dada la naturaleza abierta del ensayo como género, ni *Pájaros de Hispanoamérica*, cuyos textos habían sido ya publicados en diversos libros.

<sup>2</sup> Para una interpretación de los títulos de la obra monterrosiana, Vid. Noguero, F., *La trampa en la sonrisa. La sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 160-163.

las obras posteriores del autor manifiesten una evolución de lo ya contenido en este primer libro.<sup>3</sup>

Los cuentos analizados en este trabajo obedecen a la tradición cuentística, entendida ésta como el original relato oral y como el texto que fija para occidente el inicio del género. Las obras de Boccaccio, Don Juan Manuel, Margarita de Navarra, así como *Las mil y una noches*, se hallan como sustrato en los textos monterrosianos y, de hecho, éstos son deudores directos de aquéllos.

No es gratuita ni arbitraria la manera de codificar los inicios de cada relato, pero además, como lo hemos visto, depositar la responsabilidad de la narración es un acto que marca diferencias. Un narrador no está a la altura de los otros, los cuales son absolutamente competentes. Sin embargo, aun en el caso del narrador menos afortunado, el texto cumple con sus función eficazmente; es decir, la narración menos competente está calculada como una circunstancia portadora de sentido, tanto por sí misma, como por efecto de la comparación con los interlocutores competentes. Finalmente se representa, con base en el tejido de estratos, el *habitus* correspondiente.

Tal como el título de *Obras completas (y otros cuentos)* muestra su intencionalidad irónica, los textos revisados son representación de ocurrencias irónicas y éste es un carácter general en ellos, que los unifica, pero también es visible en ellos la diferencia: la ironía no siempre es humorística y así observamos que la coloración emocional del proyecto semántico del relato varía de acuerdo con la forma en la cual se presenta la ironía. El modo de ser, entonces, de cada texto de nuestro análisis está en dependencia, no de la codificación verbal o argumental de la ironía que representan, sino de la interacción de estratos. Esto que parece

---

<sup>3</sup> A esto se refiere Jorge Ruffinelli al considerar que los rasgos característicos de la prosa monterrosiana sólo variarán en intensidad y grado de utilización en las obras siguientes. Para él, esos rasgos son el humorismo, la paradoja, la sátira y la parodia, la alusividad y la autorreferencialidad y de hecho, siguiendo a Corral, considera estas características como atípicas en la narrativa de ese momento (década de los cincuenta). Vid. "Introducción" a *Lo demás es silencio*, 2ª. ed., Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 22. A su vez, Dolores Koch apunta que *Obras completas (y otros cuentos)* es "una obra fuera de serie en el marco literario actual". Vid. *Op. cit.*, p. 173. Por otro lado, es notoria y desafortunada, a nuestro parecer, la contraposición de Jorge von Zeigler: "Compilación de diminutos espectáculos verbales, *Obras completas* es, sin embargo, un libro limitado". Vid. "La literatura para Augusto Monterroso", en Corral, *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, pp. 50-51.

una obviedad, es frecuentemente olvidado y puede hacer caer en errores de valoración: si se lee a Monterroso esperando encontrar humorismo e ironía, se reduce la potencia de la obra y se limitan sus posibles actualizaciones.

¿Cuál es entonces el valor de la ocurrencia irónica en “Mister Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario”? En general la permisividad lúdica y reflexiva que presenta como cosas naturales en la sociedad hispanoamericana aquello que era una terrible verdad histórica. Señalar esto con una sana distancia irónica le permitió a Monterroso ser fiel a la literatura y no apostarse en las trincheras de lo paraliterario. Asimismo este timbre disonante con la narrativa mexicana de mediados de siglo permite ver en Monterroso a uno de los autores que posibilitó la entrada de la posmodernidad en cuento mexicano, con una capacidad irónica y humorística que no se veía en forma plena sino hasta la aparición de la irreverente cuentística de finales de los sesenta.

A final de cuentas -y los textos así lo revelan- el autor no emplea la ironía para mostrarse ingenioso; no es ése el propósito de los narradores en los cuentos vistos. La ironía cumple rol de medio y no de fin, es decir, no se ironiza por ironizar, no por mostrar ingenio. En este sentido hay una relación muy marcada entre ironía y verdad en la intencionalidad de los textos.

En efecto, tal como lo afirma Jorge Portilla, recordando la actitud de Sócrates, la ironía apunta a la verdad y es, por lo tanto, de una gran seriedad,<sup>4</sup> aunque comúnmente se la asocia con el humor porque suele tener un ánimo hilarante.

Si la narrativa de Augusto Monterroso en general es en verdad humorística, sus cuentos en particular –suficientemente representados por los tres aquí revisados-, a la vez que humorísticos, poseen una fuerte orientación hacia la verdad, justamente en el espíritu socrático.

Las ocurrencias irónicas que hemos encontrado en “Mister Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario” nos dejan una dichosa experiencia de lectura: hay un placer literario real, pero también un señalamiento lamentablemente cierto, en

---

<sup>4</sup> Vid. *Fenomenología del relajo*, FCE-CREA, México, 1984, p. 71.

cuanto a la reflexión implícita de las condiciones de desigualdad en las que se asienta el orden político, social y cultural. Este orden perpetúa el sometimiento de los pueblos hispanoamericanos y esta verdad se encubre desde el poder mismo, a través de múltiples vías.

Mas al dar lectura a historias que apuntan a esta condición, encontramos el triunfo del compromiso estético y así -aun lo trágico, lo triste, lo irracional, lo indigno- se tornan digeribles e irrisorios en su representación literaria. Tal es el logro de la violenta inteligencia latente en toda propuesta irónica. Así, a más de cuarenta años de la publicación de los primeros cuentos de Augusto Monterroso, éstos se nos revelan a la conciencia, con su sabia pertinencia irónica, como estéticamente vigentes y, por fortuna, políticamente incorrectos. Tal como el padre de la ironía lo hubiera querido.

### Fuentes

- Alcalá Campos, Raúl, *Hermenéutica. Teoría e interpretación*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 2002, 143 pp.
- Arriarán, Samuel, *La fábula de la identidad perdida. Una crítica a la hermenéutica contemporánea*, Editorial Ítaca, México, 1999, 180 pp
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, 562 pp.
- Balza, José, “El cuento: lince y topo”, en Zavala, Lauro (Comp.) *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, 2ª ed., UNAM, México, 1995, pp. 61-65.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 5ª: ed., Ed Porrúa, México, 1995, 508 pp.
- Beuchot, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 3ª. ed., UNAM, México, 2002, 109 pp.
- Blecua, José Manuel, “Observaciones y secretos lingüísticos en torno a Monterroso y su obra”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, Ediciones del Ermitaño-Universidad Veracruzana, Col. Minimalia, México, 2000, pp. 239-258.
- Booth, Wayne, *Una retórica de la ironía*, Trs. Jesús Fernández y Aurelio Martínez, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, 359 pp.
- Borges, Jorge Luis, “El cuento no tiene ripios”, en Zavala, Lauro (Comp.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, 1996, pp. 47-49.
- Bradú, Fabienne, “Los buscadores de oro”, en Corral, Wilfrido, *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp.190-193.
- Bullrich, Silvina, “Refutación del <<Decálogo del perfecto cuentista>> de Horacio Quiroga”, en Zavala, Lauro (Comp.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM.UAM, México, 1996, pp. 51-57.
- Cadavid, Álvaro, “El díscolo, licencioso, tráfuga e inaprensible relato mínimo”, en *Quimera. Revista de literatura*, núm. 211-212, febrero, Barcelona, 2002, pp. 60-61.
- Campos, Marco Antonio, “Ni juzgar ni enseñar”, en Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, pp52-61.

- Cantú, Irma, “El dinosaurio es un cuento chino”, en *Quimera. Revista de literatura*, núm. 211-212, febrero, Barceola, 2002, pp. 56-59.
- Corral, Wilfrido, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüísticas-Literarias, Xalapa, 1985, 226 pp.
- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en Zavala, Lauro (Comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, 2ª ed., UNAM, México, 1995, pp. 303-324.
- La Crónica de Hoy*, México, 13 de enero de 2004.
- Cuesta Abad, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*, Ed. Visor, Madrid, 1991, 284 pp.
- Culler, Jonathan, “En defensa de la sobreinterpretación”, en Eco, U., et al., *Interpretación y sobreinterpretación*, Comp. Stefan Collini, Tr. Juan Gabriel López, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 119-134.
- Delgado, Antonio, “De Monterroso y otras fábulas”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, Col. Cultura Universitaria, Serie Literatura # 48, México, 1988, pp.33-39.
- Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, Tra. Emma Susana Speratti, FCE, México, 1963, 240 pp.
- Durán, Diony, “La oveja negra y demás bombas de tiempo”, en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica* UNAM-ERA, México, 1995, pp.207-221.
- Durand, José, “La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso”, en Ruffinelli, Jorge (Ed.), *Monterroso*, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Xalapa, 1976, pp. 20-22.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Tr. Ricardo Pochtar, 4ª. ed., Ed. Lumen, Barcelona , 1999, 330 pp.
- , *Los límites de la interpretación*, Tr. Helena Lozano, 2ª. ed. Ed. Lumen, Barcelona, 1998, 405 pp.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Tr. Helena Lozano, 2ª. ed., Ed. Lumen, Barcelona, 1997, 160 pp.
- , “La sobreinterpretación de textos”, en Eco, U. et al., *Interpretación y sobreinterpretación*, Comp. Stefan Collini, Tr. Juan Gabriel López, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 48-71.



- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, 1134 pp.
- Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, Tr. Armando Perea, Siglo XXI, México, 2002, 364 pp.
- Fuentes, Carlos, "Presentación" a Ford Richard (Comp.), *Antología del cuento norteamericano*, Ed. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 7-9.
- García Damborenea, Ricardo, *Uso de razón*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, 319 pp.
- García Flores, Margarita, "Fábulas inmoralistas", en Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, pp. 25-29.
- García, Roberto, "La CIA en Guatemala. Manual para derrocar a un presidente", en *Masiosare* # 318, Suplemento de Política y Sociedad, en *La Jornada*, México, 25 de enero de 2004.
- Giardinelli, Mempo, *Así se escribe un cuento*, Nueva Imagen, México, 1998, 307 pp.
- , "Entrevista a Augusto Monterroso", en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, Ediciones del Ermitaño-Universidad Veracruzana, Col. Minimalia, México, 2000, pp. 150-159.
- Grupo *Mu*, *Retórica general*, Tr. Juan Victorio, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, 316 pp.
- Horl, Sabine, "Ironía y timidez en Monterroso", en Corral, W., *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp. 55-62.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, s/c, UAM, México, 1992, pp. 173-193.
- Ingarden, Roman, "Concretización y reconstrucción", en Rall, Dietrich (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Trs. Sandra Franco y otros, UNAM, México, 2001, pp. 31-54.
- , *La obra de arte literaria*, Tr. Gerald Nyenhuis, Taurus-UIA, México, 1998, 463 pp.
- Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en Rall, Dietrich (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Trs. Sandra Franco y otros, UNAM, México, 2001, pp. 99-120.

-Jaramillo, Ana María, “Veneros de la memoria”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, Ediciones del Ermitaño-Universidad Veracruzana, Col. Minimalia, México, 2000, pp. 129-149.

-Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, s/c, UAM, México, 1992, pp. 195-221.

-Koch, Dolores M., *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*, City University of New York, Nueva York, 1986, 231 pp

-Labastida, Jaime, “Informe sobre Monterroso”, s/c, en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, Col. Cultura Universitaria # 48, México, 1988, pp. 83-89.

-Larroyo, Francisco, “Estudio preliminar” a *Diálogos* (Tomo I), 27ªed. Porrúa, Col. Sepan Cuantos # 13A, México, 2001, pp. IX-XXIX.

-Liano, Dante, “Itinerario de Augusto Monterroso”, en Corral, W., *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp. 139-147.

-Liverani, Elena, “La letra e: Augusto Monterroso y su Diario en busca de un género”, en Corral W. H. (Comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, 1995, pp. 160-179.

-Mandelli, Alfredo y Lovisetti Fuá, Laura, “Diccionario de términos musicales”, en *La gran música 2. Clasicismo, heroísmo y desesperación (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert)*, Tr. Juan G. Baste, Asuri de Ediciones, Barcelona, 1991, pp. 267-271.

-----, “Franz Schubert”, en *La gran música 2. Clasicismo, heroísmo y desesperación (Haydn, Mopzart, Beethoven, Schubert)*, Tr. Juan G, Baste, Asuri de Ediciones, Barcelona, 1991, pp. 219-266.

-Martínez de Pisón, Ignacio, “El libro como lugar de encuentro”, en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, Ediciones del Ermitaño-Universidad Veracruzana, Col. Minimalia, México, 2000, pp. 259-267.

-Mercado, Tununa, “Monterroso: todo arte es poesía”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, Col. Cultura Universitaria, serie Literatura # 48, México, 1988, pp. 107-110.

Monterroso, Augusto, “Cervantes ensayista”, en *Vida y literatura*, Alfaguara, México, 2004, pp. 9-12.

-----, “Decálogo del escritor”, en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, ERA, México, 1991, pp. 107-109.

-----, “Influencias”, en *La vaca*, Alfaguara, México, 1998, pp. 39-42.

-----, “Lisandro Chávez Alfaro”, en *Pájaros de Hispanoamérica*, Alfaguara, México, 2002, pp. 163-168.

-----, “La letra e”, en *Tríptico. Movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra e*, FCE, México, 1995, pp. 221-405.

-----, *Obras completas (y otros cuentos)*, ERA, México, 1990, 133 pp.

-Monterroso, A. y Jacobs, Bárbara, *Antología del cuento triste*, Alfaguara, México, 1997, 422 pp.

-Moreno-Durán, Rafael Humberto, “La insondable tontería humana”, en *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, pp. 93-103.

-Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Tr. Rafael Grasa, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, pp. 112.

-Noguerol, Francisca, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª. ed., Universidad de Sevilla, Sevilla 2000, pp. 261.

-Nyenhuis, Gerald, “Dos caras de la hermenéutica”, en *Anuario de Humanidades*, Universidad Iberoamericana, México, 1987, pp. 145-152.

-Oviedo, José Miguel, “Monterroso en su diario”, en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp. 81-84.

-Parson, Robert A., “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp.109-122.

-Pérez, Angela, *Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio temático de sus cuentos y minicuentos*, Universidad de Texas, Austin, 1992, 201 pp.

-Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, FCE-CREA, Biblioteca Joven # 26, México, 1984, 212 pp.

-Prado, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992, 195 pp.

- Quirarte, Vicente, "Una nueva lección del maestro", en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, 1995, pp. 85-87.
- Rama, Ángel, "Un fabulista para nuestro tiempo", en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp. 24-29.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Tr. Pablo Corona, 2ª. ed., FCE, México, 2002, 380 pp.
- Risco, Antón, "En las ruinas circulares (A propósito de un cuento de Borges)", en Risco, Soldevila y López-Casanova, *El relato fantástico. Historia y sistema*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 115-142.
- Rorty, Richard, "El progreso del pragmatista", en Eco, U. et al., *Interpretación y sobreinterpretación*, Comp. Stefan Collini, Tr. Juan Gabriel López, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 96-118.
- Ruffinelli, Jorge, "Introducción" a *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, 2ª. ed., Cátedra, Col. Letras Hispánicas # 261, Madrid, 2001, pp. 9-54.
- , "La audacia cautelosa", en Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, Muchnik Editores, Barcelona, 1990, pp. 9-24.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tr. Silvia Delpy, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, 141 pp.
- , *Simbolismo e interpretación*, Trs. Claudine Lemoline y Mária Russotto, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981, 187 pp.
- Torres Sánchez, Ma. Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1994, 205 pp.
- Zavala, Lauro, *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*, UAM-Alfaguara, México, 2002, 135 pp.
- , "Glosario de términos de ironía narrativa", en <http://www.fuentes.csh.udg.mx>.
- , "Para nombrar las formas de la ironía", en *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM, México, 1993, pp. 33-59.
- Zeigler, Jorge Von, "La literatura para Augusto Monterroso", en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1995, pp. 45-54.