



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**MONTERROSO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL LECTOR: RECURSOS**

**ESTILÍSTICOS Y TEMÁTICOS DEL DESARROLLO FICCIONAL EN**

*LO DEMÁS ES SILENCIO*

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRO EN LETRAS**

(Letras Latinoamericanas)

P R E S E N T A :

**DAVID ISSAI SALDAÑA MONCADA**

**TUTORA: DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**



MÉXICO, D.F.

OCTUBRE, 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**ESTE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN SE LLEVÓ A CABO  
GRACIAS A LA BECA QUE ME OTORGÓ  
LA COORDINACIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

## **AGRADECIMIENTOS**

A la UNAM:

no sólo es la máxima casa de estudios, es mi hogar,  
el lugar en el que pude ser.

A la Dra. Raquel Mosqueda, asesora y amiga,  
por confiar en mi trabajo y alentarme para  
hacer un mejor esfuerzo.

A mis sinodales, por sus comentarios precisos;  
sin su ayuda este trabajo no estaría completo

## DEDICATORIAS

A mi mamá: te lo dije y lo viste hace poco,  
no hay imposibles para un Saiyajin y aún falta más.

Gracias por todo, siempre.

A Anahí: Vaps, ¿Qué es un conejo blanco mirando la luna? Un recuerdo,  
una vida unida en lo profundo, entereza, rubedo y el mar en tu mirada

Somos una familia de Shinobis. Te amo.

A mi papá: Boss, por el cambio y el esfuerzo diario, acaso lento.

Por la restitución del lazo. Mi fuerza es la tuya, recuérdalo.

A mis hermanos: Hucht, Tycho, gracias por ayudarme a no errar el camino.

May the force be with you, always.

A Dulce, Diego, Edgar y Daniel, faros que iluminan cualquier camino,

Gracias por su apoyo y aún más por sus corazones.

A Mary, Víctor, Yola, Vic y Margarita: su regreso, madurez y apertura

son la pieza final del gran recuadro. Los quiero.

Fox-Hound: es un honor server a su lado, señores. Gracias por todo,

por permitirme pelear hombro con hombro junto a ustedes.

A Margarita León y Gabriela Nava, por su apoyo incondicional, por creer en mí

Una vez más a los viejos y nuevos amigos, ya innumerables, siempre presentes,

cada uno permanece en mí, no como un recuerdo sino como una

presencia continua. Siempre tendrán de mí más que unas líneas,

quizás no tantas reuniones, pero si es necesario, incluso mi vida.

私の精神はつるぎより強く、それは武士道である。

それにより忍耐強いのである。

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I. PROBLEMAS DE GÉNEROS LITERARIOS Y DISCURSIVOS</b>	
1.1.1 <i>Lo demás es silencio</i> entre otras obras	5
1.1.2. El contexto literario de <i>Lo demás es silencio</i>	10
1.2.1 El problema del género literario en <i>Lo demás es silencio</i>	15
1.2.2 Dos propuestas teórico-metodológicas sobre los géneros literarios	18
1.2.3 Las posibilidades de dos géneros: novela y ensayo	25
1.3.1 Polifonía, dialogismo y géneros discursivos	35
1.3.2 El enunciado sobre Eduardo Torres	43
<b>CAPÍTULO II. EL DESARROLLO FICCIONAL EN <i>LO DEMÁS ES SILENCIO</i></b>	
2.1.1 Ironía y desarrollo ficcional	52
2.1.2 La forma ensayística y la parodia	67
<b>CAPÍTULO III. GAJES DE LA FICCIÓN: TORRES Y MONTERROSO EN LA “REALIDAD”</b>	
3.1.1 Desdoblamiento ficcional: leer a Torres en Monterroso	80
3.1.2 ¿La ciudad letrada? La imagen de San Blas	84
3.1.3 El rol social del escritor cuestionado	90
<b>CONCLUSIONES</b>	102
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	106

## INTRODUCCIÓN

La obra de Augusto Monterroso (1921-2003) es una de las referencias fundamentales de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, pues no sólo influyó en el ámbito literario centroamericano sino también en el mexicano, del cual Monterroso formó parte con una presencia destacable entre escritores como José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Juan José Arreola y otros. Su obra consta de ocho libros —todos en prosa aunque no siempre enmarcados en el género narrativo— y ha sido estudiada desde diversas perspectivas, entre las cuales resaltan las enfocadas en aspectos formales, de donde surgen temas como la ironía, el humor y la sátira, como ha señalado Francisca Noguero Jiménez en *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* u otros estudiosos en tesis de licenciatura o maestría. También se han hecho análisis de contenido en los que figuran temas como la sociedad y la literatura misma, tal es el caso del libro *Lector, sociedad y género en Monterroso* de Wilfrido Howard Corral, donde se postulan estos aspectos como obsesiones del autor guatemalteco.

Como objeto de reflexión por parte de la crítica literaria, se han abordado la brevedad y la concisión del estilo de Monterroso, rasgos por los que discurre gran parte de lo escrito sobre el autor. Sin embargo, pocos estudios se centran en el proceso de creación que le da forma a sus textos, en el cual la ficción como principio que configura la obra literaria cobra relevancia. Desde la publicación de *Lo demás es silencio* (1978)<sup>1</sup> se escribieron artículos y reseñas respecto a esta “novela”,<sup>2</sup> en los cuales se señala la facilidad

---

<sup>1</sup> Las citas de *Lo demás es silencio* aparecen referidas en paréntesis y están tomadas de la reimpresión de 2006 de la edición de 1991, que no presenta modificaciones de la original de Joaquín Mortiz de 1978.

<sup>2</sup> Más adelante analizaré la definición de novela y su posible aplicación a *Lo demás es silencio*. Entre tanto, usaré el término entrecomillado.

con la que Monterroso va de un género a otro y, a veces, con demasiada simplicidad, se menciona el problema de la disposición de las partes que conforman dicho texto.

Ahora bien, es notable la cantidad de acercamientos a la relación entre Eduardo Torres, personaje y objeto principal de esta “novela”, y el propio Monterroso, pues —en el mejor de los casos— se postula una suerte de desdoblamiento a partir de un pseudónimo real con el cual publicaba el autor guatemalteco o se menciona el vínculo entre autor, narrador y el personaje Eduardo Torres, de manera sencilla. En este sentido, no hay estudio o comentario que profundice —desde una perspectiva teórica sólida— en el aspecto ficcional y en el problema de los géneros, tanto discursivos como literarios, aunados al tratamiento de los temas por parte del escritor en *Lo demás es silencio*.

La parte narrativa y las propuestas ensayísticas del autor cautivan al lector debido a que este último, como destinatario de los efectos intelectuales y emocionales de la estructura del texto, es una figura de suma importancia para Monterroso, quien conoce qué efectos estilísticos logrará con un lector abierto, capaz de arriesgarse a seguir el juego planteado en la ficción, justo en el sentido de lectura que plantea Iser al hablar de la forma en que el lector se involucra en la acción relatada.<sup>3</sup> No hablaré de un lector implícito configurado como una estructura, propuesta por Iser, sino de las posibilidades de un proceso que inicia en la indeterminación del género novelístico y culmina en el cuestionamiento de la obra en sí. Un lector situado de lleno en el desarrollo de la ficción, inmerso en la dinámica del texto, podrá hacer deslindes entre la relevancia de la figura del autor en el mundo ficcional y el estatuto del personaje mismo considerando las partes del texto de manera integral.

---

<sup>3</sup> Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), p. 150.

El enfoque teórico de esta tesis se centra precisamente en el *desarrollo ficcional*, término que engloba la presencia de elementos ficcionales temáticos (referencias, alusiones, temas y contexto de la obra) y recursos estilísticos (figuras retóricas, manejo del lenguaje) de los que se vale Monterroso para establecer un pacto narrativo consistente. No obstante, la libertad del autor para usar estos recursos emerge del problema del *límite* entre géneros literarios en los textos que forman *Lo demás es silencio*, por lo cual, en el primer capítulo de esta tesis, recurro al estudio de la problemática de los géneros discursivos y literarios. No es mi objetivo teorizar y generalizar aspectos estructurales y del contenido que ya han sido tratados por otros estudiosos, sino coordinar las perspectivas precedentes a partir de la ficción y el proceso de lectura tan peculiar que propone Monterroso.

En este trabajo, las fuentes teóricas están supeditadas a la obra literaria, no sólo por una postura crítica que responde a la necesidad de observar los procedimientos del texto en toda su complejidad, sino porque *Lo demás es silencio* así lo exige: Monterroso concibió una ficción sobre la ficción, en la que la literatura, los códigos de lectura, la creación de personajes y la verosimilitud de sus discursos están puestos a prueba, al igual que la capacidad del lector mismo para avanzar en la lectura de un texto que evita toda certidumbre. En el segundo y tercer capítulo de la tesis, analizaré con detalle esta configuración ficcional del mundo de Torres y las relaciones de dicho personaje con lo real, considerando siempre la enunciación irónica a la par de la intención paródica recurrente en la novela, sin olvidar que es al lector a quien Monterroso dirige su reflexión sobre la literatura.

Por lo anterior, la diversidad de perspectivas que conjugué no aparece estrictamente sistematizada, sino adecuada al objeto de análisis. Como se verá en todo el trabajo, uno de

los problemas que el personaje principal pone de relieve con sus ensayos, con la ausencia de su obra y su fama inmerecida, es el de la sobreinterpretación de la literatura. En el fondo, esta tesis concuerda totalmente con esa advertencia disfrazada por el humor, con la necesidad de repensar continuamente la propia postura crítica, los métodos de análisis y la legitimidad del comentario especializado. Así, no sólo he trabajado en una lectura que aspira a dar cuenta de la compleja y única “novela” de Monterroso; también he contemplado los riesgos inherentes a la crítica literaria: falsear el texto a favor de un sistema teórico total, contradecirlo por afirmar un tema o incluso tomarlo como pretexto para hablar de cualquier otra cosa, en lugar de seguirlo con fidelidad, sopesar la representación ficcional pensada por el autor y entender que la literatura, en tanto permite reflexionar sobre el mundo, no pasa por alto reflexionar sobre sí misma y sus límites.

## CAPÍTULO I. PROBLEMAS DE GÉNEROS LITERARIOS Y DISCURSIVOS

### 1.1.1 *Lo demás es silencio* entre otras obras

Para poder estudiar una obra literaria sin caer en afirmaciones dudosas sobre su valor en la totalidad de la producción de un autor, es necesario contextualizarla, acudir a una revisión del lugar que ocupa en el desarrollo artístico trazado en otros textos del mismo escritor. Emitir una opinión sustentada en el análisis de una parte del proceso de búsqueda estética es más enriquecedor si se mantiene un diálogo con la perspectiva, intereses u obsesiones del autor. En este caso, realizar un repaso general sobre las obras de Augusto Monterroso ayuda a situar *Lo demás es silencio* —su única “novela”— dentro del conjunto monterrosiano, que a su vez dialoga con la narrativa de la época.

La labor literaria de Augusto Monterroso comenzó a los 20 años,<sup>4</sup> con sus primeros cuentos, publicados en la revista *Acento* y en el periódico *El Imparcial*, aunque ya antes se había interesado por el ámbito literario. Algunos de sus críticos, así como sus biógrafos y el propio escritor, hacen notar su compromiso con la crítica política, insistente en estos primeros años, contra el régimen de Jorge Ubico Castañeda, y en general contra el sistema gubernamental imperante en Guatemala. La crítica le valió el exilio, y tras una época en la que incluso su libertad estuvo amenazada, llegó a México en 1944.

A pesar de carecer de una carrera académica en estricto sentido, su vocación autodidacta lo convirtió en un lector riguroso de escritores canónicos —Shakespeare, Víctor Hugo —; después se enfocó en la lectura de textos clásicos como *La divina comedia*

---

<sup>4</sup> En entrevista con Jorge Ruffinelli Monterroso declaró que se sintió inseguro de sus primeras publicaciones por ser autodidacta, cuestión que lo aquejaba a pesar de su trayectoria literaria (Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, p. 20).

y *Don Quijote de la Mancha*,<sup>5</sup> que le sirvieron no sólo durante su participación política sino también para formarse y posteriormente poder integrarse al ámbito intelectual y literario mexicano.

Los primeros cuentos de Monterroso publicados en México fueron “El eclipse” y “El concierto”, en 1952. Tras una breve estadía en Bolivia, se ve obligado a salir del país hacia Santiago de Chile, donde publicará otro cuento, “Mr. Taylor”, con un evidente carácter de crítica social, en específico contra las intervenciones norteamericanas en Centroamérica.

De regreso en México, con un trabajo como catedrático en la UNAM impartiendo clases sobre *El Quijote*, Monterroso publica su primer libro “*Obras completas*” y *otros cuentos* (1959), una antología con un título eminentemente irónico, pues como Marco Antonio Campos apunta “era su libro inicial y lo publicaba cerca de los cuarenta años, cuando ya pocos, incluso él, lo esperaban”,<sup>6</sup> y como tal, no incluía la totalidad de la obra del autor, pues apenas comenzaba a escribirse, de modo que inaugura una constante de su producción: el juego literario planteado desde el título. Este primer libro también esboza de manera sencilla otro rasgo fundamental tanto de su literatura como de la literatura en general: poner en entredicho, al exigir del lector una reflexión entorno de cualquier tema que se cruce con el texto, las formas o conceptos a los que se recurre sin preguntar. Lo cotidiano y preestablecido que impide abrir perspectivas es cuestionado.

Un segundo momento se inicia con “*La oveja negra*” y *demás fábulas* (1969) —y es que con cada libro el autor guatemalteco logra renovarse, no sólo en lo que respecta a la

---

<sup>5</sup> Alberto Cousé, “Vida y obra de Augusto Monterroso”, *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, p. 20.

<sup>6</sup> Marco Antonio Campos, “Alrededor de Augusto Monterroso”, *La literatura de Augusto Monterroso*, p. 22.

evolución de su estilo literario, sino en una diversificación que instaure su propia dinámica. A diez años de su primer libro, esta antología de fábulas con un estilo preciso, de belleza concisa, le granjeó la denominación de “fabulista”, y más tarde, con la valoración de la totalidad de su obra, el mote de “maestro de la brevedad”. Se instaure así uno de los ejes formales de su poética, la brevedad. Pero hay más tras esas fábulas, en cada fragmento que —como menciona Antonio Delgado: “[...] no es lo que tradicionalmente se conoce como fábula [...en ellas] el juicio —que no la condenación o la gracia como la propone la moraleja— será responsabilidad exclusiva del lector y emanará como consecuencia del análisis que sea capaz de hacer con las propuestas que formula el autor [...]”.<sup>7</sup>

El apunte anterior muestra cómo la relación entre el lector y el texto se vuelve nítida en la literatura de Monterroso, debido a las exigencias del autor manifiestas en el plano formal, con un género determinado y un tipo de enunciación que el escritor designa como los más adecuados para lograr los efectos estéticos que desea. Hay que destacar también que existe una reinterpretación y adecuación de las posibilidades del género, reformuladas con cada libro de Monterroso, de modo que el lector está sujeto a la perspectiva de un narrador propio de la segunda mitad del siglo XX —abocado a cuestionar las posibilidades de la literatura— y, de tal suerte, está obligado a la reflexión de las *propuestas* del autor, tanto estructurales como temáticas.

Con *Movimiento perpetuo* (1972) Monterroso revela que la multiplicidad de variantes que maneja, tanto en términos estilísticos como de contenido, puede regir una antología de textos breves que insinúa una posible unidad, sugerida desde el título hasta la aparición de varios *leit motiv*, como el de sus famosas moscas. Ésta invita a integrar las

---

<sup>7</sup>Antonio Delgado, “De Monterroso y demás fábulas”, *La literatura de Augusto Monterroso*, p. 35.

partes que, de igual manera, tienden a disgregarse con la lectura individual de cada fragmento: los distintos tipos de estrategias para adentrarse en el texto son el verdadero eje rector que rige este conjunto de secciones con tintes ensayísticos:

No deja de ser curioso que en este libro tan disperso sea donde Monterroso ve y expresa definitivamente esta visión de su escritura como una unidad dentro de la infinita variedad provocada por el particular enriquecimiento de los distintos géneros (cuento, novela, fábula, miscelánea, memorias...) Hay asimismo una mayor seguridad o confianza y un mayor interés por lo cotidiano o inmediato sin renunciar jamás a la universalidad.<sup>8</sup>

En este análisis breve de Juan Antonio Masoliver Ródenas se describe la obra como una *miscelánea* —término atribuido a *Movimiento Perpetuo* por el mismo Monterroso— que anticipa la diversidad y la subversión de los géneros literarios —característica que comparte con el siguiente libro del autor guatemalteco— aunque el término en realidad no abarque la unidad y el efecto estético de cada fragmento sugeridos en el título.<sup>9</sup>

Ubicada después de una antología tan diversa como *Movimiento perpetuo*, la aparición de una presunta “novela” extraña a los lectores familiarizados con la idea de lo breve como poética del autor guatemalteco. *Lo demás es silencio (Vida y obra de Eduardo Torres)*, resulta no sólo un momento de reinención más en la trayectoria literaria de Monterroso, sino una pausa meditativa sobre las cuestiones ya desarrolladas anteriormente; me parece que Monterroso como lector de su propia obra se detiene a reflexionar sobre su quehacer literario y replantea, si no es que lleva al extremo, sus obsesiones.

Publicada en 1978, esta “novela” sintetiza cuestiones formales y temáticas a las que ya había recurrido y criticado, y abre camino a la reflexión enfocada — y encubierta

---

<sup>8</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Augusto Monterroso o la tradición subversiva”, *La literatura de Augusto Monterroso*, p. 96.

<sup>9</sup> Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, p. 29. Si bien Monterroso niega la posible unidad de cada uno de sus libros, el título *Movimiento perpetuo* insinúa, por lo menos en un guiño literario, una postura o expectativa ante la diversidad de los textos.

también, desde mi punto de vista— en aspectos derivados del manejo de la ficción en la narrativa, algunos de los cuales detectará inmediatamente la crítica, sobre todo respecto a la construcción de personajes, y en particular en torno a Eduardo Torres: sus características, su presunto prestigio (el tratamiento de la figura del intelectual) y los fragmentos que dan cuenta de él en relación con Monterroso.

*Lo demás es silencio* no sólo es una miscelánea estructural, sino que posee una unidad diferente a la insinuada en *Movimiento perpetuo*, puesta de manifiesto por un personaje ficticio anclado referencialmente en varios niveles de “realidad”: esta obra lleva las propuestas de Monterroso a un punto en el que la ironía, la crítica y el juego literario se vuelven muy finos, tanto así que la exigencia de atención del lector está presente en cada plano de interpretación posible —ya sea en su totalidad o en cada fragmento— y cada lectura es puesta en tela de juicio por el texto mismo.<sup>10</sup>

La “novela” está dividida en cinco partes: la primera es un compendio de testimonios acerca de la vida del personaje; la segunda es un apartado que contiene textos que Monterroso publicó y que dieron origen a Eduardo Torres a partir de un pseudónimo del autor guatemalteco; una tercera parte reúne dichos y aforismos del personaje; la cuarta contiene dos textos cortos de carácter ensayístico reunidos bajo el subtítulo de “Colaboraciones espontáneas” y el quinto apartado, un “Addendum”, que es un epílogo titulado “Punto final”, escrito por Eduardo Torres, donde el personaje comenta la “novela” que trata sobre él. Esta estructura desarrolla diferentes géneros y los agrupa en torno a un

---

<sup>10</sup> Jorge Von Ziegler en su ensayo “La literatura para Augusto Monterroso” apuntó un comentario sobre una posible poética del autor guatemalteco: “La sola lectura de sus páginas permite verlo: además de un ‘arte poética’, la suya es una literatura que conlleva su propia crítica.” (*La literatura de Augusto Monterroso*, p. 162). Está claro que en el uso de la ironía en el nivel estructural, respecto del manejo, posibilidades, adiciones y negaciones de los géneros literarios, Monterroso inserta un nivel interpretativo regido por la autocrítica.

personaje que oscila entre lo real y lo literario, de modo que permite observar un proceso de ficcionalización distinto al de su obra general.

Después de esta pausa en el estilo y temas que significa *Lo demás es silencio*, en 1983 sale a la luz *La palabra mágica* —tras la publicación de *Viaje al centro de la fábula* en 1982, libro que recopila una serie de entrevistas al autor— en el que la estructura tiende a escindirse en posibles unidades temáticas. En *La letra E: fragmentos de un diario* (1987), la vertiente ensayística, un tanto más autobiográfica, anticipará la postura creativa que define plenamente su último texto literario, *Los buscadores de oro* (1993). A estas obras le siguen recopilaciones de material sobre la vida del autor, ensayos que abordan sus libros o su obra en general, en las que participó con trabajo de edición o revisión, con viñetas o dibujos (su faceta como dibujante es menos estudiada en relación con su literatura).

Así pues, el panorama general de la obra de Augusto Monterroso resulta no sólo congruente sino que expone el compromiso del autor con el valor reflexivo de la literatura como uno de sus aspectos más importantes. La producción de Monterroso representa una unidad crítica respecto de cualquier cuestión que atañe tanto a la literatura, su forma y posibilidades, como al escritor y el medio en el que se desenvuelve. En última instancia, pero quizás con mayor énfasis, se vuelca sobre el lector y la capacidad que éste posee para interpretar la realidad en sí., al aludir a las distintas lecturas que se pueden efectuar de aquello vertido en los textos del autor guatemalteco.

### **1.1.2. El contexto literario de *Lo demás es silencio***

Si bien la revisión de *Lo demás es silencio* dentro de la producción de Augusto Monterroso esclarece el valor de la obra inscrita en un desarrollo literario diverso en apariencia, pero

caracterizado principalmente por la subversión de nociones literarias tradicionales, aún se debe aclarar en qué momento, en qué contexto escritural surge un texto tan inasible en términos de géneros literarios, y con un personaje tan difuso a nivel de contenido.

La obra toda de Monterroso tiende a evitar el encasillamiento, las clasificaciones estrictas: su vitalidad radica en tomar una postura respecto de las corrientes literarias, las formas y temas que estuvieron en boga durante la segunda mitad del siglo XX, para seguir su propia idea de literatura. Notables son las novelas y antologías de cuentos con las que se podrían identificar las distintas vertientes, las tendencias por las que discurre la literatura mexicana en la época durante la que se gestó y publicó *Lo demás es silencio*: como antecedentes, en 1972, año de publicación de *Movimiento perpetuo*, aparece el *Bestiario* de Juan José Arreola, cercano a lo que Monterroso había propuesto con la reinención de la fábula; del mismo año es *El grafógrafo* de Salvador Elizondo, texto en el que el autor también recurre a las narraciones breves, a la forma ensayística, y continúa con su obsesión por la escritura, cercano en ese sentido al tratamiento que Monterroso le da a la literatura como tema; *El principio del placer* de José Emilio Pacheco es otro ejemplo de una antología de cuentos muy logrados que coincide con estos textos en tiempo, aunque abocada enteramente a una vertiente de la narrativa, un tanto ajena a los experimentos formales de los autores mencionados.

En el tiempo que transcurre entre *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio* destacan dos obras que, a pesar de ser disímiles, bien pueden mostrar el tipo de temas recurrentes: *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975) apunta a temas universales, sin despegarse de la perspectiva y reflexión de “lo mexicano” que desarrolla este autor desde sus cuentos y novelas anteriores. Más centrado en México, pero con una visión

desencantada, crítica y según algunos estudiosos cómica o humorística, se encuentra Jorge Ibargüengoitia con *Las muertas*, de 1977, que toma el escándalo policiaco de las *Poquianchis* y lo reinterpreta en una novela fragmentaria, caracterizada fundamentalmente por la ironía descarnada a la que está acostumbrado el autor. Ambas novelas llevan la reflexión formal en torno a la literatura a otra instancia muy distinta del tratamiento que le dará Monterroso en 1978 con *Lo demás es silencio*.

Tener en cuenta la breve contextualización que acabo de desarrollar hace necesario hablar de qué lugar ocupa Augusto Monterroso en el canon literario mexicano y también en el guatemalteco, del cual es partícipe.<sup>11</sup> De alguna forma, cabe decir que Monterroso se encuentra dentro del canon pero situado en sus límites: está en el margen porque, como se ha visto, no se adecua a las corrientes o grupos literarios en boga; aunque es muy diversa, la época denota un aliento de renovación narrativa y adaptación de la fragmentariedad y otros recursos de los que se valen los textos. En el caso de Monterroso, estos recursos vienen de fuentes clásicas, de su propia lectura de la tradición: si dichos aspectos lo incluyen parcialmente en una descripción formal de las obras que acompañan su producción, no hay en el autor guatemalteco una necesidad de experimentar con un solo género, como la novela o el cuento por separado, sino de hacer una revisión literaria de la tradición y el canon.

A pesar de ser entrañable amigo o colega de un buen número de intelectuales y escritores contemporáneos a él, Monterroso se aparta de las tendencias narrativas debido a este compromiso con su propia perspectiva de la literatura: esto plantea cierta distancia del

---

<sup>11</sup> Vale la pena recordar el referente por antonomasia de la literatura guatemalteca, Miguel Ángel Asturias, a la par de la obra de un cuentista hasta cierto punto contemporáneo a Monterroso, Rafael Arévalo Martínez, precisamente para pensar cómo las lecturas clásicas de Monterroso determinan los vericuetos por los cuales transita su literatura, alejada del tono solemne de la literatura de estos dos autores.

ambiente literario y a la vez es el fundamento de la calidad de sus textos. Desarrollar esa perspectiva, trabajar en ella y pulirla en sus libros con una maestría innegable es lo que integra su obra al canon, y aún más, la extensión de los temas que trata lo incluye tanto en la literatura guatemalteca como en el canon universal —basta recordar la mención de “El dinosaurio” en una antología de textos breves recopilada por Italo Calvino. Su presencia es indiscutible, necesaria para las letras hispánicas por su exactitud y manejo del lenguaje, por su constante potencia crítica, como lo señala el estudioso peruano José Miguel Oviedo:

Por último, quiero afirmar que Monterroso ha llegado a ser un gran escritor del modo inverso al normal: precisamente por no habérselo propuesto, por haberse mantenido fiel a sí mismo e indiferente a las cambiantes modas literarias que parecían pasar a su lado sin que él se preocupase mucho si la ola lo levantaba o lo arrastraba. Y lo hizo hasta que llegó el momento en que la mayoría de los lectores se dieron cuenta de que pertenecía a una rara estirpe: la del escritor clásico que también lo es de nuestro tiempo.<sup>12</sup>

Ahora bien, si el contexto mexicano enmarca la obra del autor guatemalteco en primera instancia, un contexto más amplio con el que dialoga la “novela” de Monterroso es, sin duda, el latinoamericano. Aunque *Lo demás es silencio* se publica en un momento en el que el *boom* ha perdido fuerza, su proceso de creación llevaba tiempo en la mente del autor: prueba de ello son las reseñas y ensayos que aparecen en el apartado de “Selectas de Eduardo Torres”, publicadas por Monterroso en la *Revista de la Universidad de México* a partir de 1958, bajo el pseudónimo que después dará nombre al personaje.<sup>13</sup>

Había mencionado que el texto es una suerte de pausa meditativa sobre el quehacer literario de Monterroso, pero lo es también en este contexto latinoamericano: tras los efectos del *boom* y la ascensión no de la literatura propiamente, sino del ámbito editorial y

---

<sup>12</sup> José Miguel Oviedo, “Tres observaciones sobre Monterroso”, *Con Augusto Monterroso: en la selva literaria*, p. 18.

<sup>13</sup> Cf. Francisca Nogueroles Jiménez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, p. 170. La autora apunta el origen del personaje en estas reseñas *reales* de Monterroso.

del escritor como una figura de culto o individuo capaz de interpretar la realidad. Ángel Rama señala al respecto que: “No sólo es legítimo interrogarse sobre las opciones del boom, entendido como un proceso que se superpone a la producción literaria, sino también sobre su acción —desembocada o subterránea— en la producción de nuevas obras y asimismo sobre sus efectos en el mismo comportamiento del escritor como hombre público que es”.<sup>14</sup> Algunas de las características más polémicas en torno a Eduardo Torres serán precisamente su estatus de autoridad erudita en el ámbito cultural de provincia, incluso sus posibles nexos con el poder, de ahí que haya una revisión primera del papel del intelectual que se enfatizará en todo el texto.

Los nexos entre la obra de Monterroso con las posibilidades postuladas por la narrativa latinoamericana de esta época son mucho más fuertes, en varios sentidos, que con el contexto mexicano. La lista de autores y obras recurrentes al hablar del *boom* varían e implican diversos problemas tanto temáticos como formales; no obstante, es posible observar una afinidad en particular entre la fragmentariedad propuesta por Monterroso en *Lo demás es silencio* —ensayada antes en *Movimiento perpetuo*— y *62: Modelo para armar*, derivada por Cortázar de otra gran novela enfocada también en la multiplicidad de lecturas, *Rayuela*. Ambas obras comparten ese matiz de miscelánea que va más allá de una mera recopilación de fragmentos bajo cierta unidad: representan un crisol de elecciones para el lector donde la forma responde a esa necesidad de forzar una lectura abierta al público, aspecto central que implica un esfuerzo de recepción, apropiación y construcción de sentido de la obra literaria.

---

<sup>14</sup> Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, *Más allá del boom: literatura y mercado*, p. 54.

La congruencia entre las obras de Monterroso pone de relieve no sólo su poética, sino también una línea de interpretación de la literatura volcada sobre sí, sin atender a presiones estilísticas o temáticas históricas: para él, toda temática y forma son rostros modificados, particulares, de problemas universales que trata con gran profundidad. La apertura de la reflexión hacia el lector —a partir de las posibilidades formales— es un rasgo destacado en los textos del autor guatemalteco: de ahí que sea necesario explorar los procedimientos de construcción de personajes —el *desarrollo ficcional*— en los que se basa para apelar a la participación activa del público en la lectura.

Una vez planteada la relevancia de la obra en general del autor y sus relaciones con otros experimentos literarios que cuestionan los límites del género novelístico, es necesario un análisis acerca de los recursos básicos que trastueca su literatura en *Lo demás es silencio*, es decir, qué modifica Monterroso respecto de ciertas nociones centrales de la literatura, acuñadas por la crítica. El siguiente apartado aborda el problema de los géneros literarios y discursivos en relación con los registros que aparecen en el texto y dan cuenta de la *Vida y obra de Eduardo Torres*.

### **1.2.1 El problema del género literario en *Lo demás es silencio***

Después de situar la “novela” de Monterroso en el ámbito literario mexicano y en constante diálogo con las propuestas de la narrativa latinoamericana, se puede hablar de la preocupación del autor por la forma literaria como parte de una tendencia más general, compartida tanto por los narradores del *boom* como por la generación del medio siglo.

A su vez esta preocupación formal, en un marco más amplio, es un aspecto de la literatura que surge de un diálogo con las convenciones y clasificaciones genéricas producidas por la crítica y los estudios literarios. Esto es fundamental en los textos de Monterroso: prueba de ello es que en la crítica sobre este autor se observa constantemente el problema para definir sus obras con precisión, lo cual ha generado una serie de debates muy productivos puesto que se abren perspectivas y posibilidades estéticas en torno a su literatura.

La evolución de la prosa de Monterroso —del cuento al cuento breve, después a la fábula, luego a la narración con matices ensayísticos— devela su poética: una noción de la literatura cuya premisa es explorar posibilidades estructurales, a veces desconcertantes para el lector; en el caso de los estudiosos, la forma literaria obliga a alejarse de cualquier análisis basado en categorías rígidas para dar paso a la caracterización a partir del texto, a la precisión textual y no teórica-generalizadora.

Si bien es cierto que la narrativa de Monterroso es muy consistente —no se aparta de la brevedad o del uso de fragmentos— el periodo de publicación entre *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio* marca un momento de reflexión que modifica la función habitual de la fragmentariedad en su obra abocada al cuento y la fábula.<sup>15</sup> Como ya señalé, muchas de las características de *Lo demás es silencio* aparecen —ensayadas de otra forma quizás— en libros anteriores, pero en esta “novela” se diferencian fundamentalmente en los procesos de ficcionalización, que tenían menor peso en *Movimiento perpetuo*, donde el efecto estético no se sustenta en un personaje, si bien es cierto que el tema de las moscas

---

<sup>15</sup> La filiación genérica de los textos de Monterroso, ya sea al cuento, ya a la fábula, no se adecua perfectamente a las definiciones tradicionales. La crítica sobre *La oveja negra y otras fábulas* y los análisis teóricos ayudan a entender la diversidad de las variantes de las fábulas, su relación con los cuentos y el carácter reflexivo de la forma y temas literarios.

marca una pauta —predominantemente ensayística, desde mi punto de vista— pero tampoco se percibe intención alguna de parte del autor por obligar al lector a reconstituir una historia; por esa misma razón, se le clasificó como antología de cuentos o *miscelánea*.

Uno de los estudiosos más importantes de la obra de Monterroso, Wilfrido H. Corral, expresa precisamente sobre los géneros literarios y la relación entre *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio* que:

Ese movimiento [perpetuo] es la experiencia de límites que causa el *desplazamiento de los géneros*, es el movimiento que permite que este *macrotexto* mantenga una relación perpetua, intertextual si se quiere, con los textos anteriores de Monterroso y su posterior *Lo demás es silencio*... Así ya aparecen en *Movimiento perpetuo* el “Torres” (epígrafes: pp. 87, 125) y el “San Blas” del último libro del autor.<sup>16</sup>

De ahí que la relación entre ambas obras permita ver el desarrollo literario que le interesa a Monterroso. Los elementos narrativos y ensayísticos tan caros al autor guatemalteco funcionan en otro nivel en la *Vida y obra de Eduardo Torres*: las partes establecen forzosamente un diálogo en la medida en que guían el proceso de lectura y —ante todo— la construcción de un personaje principal a primera vista tan poco aprehensible, casi diluido en la incertidumbre de los materiales que lo presentan a lo largo del texto.

Para hablar sobre la filiación genérica de *Lo demás es silencio* me parece necesario partir de una hipótesis, la cual no niega los aportes de los estudios anteriores sino que los reelabora y trata de sintetizar las diferentes posturas. Es de vital importancia abordar brevemente algunas cuestiones generales respecto de las características intrínsecas de lo

---

<sup>16</sup> Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 36. El subrayado es mío. Esta mención de Eduardo Torres en *Movimiento perpetuo* es uno de los referentes que se analizarán más adelante como parte del proceso de ficcionalización planteado en *Lo demás es silencio*. Cabe mencionar que no considero el término *macrotexto* de Corral para hablar de la producción de Monterroso, pues, a pesar de la innegable dirección unívoca de sus obras, me parece que la noción de *intertexto* es más apropiada para analizar libremente las referencias entre los textos del autor, en tanto estos representan propuestas particulares, tanto temáticas como formales.

que se entiende por *novela* —así como las definiciones más recurrentes al comentar esta obra— para sustentar dicha hipótesis; de igual forma, esto me permite destacar las metodologías de análisis resultantes de la división genérica en la literatura y el vicio de imponerle categorías estrictas. A continuación, estudio la polémica del género en *Lo demás es silencio* con base en las reflexiones de Jean-Marie Schaeffer sobre los géneros literarios y algunos indicios del tema expuestos en obras de otros teóricos; también es importante retomar lo señalado por la crítica sobre este problema en la obra de Monterroso, a la par de algunas precisiones derivadas del análisis contextual.

### **1.2.2 Dos reflexiones teórico-metodológicas sobre los géneros literarios**

Un problema básico apenas mencionado por la crítica —generalmente se desarrolla en cuanto al contenido del texto— es la descripción e identificación de tópicos *superficiales* y anécdotas aparentemente sencillas de *Lo demás es silencio*, en relación estrecha con la estructura fragmentaria. Es necesario revisar este planteamiento formal para poder ubicar la función que desempeñan las narraciones y demás partes en el *desarrollo ficcional* estructurado por Monterroso. De igual manera, es fundamental trabajar con una postura más o menos estable en torno al texto y su estatuto genérico.

Con la lectura unitaria y global de *Lo demás es silencio* se puede afirmar —en un primer momento— el estatuto de “novela” del texto; no obstante, esta acepción se restringe a una idea muy particular de Monterroso, es decir, se debe considerar como una novela *fundamentada en una profunda reflexión sobre el género en sí*. En ella, el autor opta por llevar al extremo los rasgos más distintivos y conocidos de dicha forma narrativa: su carácter inclusivo, la necesaria aparición de narraciones, la presencia de un personaje o

historia como eje. Llevados hasta sus últimas consecuencias, estos elementos permiten hablar de una *parodia de los rasgos* que definen la novela como género: la delimitación clara de las partes y el uso de distintos recursos en ellas pone de relieve sus vínculos, mucho más importantes al tener en cuenta el proceso de lectura que propone el autor guatemalteco y su efecto estético. Es difícil determinar si el texto pertenece al género novelístico o no, a partir de una sencilla descripción del tema expuesto en cada fragmento.

Tratar *Lo demás es silencio* como *parodia de una forma narrativa* —el género novelístico— más que como una parodia de un subgénero de la novela, modifica la apreciación del texto al situarlo por encima de la categoría genérica. Este procedimiento común en la crítica —clasificar una obra y así encasillarla para valorarla— encuentra su base en una forma de análisis discutida por Jean-Marie Schaeffer en términos teóricos, remontándose a la antigüedad clásica.

Como la mayoría de los estudiosos del tema, Schaeffer inicia su discusión acerca de los géneros con un análisis centrado en la filosofía griega y los primeros esfuerzos de estos pensadores para dilucidar sobre el quehacer literario de la época, entendido bajo conceptos como la *poiesis* y la *mimesis*. Para Schaeffer, el problema de las distinciones genéricas no se reduce sencillamente a un esfuerzo de clasificación; al contrario, lo interesante es poner en entredicho la lógica de dichas clasificaciones, la cuestión es “[la de] saber qué es un género literario (y de paso, la de saber cuáles son los «verdaderos» géneros literarios y sus relaciones) ya que se supone idéntica a la cuestión de saber lo que es la literatura (o, antes del siglo XVIII, la poesía)”.<sup>17</sup> Así pues, es posible afirmar que al reconocer si un texto

---

<sup>17</sup> Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, p. 6

cumple o no con ciertos rasgos también se puede determinar si, *a priori* y de manera más general, es o no es literatura.

Evidentemente ciertas características ayudan a definir si una obra es literaria o no, pero el problema de la clasificación basada en rasgos radica en que cada texto puede cumplir o negar condiciones establecidas ortodoxa y rígidamente, y en ocasiones estas impiden dialogar con experimentos literarios o nuevas tendencias. Ya en la antigüedad la reflexión sobre la poesía apuntaba hacia ese devenir. Cuando Schaeffer retoma las primeras clasificaciones de Platón señala que:

Parece, sin embargo, primordial hacer notar que en este caso Platón no habla de tres géneros literarios, sino de tres categorías analíticas según las cuales es posible *distribuir las prácticas discursivas*. No se pregunta ni lo que es la tragedia ni lo que es la epopeya: se limita a decir que las obras transmitidas bajo la denominación de «tragedias» y las transmitidas bajo la denominación de «epopeyas» pueden ser distinguidas según su *modalidad de enunciación*.<sup>18</sup>

De tal suerte, previo a una serie de características dominantes, es posible agrupar las obras bajo otro criterio, centrado en las formas de enunciación que sustentan el texto; luego, cada obra puede caracterizarse según sus distinciones particulares. El problema toma otra dirección al abordar la afirmación de Aristóteles sobre la existencia de un *estrato esencial* para cada género; así estos “se distinguen entre sí por una serie de diferencias específicas que, para cada una, *delimitan un fragmento del objeto global* de «arte poética»”.<sup>19</sup> Si bien se puede hablar aquí de una tendencia integradora, en ese mismo texto el filósofo griego descarta una serie de autores y textos que no cumplen, ya no sólo con los rasgos básicos postulados, sino incluso con una función pragmática, un rol social específico, fundamental

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 8. El subrayado es mío. Precisamente este punto de vista desde lo discursivo me parece más prudente para replantear las bases del análisis de la parte narrativa de *Lo demás es silencio*. En el siguiente apartado profundizaré en este enfoque.

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 9. El subrayado es mío.

para lograr —en términos actuales— un *efecto estético* adecuado, por ejemplo, la *catarsis* en el caso de la tragedia.

Este es el pilar que sustenta la teoría de los géneros literarios: un esfuerzo por decantar textos, desde una perspectiva caracterizadora y otra esencialista, con base en ciertas modalidades discursivas en el plano lingüístico, rasgos literarios —entendidos como recursos retóricos, estructuras narrativas o poéticas— e incluso temas que sirven para proponer, ya en la época moderna, una especie de *campos semánticos* cada vez más detallados. Tanto la perspectiva de Platón como la de Aristóteles son dos formas de acercamiento crítico a la literatura y significan, o variaciones y aperturas en la lectura, o caracterizaciones de las obras con conceptos predeterminados.

Ahora bien, el problema de los géneros literarios, por más agotado que parezca, tiene actualmente un peso muy específico en lo que atañe a la tradición de la crítica literaria: discutir nomenclaturas y subgéneros muy particulares, lejos de caracterizar el texto, limita el estudio de la obra en cuestión, al avasallar la crítica a categorías cada vez más reducidas. Por ello, no me interesa tan sólo una definición genérica, estable y definitiva, al decir que *Lo demás es silencio* es una parodia del género novelístico, pues así el texto se vería sesgado en su configuración reflexiva y crítica, con lo cual caería en la rigidez teórica: lo importantes es discutir el género para tomar una postura.

Aun sin estas pretensiones, es importante enfatizar esa otra función de la distinción genérica: si por un lado la filiación propone vías de lectura, es innegable que se produce en algunos casos un grado de determinación literaria, establecido por quienes leen, hacen crítica e indican géneros o valoraciones estéticas que impactan al lector de modo tal, que la lectura de cada obra adquiere matices distintos, como ocurriría —en un ejemplo

hipotético— cuando una novela clasificada como policiaca es leída como tal aunque sólo tenga algunos rasgos que le permitan entrar en dicho rubro; más aún, posiblemente el efecto estético buscado por el autor es diferente al que resulta de una lectura de dicha novela dirigida erróneamente por esa clasificación.

Esta suerte de orden tradicional, de la aprobación y jerarquización del canon a partir del género, fue cuestionado fuertemente en Latinoamérica en la época que antecede al surgimiento de obras narrativas como la de Monterroso, con la reflexión sobre la literatura y sus formas autorizadas: la de las vanguardias.<sup>20</sup> Tras esta etapa, la propia narrativa del boom y aún antes narradores tan relevantes como Rulfo, denotan que la renovación narrativa, si bien puede parecer —en un primer momento— una extensión de las vanguardias europeas, valorada *a posteriori*, adquiere un matiz muy distintivo al considerar el desarrollo de la literatura latinoamericana, la cual alcanzará un importante nivel de complejidad y elaboración en la posterior narrativa del boom, de la que Monterroso participa en cierta medida.

---

<sup>20</sup> Dichas tendencias artísticas, como expresa Hugo J. Verani, estuvieron “unidas por un propósito común: la renovación de *modalidades artísticas institucionalizadas*. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada” (Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 9. El subrayado es mío). Me interesa mencionar brevemente dos versiones de este planteamiento en dos narradores destacados, Arturo Uslar Pietri y Jorge Luis Borges, quienes publicaron textos maduros a la par de las primeras incursiones literarias de Monterroso, pero también estuvieron relacionados con las vanguardias en alguna etapa de su producción literaria. Uslar Pietri apuntaba que “lo que la vanguardia quiere es que las cosas se digan como se sienten o como se crea que deban decirse sin necesidad de someterlas a moldes muertos, en los que la iniciativa individual se aplasta de medidas rígidas, y los que, por otra parte en su momento fueron también novedosos [...]” (Verani, p. 174). Este autor ubicó a la perfección el lugar de las vanguardias en relación con el devenir de las convenciones literarias, la necesidad de adaptar la forma a las inquietudes expresivas de cada época. Su propia literatura superó estas afirmaciones teóricas, caracterizadas en la mayoría de los casos, por su fugacidad. Por otra parte, el “Manifiesto del Ultra”, al que se adscribe Borges en su primera etapa, también enfatiza el desafío de las formas tradicionales: “*La creación por la creación* puede ser nuestro lema. La poesía ultraica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular. Posee igual ternura. Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural. En este punto radica una de sus más esenciales innovaciones [...] *Lo que renovamos son los medios de expresión*” (Verani, p. 251. El subrayado es mío). Monterroso no era ajeno a las vanguardias, sin embargo, sus lecturas parecen estar en mayor concordancia con lo que propone Borges tras su etapa ultraísta. En seguida profundizo en ello.

Borges superó la etapa de las vanguardias y es también un narrador enmarcable entre estos dos momentos. Su obra se erige como una instancia crítica de la expresión anquilosada y aprobada por los especialistas. Mencionarlo no es una cuestión gratuita, sobre todo si se tienen en cuenta los puentes entre la obra de Borges y la del propio Monterroso. Uno de los rasgos más importantes de la literatura del autor argentino es la disolución de las fronteras entre los géneros, el enriquecimiento de la ficción por los recursos ensayísticos y viceversa. Prueba de ello es el título *Ficciones* de una compilación de sus textos narrativos, que no son estrictamente cuentos, o la referencialidad ficcional de algunos ensayos en *Otras inquisiciones*. De tal suerte, Monterroso contaba con textos que le permitieron repensar el problema de los límites genéricos y cómo estos aportarían a la ficción.

En *Lo demás es silencio*, la reflexión sustentada en la estructura circular de lo ficticio de Eduardo Torres y el mundo de San Blas, no queda en retomar solamente la renovación propuesta por las vanguardias o en ostentar la presencia de un tono posmoderno, sino una manera de poner en duda la capacidad de la literatura para cifrar el mundo, cuestión que viene, por lo menos, de *El Quijote*, la lectura más importante de Monterroso.<sup>21</sup>

Igual que Borges, Monterroso planteó una suerte de re-escritura del clásico de Cervantes, problema que atendió Francisca Noguero Jimémez con un análisis detallado de

---

<sup>21</sup> No es lo único que comparten Borges y Monterroso. La idea de crear un personaje literario, escritor, que sirva para verter una crítica al sistema literario imperante estaba ya en César Paladión, creado por Borges y Bioy Casares, referido por Monsiváis: “Paladión, en Ginebra, publica en 1909 su poemario *Los parques abandonados* que, —se nos aclara— no hay que confundir con otro del mismo tema y con los poemas homónimos de Julio Herrera y Resina. Es inútil acusar de Plagio a Paladión [...] escoge la “ampliación de unidades” y por eso a un libro que siente dentro de sus posibilidades, le otorga su nombre y lo pasa a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma la que fue siempre fiel.”(Carlos Monsiváis, “«Me bastará ser inmortal» (ironía y sátira en Borges)”, «*In memoriam*» *Jorge Luis Borges*, p.157). Este es un antecedente directo de Eduardo Torres.

la influencia del autor español a partir del Epitafio de Torres, que aparece en la primera página del libro y es otro de los fragmentos afines a la obra del autor de los Siglos de Oro:

Esta primera composición del erudito de San Blas refleja ya algunos rasgos de su poética, como las múltiples referencias literarias e históricas o la utilización de un lenguaje pomposo y pedante. Los vínculos entre Torres y *El Quijote* se ponen de manifiesto ya en esta primera página. Su epitafio se compone a partir del que el Bachiller Sansón Carrasco escribió sobre la tumba del hidalgo manchego: [...] El breve texto contiene otras alusiones históricas. *Llegó, vio y fue siempre vencido* es una variación de las palabras «Veni, vidi, vinci» que, según la tradición, pronunció Julio César al vencer a Farnaces, rey del Bósforo.<sup>22</sup>

A expensas de la evaluación tajante de la autora, con los adjetivos “pomposo” y “pedante”, el rastreo del origen de los epitafios realizado por Noguero Jiméñez es preciso. También señala en nota a pie de página que los críticos consideran a Torres como una versión de don Quijote equiparando su aprecio excesivo por el hábito de la lectura. Este punto de partida para la comparación me parece válido, pero sólo en lo que respecta a la sobreinterpretación que ambos personajes hacen de la literatura: don Quijote plaga su mente de novelas caballerescas y se convence de ser un caballero; Eduardo Torres, según se puede deducir en una primera lectura, se satura de libros y malinterpreta su sentido. La idea misma de *parodia de la novela* para caracterizar *Lo demás es silencio* resuena en el texto de Cervantes, el texto paródico por antonomasia.

Esta discusión en sobre casos literarios específicos con sus formas anteriores y con la crítica, se encuentra asimilada como postura estética por Monterroso al escribir literariamente sobre la narrativa: está reflejada en el desarrollo de su prosa en la medida en que está discute con la tradición. De ahí que la estructura de *Lo demás es silencio* invite a adquirir una actitud abierta en lo que respecta a su posible determinación genérica —la

---

<sup>22</sup> Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 174.

multiplicidad de definiciones ensayadas hasta ahora dan cuenta de esto—, la cual establecerá el efecto estético resultante de la lectura en cualquiera de sus niveles.

Tanto la referencia a Borges y la posible presencia de las vanguardias se enlaza con las lecturas clásicas de Monterroso y representan el camino que siguió la tradición literaria que le interesa al autor: aquella que cuestiona una forma de literatura, su estatuto ficcional y la inclusión de recursos diversos capaces de dirigir la lectura en direcciones fingidamente disímiles, pero construyendo en torno a la ficción. Por ello, es vital analizar en qué sentido la definición de *parodia de la novela* manifiesta la necesidad de una estrategia de lectura en lo que respecta al texto y su orden aparentemente caótico y fragmentario.

### **1.2.3 Las posibilidades de dos géneros: novela y ensayo**

A la luz de la reflexión anterior, cabe destacar que en el caso particular de *Lo demás es silencio*, la filiación fue clara desde su publicación, aunque quizás no fue una elección tan consciente por parte de los editores, y tampoco por la crítica respecto a las implicaciones derivadas de clasificarla como novela. En la primera entrevista en la que Monterroso da cuenta de la aparición central de Eduardo Torres en un libro suyo, el autor guatemalteco menciona el término “novela” en un afán por anticipar una posible forma de leer su próxima obra y se limita a decir que versará sobre este personaje.<sup>23</sup>

La edición original de *Lo demás es silencio*, de 1978 por Joaquín Mortiz, estaba incluida en la parte de narrativa y suscitó una toma de postura ante esta “novela” que, a primera vista, poco tiene en común con la idea genérica como un texto narrativo, ficcional en cierta medida, de mayor extensión que el cuento, cuyo argumento gira en torno a uno o

---

<sup>23</sup> Jorge Ruffinelli, “La audacia cautelosa”, *Viaje al centro de la fábula*, p. 30.

más personajes.<sup>24</sup> Ahora bien, dos años después de la publicación, en una entrevista con Graciela Carminatti, Monterroso concede a la entrevistadora —hábilmente desde mi punto de vista— tanto el término *novela* como el de *biografía* al hablar de *Lo demás es silencio*.

*Vida y obra de Eduardo Torres:*

Graciela Carminatti. *Lo demás es silencio*, ¿puedes considerarlo *novela*?

Augusto Monterroso. Sí; aunque desde luego no una *novela convencional o lineal*. Las partes de que se compone son lineales; pero no en el conjunto.

— ¿A qué género o géneros corresponde?

— Al novelesco, por supuesto.

[...]

—Desde el primer artículo que publicaste en la *Revista de la Universidad* en 1959 fuiste revelando al personaje, ¿Pensaste ya entonces escribir su *biografía*?

—No; la *biografía* se fue formando sola, con los años. Si me la hubiera propuesto desde el principio, no lo habría hecho nunca. Ya se me dificulta mucho pensar en leer libros enteros como para pensar en escribirlos.<sup>25</sup>

Es claro que Carminatti alterna los términos descuidadamente, pues aunque la entrevista comienza con el problema de la filiación genérica, la entrevistadora se vuelca sobre las posibles definiciones, puesto que le interesa una en particular —la que le propusiera Monterroso— sobre *Lo demás es silencio*. Ella intenta cubrir toda la diversidad de géneros (alterna novela, biografía, quizás también ensayo) para saber cuál elige el autor. Una lectura básica del texto basta para mostrar la multiplicidad de formas incluidas en la estructura: la parte narrativa, inicial, guía al lector hacia la noción de *novela*, a pesar de que la inserción de textos de Torres también apunte hacia la *biografía* basada en la presentación del “trabajo de toda una vida”, y aún lleva al extremo la idea de la novela como género

---

<sup>24</sup> No profundizo en el origen del término *novela*; me interesa destacar los rasgos más recurrentes —enumerados arriba— en el esfuerzo de los teóricos por definirla, puesto que son los que parodia Monterroso. Para seleccionarlos me basé en el breve pero conciso repaso que esboza Enric Sullá en la introducción a su antología *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* y en la afirmación de Roland Bourneuf de que la novela es “ante todo una narración” con tantos rasgos y posibilidades, que le es necesario decir junto con Roger Caillois que “la novela es un género poco determinable, y su dominio es el de la «licencia».” (Roland Bourneuf, *La novela*, p. 33).

<sup>25</sup> Graciela Carminatti, “La experiencia literaria no existe”, *Viaje al centro de la fábula*, pp. 66-67. El subrayado es mío.

receptor de cualquier forma literaria al incluir ensayos y aforismos; en el fondo, cada elemento es parte, como demostraré más adelante, de un *desarrollo ficcional* cuyo fundamento son estos rasgos del texto y otros más generales de la literatura.

Francisca Noguero Jimémez apunta que “el libro se presenta como un «puzzle» compuesto por testimonios de familiares y amigos sobre Eduardo Torres [...] El texto se ha calificado de biografía, novela, parodia, sátira, «collage», ensayo y crónica, lo que demuestra su carácter metanarrativo”.<sup>26</sup> Es precisamente este rasgo, que va más allá de las definiciones derivadas de la forma literaria, lo que me permite hablar de una *parodia de la novela*, de una saturación de los rasgos que definen este género. Por otra parte, Wilfrido H. Corral, al hablar del papel del lector en los textos del autor guatemalteco, analiza con precisión la inclusión de todo tipo de elementos que sustentan al personaje con base en un concepto muy productivo:

Con todo, el lector de la suplantación genérica y su terminología probablemente esté más acostumbrado al uso de imbricación, fronterizo, empotrado, transgresión, disolución o mezcla, en vez de *desplazamiento*. No obstante, este término es mucho más funcional para la lectura de Monterroso, porque los otros proponen inevitablemente que con el tiempo un género se apropie de otro. Si no, proponen la *existencia equilibrada* de dos o más géneros en un texto como algo epistemológicamente posible.<sup>27</sup>

El *desplazamiento* anotado por Corral me parece esclarecedor debido a su carácter dinámico, pues a pesar de estar dirigido a un público especializado, añade a la lectura el proceso de transición de un género a otro en las distintas partes de *Lo demás es silencio*; la precisión *epistemológica* ciertamente es adecuada en tanto que durante el proceso de lectura, el lector siempre aprehende un rasgo tras otro, caracterizados por géneros literarios

---

<sup>26</sup> Francisca Noguero Jimémez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, p.166.

<sup>27</sup> Wilfrido H. Corral, *op. cit.*, p. 29.

(y discursivos) distintos, cuyas relaciones y recurrencia determinan qué lugar ocupan en la *parodia de la novela*; en este caso específico, las partes se abocan, en principio, a subvertir cualquier intento de definición estricta, tanto del género como del personaje.

Además, cabe señalar que el tipo de lectura depende del bagaje del lector, sobre todo si está familiarizado con la obra de Monterroso o no, lo cual no afecta la inteligibilidad del texto pero sí la lectura global.<sup>28</sup> El horizonte de expectativas de un lector asiduo de Monterroso explicita —además del conocimiento de los temas, la brevedad y la fragmentariedad— la necesidad de un cuidado en la lectura; ser meticuloso, lo mencionaba anteriormente, no con la claridad expresada por Cortázar en *Rayuela*, sino con claves vertidas en el texto literario, y sobre todo, con base en rasgos de su estilo que abordaré en el segundo capítulo, relacionados con el problema genérico.

En lo que respecta a la supuesta existencia equilibrada de varios géneros, esta “novela” es un ejemplo inmejorable de que sí es necesario tal equilibrio de las partes —una consideración de la crítica, supuestamente errada, según Corral. Como ya mencioné, la primera es narrativa, luego sigue un apartado ensayístico-periodístico, en seguida aparecen aforismos, ensayos y reseñas: cada una aporta algo diferente a la constitución del personaje, son recursos que si bien simulan estar superpuestos, se entremezclan para construir una ficción abierta. Hay equilibrio de las partes en tanto la ficción motiva al lector a indagar sobre la vida y obra de Torres sin que éste adquiera certeza alguna debido al predominio de lo narrativo o lo disímil de lo ensayístico, no de manera formal sino por la contraposición

---

<sup>28</sup> Uno de los efectos estéticos más interesantes de *Lo demás es silencio* se basa en el problema del estatuto ficcional de Eduardo Torres. Precisamente, el desconcierto entre lo real y lo ficcional que puede provocar la obra en el lector, depende de si se encuentra familiarizado con la obra de Monterroso o no.

de contenidos. La riqueza textual se sustenta en la diversidad estilística, cuyo principio es la multiplicidad discursiva sobre un tema, que es Torres.

Ahora bien, el *desplazamiento genérico* cobra otro sentido, como apunta Corral, justo por las diferentes secciones constituyentes de *Lo demás es silencio*, tanto así que este estudioso también reconoce las diferentes caracterizaciones genéricas admitidas por el texto, claro, con el término *novela* usado por antonomasia:

Lllamarlo biografía; novela; parodia; sátira; collage; selecta; ensayo; cuento; “crónica” (como se practica en el Brasil de hoy); marginalia; autobiografía, o testimonio, es adjudicarle a *Lo demás es silencio*... publicado originalmente en 1978, términos que necesariamente no se excluyen. Si a esto se añade que Monterroso-autor-real se incluye como personaje en el fragmento “Punto final” (LD, pp. 173-175), se aduce entonces la producción de un metalibro, de la retórica implícita en un libro que se lee a sí mismo.<sup>29</sup>

Más delante, Corral se apega a la noción de *biografía ficticia*, pero la matiza con la presencia de la parodia, al igual que Robert A. Parsons en su artículo “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, en el que, al referirse a esta característica en particular, reconoce el fundamento autocrítico de la obra: “El elemento paródico en *Lo demás es silencio* abarca las dos definiciones de parodia: como de simple imitación humorística de otros escritores y estilos literarios, así como de *los conceptos críticos modernos* que acentúan la naturaleza de autoconocimiento y la función de autocrítica que le son intrínsecas”.<sup>30</sup>

Efectivamente, uno de los efectos de la parodia es la renuencia a toda pretensión de

---

<sup>29</sup> Wilfrido H. Corral, *op. cit.*, p. 192. Es curioso que mencione la posible lectura como crónica al estilo de la literatura brasileña, puesto que esta tiene como referente de su formación las crónicas de Joaquim María Machado de Assis, quien también demuestra plena conciencia en sus novelas sobre el rol del lector y las posibilidades de la ironía. Es probable que aunque no declarada, la obra de Machado de Assis también haya sido parte del bagaje de Monterroso. En lo que respecta al comentario sobre el fragmento “Punto Final”, adelanto que la relación entre autor-real y personaje es uno de los elementos más importantes que retomaré en el análisis del proceso de ficcionalización.

<sup>30</sup> Robert A. Parsons, “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso”, *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, p. 110.

rigidez teórica al desmontar nociones genéricas; vuelca la atención del lector —y de la crítica también— hacia una reflexión sobre la literatura en sí y los temas que aborda. Parsons añade otra definición al texto: habla de *pseudobiografía* para referirse a *Lo demás es silencio*. No obstante, esta definición —considerando lo que se expone sobre Eduardo Torres y el desarrollo ficcional— implica la falta de consideración del plano estructural de la obra, es decir la postura crítica de Monterroso ante la novela como género en boga durante los años del *boom*.

Este concepto, *pseudobiografía*, es problemático si se tiene en cuenta su fuente: tomado del libro de Leonard Feinberg, *Introduction to satire*, centrado en la teoría sobre la sátira, adecuado por completo a las particularidades de la categoría. En esto es muy similar al estudio de Francisca Noguerol, pues ambos se inclinan más por la posibilidad de la crítica social en la literatura, de modo que el término relegaría a un segundo plano las cuestiones estructurales —el *juego literario*— de *Lo demás es silencio* que conducen a la ficción circular.

Así pues, el concepto bien puede aprehender algunos de los procedimientos ficcionales usados por el autor para otorgarle verosimilitud a Eduardo Torres, sobre todo si se considera primordial el tema del escritor y el ámbito cultural, pero es la estructura la que determina cuándo y cómo se llevará a cabo la concreción del personaje y la posible crítica social. Es Eduardo Torres, en primera instancia, el verdadero motivo de la denominación de *novela*, pues su figura plantea cierto grado de unidad a pesar de la diversidad de los materiales, a los que agrupa en torno a un personaje.

No obstante, todos los críticos señalan o insinúan el carácter metaliterario del texto y, en ese sentido, mi propuesta de caracterización como *parodia de una forma narrativa*

concuerta con sus planteamientos. La construcción de Eduardo Torres se logra, a pesar de los variados espacios de indeterminación que deja el texto en el lector, gracias al orden de presentación de las partes y a recursos como la parodia o la ironía. Estos recursos permiten al lector seguir en el juego de concreción y disolución de certezas en el proceso de lectura. Lejos de la problemática teórica, tema y forma constituyen una instancia crítica —positiva porque el texto no es ilegible— tanto del papel del escritor en la sociedad como de la novela latinoamericana como modelo literario, justo en la línea que expone Schaeffer:

Un género dado, por ejemplo, la tragedia, es, en realidad, una definición que funciona como *unidad patrón* a partir de la cual se medirán y valorarán las obras individuales [...] La teoría genérica es, pues, indisociable de una problemática de la *imitación de textos ejemplares* o, más bien, de reglas estables abstractas de tales textos, es decir que es fundamentalmente pragmática, y está dirigida hacia la actividad poética venidera. Todas las descripciones pueden ser convertidas en propuestas prescriptivas.<sup>31</sup>

De tal suerte, con *Lo demás es silencio*, Monterroso postula su definición de *novela* a la vez que proyecta una noción minada de la labor del intelectual, inserta en el plano pragmático, al poner en duda el quehacer del escritor y la crítica literaria: cualquier análisis literario puede convertirse en preceptiva. Esto lo muestra la supuesta obra de Eduardo Torres al erigirlo como la autoridad cultural de San Blas. Fundamentada en su estatuto ficcional, es parcial, y escapa continuamente de la apreciación. Está más allá y se sirve de ella para conducir al lector a la ambigüedad y forzarlo a sostener una opinión en torno a Torres y su obra.

Hasta aquí la revisión de las condiciones en las que se le adjudicó el término *novela* a *Lo demás silencio*, así como la polémica de la teoría de los géneros, devienen reflexión sobre mecanismos que condicionan la lectura de la obra, ajenos a ella, que a su vez son

---

<sup>31</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 23. El subrayado es mío.

puestos en duda por la estructura del texto. La crítica literaria genera un contexto de diálogo con *Lo demás es silencio*, con la definición del texto como novela y las lecturas que problematizan el enfoque de la recepción inicial. No obstante, la pregunta sigue en el aire: ¿se puede hablar de esta obra como de una novela? Como mencioné, ciertos rasgos estilísticos no se identifican con el género novelístico, y como expresaba Corral, no necesariamente se contraponen a las características genéricas comunes. En todo caso, sus relaciones son estrechas, coexisten en tanto cada una aporta un matiz distinto a la construcción de Eduardo Torres. Bourneuf señala respecto a la novela que:

El carácter abierto del género, que permite cambios recíprocos, su aptitud integradora, siguiendo dosificaciones diferentes, de los elementos más dispares — documentos en bruto, fábulas, reflexiones filosóficas, preceptos morales, canto poético, descripciones—, en pocas palabras, *su ausencia de fronteras*, contribuyen a su éxito: cada uno acaba por encontrar aquello que busca, y a asegurarle larga vida: su extrema ductilidad le ha permitido triunfar de todas las crisis. Estos mismos rasgos hacen aventurada toda tentativa por definir el género.<sup>32</sup>

De tal suerte, la inclusión de documentos variados para sustentar la construcción de personajes o anécdotas no es nueva; en todo caso, encuentra una representación muy particular en *Lo demás es silencio*. No obstante, la novela de Monterroso es tal, sólo hasta donde los cuatro “Testimonios”, que constituyen la parte narrativa de la obra permiten al lector recrear a Eduardo Torres al sopesar los diez textos —algunos publicados antes de *Lo demás es silencio*— del apartado de “Selectas”, al igual que una serie de aforismos y frases sueltas incluidas en “Aforismos, dichos, etc.”, el análisis de una *composición* y un poema en “Colaboraciones espontáneas” y un “Addendum” en el que se incluye un epílogo escrito por Torres para *Lo demás es silencio*. Así, diferentes registros de escritura son los recursos del autor para reforzar las nociones expuestas por los narradores.

---

<sup>32</sup> Bourneuf, *op. cit.*, p. 31. El subrayado es mío.

Los cuatro testimonios son narrados en primera persona y, constantemente, pierden el objeto de su narración —la figura egregia de Eduardo Torres— a quien rinden homenaje con sus escritos. Esta aparente falta de concentración pone de relieve aspectos de los personajes en relación con la forma en que perciben a Torres, de modo que transmiten una *perspectiva parcial* de lo que él es, en tanto están convencidos de que cada uno puede hablar de la *verdadera identidad* del escritor.

Las partes ensayísticas, las reseñas y los aforismos comparten intenciones en común: en ellas se sostienen las especulaciones del lector; representan un marco dentro del cual éste debe generar concreciones<sup>33</sup> a partir de la congruencia entre lo expuesto sobre Torres y su obra. Presentadas bajo su firma, las reseñas de Torres, sus artículos, contienen rasgos ensayísticos y estos confirman cómo “en la profundidad del ensayo está siempre la individualidad del autor que le comunica la coherencia interna, determinando, por tanto, aquellos rasgos del género que suelen enumerarse en diccionarios y enciclopedias: libres reflexiones sobre el tema, ausencia de la aspiración a tratar el tema a profundidad o de modo sistemático, la tendencia a paradojas, etc.”.<sup>34</sup> El autor ficticio se confunde con Monterroso como autor implícito, y estas entidades están tan bien delimitadas que sólo resta pensar en una confusión intencional propuesta por el autor.

En cuanto al contenido de los textos de crítica “El pájaro y la cítara (una octava olvidada de Góngora)” y el “Análisis de la composición ‘El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)’” son parodias de los estudios literarios. El efecto que puede esperarse en el lector es otro elemento que guía la forma en que se presentan los textos

---

<sup>33</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, *Estética de la recepción*, p. 139.

<sup>34</sup> Mijail Málishev, “Ensayo: el origen y la esencia del género”, *El ensayo en Nuestra América: para una reconceptualización*, p. 269.

literarios o de crítica de Eduardo Torres. Además, cabe aún una reflexión que se antoja un tanto más profunda en lo que respecta al ensayo y su relación con el personaje, evidente quizás, pero no declarada hasta ahora entorno a *Lo demás es silencio*, y que encuentra su base en la conceptualización del género ensayístico:

El ensayo representa, pues, el modo más característico de la reflexión moderna. Concebido como libre discurso reflexivo, se diría que el ensayo establece el instrumento de convergencia del saber y el idear con la multiplicidad genérica mediante hibridación fluctuante y permanente [...] Por tanto, el libre discurso reflexivo del ensayo es fundamentalmente *el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto*.<sup>35</sup>

Se puede sostener entonces que en el plano ficcional *Lo demás es silencio* presenta una pluralidad de géneros, de discursos articulados por la mirada de un literato provinciano de carácter ambiguo cuyos ensayos, leídos entre líneas, parecen desmentir esa supuesta superficialidad y bobería que se le atribuyen; Monterroso, tras bambalinas, estructura una obra cerrada y circular cuyos rasgos genéricos han sido abordados continuamente. Es necesario abordar los aspectos menos comentados del texto, detallarlos a fin de poder dar cuenta de su función en el *desarrollo ficcional* planteado. En el siguiente apartado analizaré a detalle la relación entre los testimonios desde la noción de enunciado y los conceptos de polifonía y dialogismo desarrollados por Bajtín. De igual forma, me valdré de nociones derivadas del análisis de los géneros discursivos para así caracterizar, en un plano más inmediato, quizás más general, las formas discursivas representadas en *Lo demás es silencio*.

---

<sup>35</sup> Pedro Aullón de Haro, “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de género”, *El ensayo como género literario*, p. 17. El subrayado es mío.

### 1.3.1 Polifonía, dialogismo y géneros discursivos

Considerar las partes de *Lo demás es silencio* desde el nivel del discurso es una perspectiva novedosa pues no se ha profundizado lo suficiente en las relaciones entre los discursos de los personajes y los textos que Monterroso “seleccionó” de la “vasta obra” de Torres para la novela. Situar en principio las relaciones entre los distintos testimonios y las formas discursivas elegidas para dar cuenta del sentido de la labor de Torres en el ámbito intelectual de San Blas, permite determinar desde dónde hablan los personajes, qué proponen y qué tipo de lectura se puede efectuar en torno a lo que se dice de Torres; de igual forma, ayuda a evaluar la presencia de los ensayos y frases.

Como he sostenido hasta ahora, un marco teórico rígido, la idea de sistematicidad teórica estricta, no se adecua lo suficiente a la lectura que propone la novela de Monterroso, de modo que utilizaré conceptos como *polifonía* y *enunciado* desarrollados por el crítico ruso Mijail M. Bajtín sin intención de socavar su sentido inicial pero con el afán de remitirlos constantemente al análisis de *Lo demás es silencio*, y así precisar la definición de *parodia de una novela* que guía mi estudio y sentar bases sobre la función de las partes en el *desarrollo ficcional* del personaje Eduardo Torres.

A pesar de las múltiples definiciones propuestas para caracterizar con mayor detalle el tipo de alternancia genérica observable en el conjunto de la novela,<sup>36</sup> poco se dice del plano ficcional que permite delimitar en qué medida el juego con los géneros impacta directamente en la forma en que el lector concreta una idea de Torres. En ese sentido, el análisis del plano discursivo es necesario y mucho más productivo al tratar de establecer hasta qué grado se puede hablar de una novela: el análisis de los géneros discursivos detalla

---

<sup>36</sup> Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p 192. También lo retoma Francisca Noguero Jimémez, *op.cit.*, p. 166.

cómo las distintas representaciones de los narradores fundamentan los rasgos literarios del texto y sustentan la ficción al aportar características particulares, tanto a los personajes secundarios, como al principal.

En primer lugar, vale la pena reflexionar sobre el título bajo el que se agrupan las narraciones de la novela: “Testimonios”. El término remite al ámbito judicial, cuando bien podrían ser “noticias sobre tal personaje”, y destaca la posibilidad de la interpretación, de considerar cada una de las narraciones como una versión más sobre Eduardo Torres. Ahora bien, estas versiones plantean diferencias sustanciales entre unas y otras. A pesar de ello, me parece que pueden dividirse en dos grupos según sus tendencias discursivas: el de Juan Islas Mercado y Jerónimo Torres , y el de Luciano Zamora y Carmen de Torres.

Los testimonios destacan por un aspecto general que es quizás el rasgo estilístico dominante de la novela: los personajes toman la palabra, hacen escuchar su voz y a través de ella se perciben sus deseos, intereses y, sobre todo, la opinión que les merece Eduardo Torres. Esa información adicional, en la que se incluye a veces la posibilidad de que el personaje principal sea muchas cosas a la vez, se ha catalogado como “divagaciones” en la narración de dos personajes que constituyen un grupo *abierto*: Luciano Zamora y Carmen de Torres. El segundo grupo, de Juan Islas Mercado y Jerónimo Torres, primero en el orden de aparición en la novela, es *cerrado* en el sentido en el que no se apartan de su concepción del erudito sanblasense y tienen la peculiaridad de presentarse como textos escritos con cierto grado de complejidad al ser emitidos por personajes “letrados”. Esta clasificación de los fragmentos narrativos de la novela surge de una reflexión a partir del concepto de *polifonía* de Mijail Bajtín.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Bajtín señala que los personajes de Dostoievsky son “personas libres, capaces de enfrentarse a su creador,

No soy el primero en reconocer la plausible lectura de *Lo demás es silencio* desde la *polifonía*. Francisca Noguero Jiméñez menciona que: “en el texto, que presenta las características de la literatura polifónica, se yuxtaponen elementos narrativos misceláneos (citas, anécdotas, múltiples voces que definen al protagonista)”.<sup>38</sup> La variedad que connota el término *miscelánea* se basa en la libertad narrativa de los personajes. Ello implica no sólo una voz particular sobre el tema —la egregia figura de Torres—, sino la posibilidad de completar una idea general de su carácter, vida y obra, a partir de variados matices y lo que se presenta de la propia producción literaria del prócer de San Blas. El concepto *polifonía* da cuenta de la dimensión dialógica de los diferentes registros discursivos que constituyen esta *parodia de la novela: Lo demás es silencio* es un texto literario que admite el término de Bajtín por su capacidad para problematizar el estatuto independiente de cada personaje y la discursividad de todos los géneros que ya se han reconocido en la estructura. Sólo en esto mi acercamiento puede ser plenamente innovador.

Hablar de *polifonía* en *Lo demás es silencio* es una forma de teorizar un aspecto específico, en primer lugar, de la parte narrativa. Desde mi punto de vista, la postura *cerrada* o *abierta* de los testimonios se corresponde con los discursos monológicos y dialógicos que propuso Bajtín. De tal suerte, un grupo ayuda a sostener una idea más o menos estable de Eduardo Torres y el otro abre el diálogo y las posibilidades de lectura. El testimonio de Luciano Zamora es el primero de los textos abiertos con los que se encuentra el lector. La crítica ha insistido en la tendencia de este narrador a distraerse por completo

---

de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele” y que la polifonía existe cuando se puede identificar una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”. (Mijail, M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p.16.) En ese sentido, el concepto resulta útil al tratar de establecer las relaciones entre los distintos discursos representados en el texto y que dan cuenta del personaje principal. Precisaré hasta dónde y cómo existe *polifonía* en *Lo demás es silencio*.

<sup>38</sup> Francisca Noguero Jiméñez, *op.cit.*, p.166.

del objeto, que es Eduardo Torres. No obstante, entre lo que parece ser exclusivamente *su historia*, Zamora aporta información de la intimidad del hogar del erudito, pues tuvo el privilegio de ser el secretario particular de Torres:

Como era del dominio público en San Blas, la señora Torres y la señora Alcocer no podían ni verse y, a pesar de que se veían todos los días, entre ellas había una gran animadversión a causa, considerado superficialmente, de la rivalidad de sus respectivos maridos. Pero como siempre hay que profundizar un poco e ir al lado oculto de las cosas, que nunca son lo que parecen ni mucho menos, pues en tal caso la vida sería demasiado fácil y sin chiste, yo creo que en el fondo cada una de las señoras prefería al marido de la otra y no se contentaba con el propio (p. 38).

Luciano Zamora cuenta este pasaje con motivo de la distancia y los obstáculos entre él, empleado del doctor Torres,<sup>39</sup> y la mujer que lo atraía, Felicia, empleada del licenciado Alcocer. La cuestión es una disputa entre las esposas de los intelectuales: descontentas con el carácter de sus respectivos maridos, anhelan lo que hay en el esposo de la otra. A partir de esto, Zamora describe a Eduardo Torres como “un hombre sin vicios, tranquilo y casero, con reputación de marido incorruptiblemente fiel, o de dominado por su esposa, lo que a los ojos de la otra lo convertiría en doblemente inquietante y atractivo, pues la mujer es por naturaleza corruptora [...] (p.39)”, de tal suerte, se afianzan algunos rasgos expuestos antes, pero se socava, hasta cierto punto, la hombría del doctor al insinuar que es “mandilón”. La manera en que se refiere al doctor Torres al inicio de sus “memorias” es el pasaje que siempre se usa para hablar del erudito de San Blas, puesto que resume la tensión de lectura en torno al personaje principal: “Baste decir que aunque de acuerdo con la opinión más general nunca se logrará saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto [...] Pero debo declarar de una vez por todas

---

<sup>39</sup> Luciano Zamora y Juan Islas Mercado son dos los dos narradores de los que se percibe cierta admiración por Torres. Ellos son quienes se dirigen a él como “doctor”, término que pretende ubicarlo en ese supuesto nivel intelectual del cual goza fama. Es una caracterización que contrapuntea con los errores de los ensayos de Torres que se analizarán en el segundo capítulo de esta tesis.

que para mí (valet o no valet) el doctor era un héroe, tanto por su saber casi enciclopédico como por su generosidad y el buen trato que siempre me dispensó (p. 39)”.

El tono memorialista del testimonio, desde el título “Recuerdos de mi vida con un gran hombre”, insinúa enfocarse en la figura de Torres pero toma una dirección inesperada: inmediatamente la atención del lector se desvía del sabio de San Blas debido a un comentario del personaje sobre las circunstancias del cuadrado amoroso mencionado y la naturaleza femenina, con lo cual, la apertura propuesta en torno a lo que se ha dicho de Torres y su carácter queda de lado frente a ideas conservadoras, incluso retrogradadas, que en contexto no dejan de incitar a reír irónicamente. Conforme el personaje recuerda su estancia al lado del doctor, la apertura se vuelve extrema y a la vez centrada en el narrador: Zamora termina refiriendo su vida e ideas y poco sobre la vida de Eduardo Torres

En el otro fragmento que constituye el grupo abierto, el de Carmen de Torres, se encuentra una opinión más relajada sobre quién es el erudito sanblasense, muy diferente a los testimonios anteriores, pues está planteado en un nivel discursivo casi opuesto: una representación del discurso oral, una entrevista transcrita. Tan notorio es que se advierte una postura abocada a minar la concepción de Torres como un intelectual excéntrico; lo sitúa en el mundo cotidiano, donde se intensifica la percepción abierta por Luciano Zamora sobre el carácter poco extraordinario del doctor:

Yo, por ejemplo, como en la casa Eduardo es tan sencillo, me admiro de que con frecuencia vengan personas famosas de las regiones más apartadas del Estado y del extranjero a verlo, y él con dos o tres preguntas, fíjese bien, con dos o tres preguntas comprometedoras referentes a algún libro que acaba de salir o algo así los pone en aprietos desde el mismo momento en que entran y ni siquiera han tenido tiempo de sentarse. En los primeros años yo me entrometía mucho y delante de todos le decía que se dejara de cosas, que él tampoco había leído esa novela o libro (p.70).

Si el testimonio de Zamora es un texto especial, aún dentro del registro escrito, destinado a la compilación que hace Monterroso en *Lo demás es silencio*, y rompe con la tendencia intelectual de Jerónimo Torres y Juan Islas Mercado, el fragmento de Carmen de Torres en una entrevista no sólo da continuidad al cambio, sino que lo enfatiza al refigurar el lenguaje coloquial; en este fragmento el personaje muestra también la apertura respecto a cómo se puede entender a Torres, pero de igual manera reproduce clichés que la encierran en su propia visión. De tal suerte que hay una configuración de las propiedades discursivas atribuidas a la entrevista.<sup>40</sup> Así, el texto apunta un trabajo artístico cuyo fin es abrir posibilidades de lectura para construir tanto al narrador-personaje de cada testimonio como al personaje principal.

El dialogismo se presenta entonces limitado a la construcción del personaje principal y se concreta en otros aspectos para contribuir a la congruencia del mundo ficcional, que analizaré más adelante. Al desviar la atención de lo fundamental de la novela, se puede caer en malinterpretaciones, sobre todo en este fragmento en particular, en el que el registro discursivo rompe con lo escrito, con el prestigio de los discursos anteriores: crónica, semblanza, memoria.

Un ejemplo de desviación interpretativa en el plano discursivo es el de la lectura satírica que rastrea Francisca Noguero Jiméñez en la obra de Monterroso. La autora hace afirmaciones un tanto imprecisas en aras de ejemplificar siempre una crítica social, antes de cualquier confrontación con lo que dispone el texto. A pesar de que aborda sistemáticamente cada parte de *Lo demás es silencio*, el afán de mostrar cómo Monterroso

---

<sup>40</sup> Tzvetan Todorov, *Los géneros discursivos*, p. 56. La reflexión de Todorov considera todo discurso como un acto de habla con propiedades únicas, no obstante, dichas propiedades pueden modificarse en relación con su contexto, uso y percepción histórica. El uso de esta forma discursiva cambia en el contexto literario en el que está inserta, mas no por ello se puede considerar que la mera inclusión tiene tintes de crítica social sin evaluar su función en la novela y qué aporta a la imagen del personaje principal.

ridiculiza a Torres se nota en el análisis que hace de los fragmentos: “Eduardo Torres se considera un sabio, convicción que refleja en el lenguaje que utiliza. El hilo del discurso se pierde entre una gran cantidad de alusiones culturales, exposiciones pintorescas y citas con las que pretende elevar el nivel de su exposición. *El resultado es un lenguaje grandilocuente y vacío, donde las fórmulas estereotipadas enmascaran la carencia de argumentos*”.<sup>41</sup>

En seguida, se encarga de investigar las múltiples referencias de Torres en el primer testimonio, pero las presenta como citas o conceptos fuera de lugar. Parece incapaz de advertir que esa saturación intelectual de la cual hace gala Torres, tanto como por su bagaje como con su estilo literario, son elementos que sustentan la opinión de que el personaje es un tonto o un despistado que pasa por sabio, o en efecto es sabio. La mera descripción del plano discursivo, a veces sobreinterpretado, lleva a la autora a formular comentarios poco certeros al hablar del testimonio de Carmen de Torres y la forma en que éste representa un discurso oral:

De nuevo se viola el marco literario con la aparición de una voz que subvierte la declaración del texto principal y que a su vez es objeto de parodia. Monterroso refleja el registro popular en un «pastiche» burlón de los textos producidos por la «generación de la onda mexicana», que plasman el lenguaje de la calle como si el autor tuviera una grabadora en la mano.<sup>42</sup>

Hay muchos errores en esta aseveración. En primer lugar, se debe considerar el estatuto ficcional del personaje; si se tiene en cuenta esto, la representación oral está determinada por el objeto de la entrevista que se le hace a la esposa de Torres: el texto transcrito es un homenaje a la trayectoria del intelectual sanblasense, una recopilación de lo que se ha dicho de él y de lo que él ha escrito *dentro* de ese mundo ficcional que inaugura

---

<sup>41</sup> Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 175.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 183. El subrayado es mío.

*Lo demás es silencio*, por ello, juega un papel distinto de aquel por el que opta la autora al insistir en la crítica social del texto.

Si bien es cierto que este fragmento en particular rompe el esquema de lo literario supuestamente “solemne” en la *parodia de la novela* —junto con el testimonio de Luciano Zamora—, es el fragmento que ayuda a sustentar una opinión adversa sobre la calidad de intelectual que sostiene Torres, es decir, de ninguna manera representa una jerga popular sino la voz de un personaje determinado: no es el “lenguaje de la calle”, y mucho menos una crítica literaria contra la literatura de la Onda, puesto que, si se acude al plano lingüístico, el registro popular de la Onda no se centra sólo en los términos coloquiales sino en las groserías y una actitud desafiante, lo cual se puede corroborar en los textos de José Agustín y aún más en los de Parménides García Saldaña. Así pues, son otros los elementos que Monterroso debía incluir si buscaba lanzar una crítica a estos autores.

Fiel a su metodología y herramientas teóricas, Francisca Noguero Jimémez no sólo incurre en caracterizaciones poco rescatables sobre el nivel discursivo de *Lo demás es silencio*, sino que sobreinterpreta los pasajes y lleva su análisis de la posibilidad satírica — de crítica social inclemente en todos los ámbitos— al contexto literario de la época, sin considerar, en el caso específico de la literatura de la Onda, que dicha tendencia literaria había perdido ya su vitalidad en 1978, fecha de publicación de la “novela” de Monterroso.

Así, los fragmentos de Carmen de Torres y Luciano Zamora son centrales para plantear los mecanismos que utiliza Monterroso al problematizar tanto cuestiones formales como la construcción del personaje: su lectura es esencial porque en ella pueden dispersarse las opiniones sobre Torres. Esta posibilidad del diálogo se da en el proceso de lectura, pues nunca se produce una discusión directa entre los narradores: al lector compete imbricar

estos fragmentos con los discursos cerrados de Jerónimo Torres y Juan Islas Mercado — que retomaré en seguida— para permitir el juego literario, el *desarrollo ficcional*.

Me he detenido en el análisis de Noguero Jiménez porque es un ejemplo de una lectura sistemática, apegada a planteamientos teóricos bien fundamentados, y a pesar de ello, conduce su crítica apartada del nivel discursivo porque deja de lado la ficcionalización tan particular que Monterroso logró en *Lo demás es silencio*. Como ya he mencionado, dicho proceso, al igual que la filiación genérica, se basan en la configuración del personaje y ésta no se sostiene solamente por la indeterminación del género literario de la obra, sino debido a las variantes discursivas expuestas por voces centradas en problemas específicos de la figura del erudito, de ahí que se presenten como consciencias independientes agrupadas bajo una u otra perspectiva, sosteniendo matices del carácter del sanblasense, y por lo tanto, fundamentando el problema de la ficción. A continuación desarrollaré el concepto de enunciado, centrándome en los otros dos testimonios, para exponer una base con la cual profundizaré en el análisis de *Lo demás es silencio* desde la teoría de la ficción.

### **1.3.2 El enunciado sobre Eduardo Torres**

Bajtín señala que no se debe olvidar la metáfora musical de la que surge el término *polifonía*,<sup>43</sup> y en esa advertencia cifra la posibilidad de usar el concepto al tratar otras novelas, pues circunscribe el dialogismo al choque entre discursos. En *Lo demás es silencio*, la fragmentariedad socava la imbricación de perspectivas en la consciencia del personaje principal; es más, éste no se observa y no se le escucha sino a través de sus

---

<sup>43</sup> Cf. Bajtín, *op.cit.*, p. 39.

textos: reseñas, ensayos, estudios y aforismos, que son, hasta donde se le hace creer al lector, una parte ejemplar de todos sus escritos. El lector está siempre “por conocerlo”, por saber quién es.

Como apunté, los testimonios que dan cuenta de pasajes o aspectos de la vida de Eduardo Torres se presentan en formas discursivas muy específicas: Juan Islas Mercado escribe una semblanza, Jerónimo Torres una suerte de crónica sobre Torres y San Blas; Luciano Zamora redacta unas breves memorias y se incluye una entrevista hecha a Carmen de Torres, esposa del erudito. Las primeras representaciones discursivas son escritas, en el mundo ficcional de Eduardo Torres, de la mano de sus conocidos; sólo la entrevista da cuenta de una representación oral. En su ensayo “Problemas de los géneros discursivos”, Bajtín analiza los procesos mediante los cuales se conjugan estas formas discursivas básicas (primarias) en otras más elaboradas (secundarias):

Los géneros discursivos secundarios (complejos) —a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.— surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. [...] los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [...] <sup>44</sup>

Este planteamiento es de suma importancia para mi análisis. Bajtín señala la refiguración que provoca el uso de cierto tipo de géneros discursivos en una novela (género discursivo secundario). Así es posible reflexionar sobre la unidad del texto y aún más de la función de cada tipo discursivo en relación con el efecto estético que persigue el texto literario. Por otra parte, en lo que se refiere a *Lo demás es silencio* este proceso de cambio, de relectura de un testimonio, un ensayo, una reseña antes publicada por Monterroso bajo el

---

<sup>44</sup> Mijail M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 251.

pseudónimo de Eduardo Torres, integrados ahora en una unidad textual secundaria, adquieren un estatuto diferente dentro de ese mundo ficcional que ayudan a configurar y que los resignifica. Esto último también se enriquece a la luz de especificidades estilísticas como la ironía y el uso paródico de dichos discursos.

Sólo entonces la selección de las formas discursivas no puede considerarse arbitraria, sino todo lo contrario; las representaciones discursivas de los testimonios dan cuenta de una estructura planeada para girar en torno a la figura del intelectual; además, estos registros están en boga durante la época del boom, en la cual, como nunca antes, se realizaron entrevistas a escritores y fueron objeto de homenajes mediante artículos, reseñas y semblanzas.

Así, *Lo demás es silencio* aglomera materiales básicos para acercarse a un autor, para homenajear su obra, bajo un estilo que Monterroso, como personaje de ese mundo ficcional, le imprime a esa compilación. Este es el primer juego ficcional que está en la base de la estructura del texto y, sin embargo, no se señala sino hasta el final, con toda la intención de volver circular la obra y mover al lector a la reflexión. Ese primer juego ficcional en jerarquía en el plano estructural, influye directamente en el estilo y en la idea de un autor (Monterroso) reconocido como tal por el personaje homenajeadado —Eduardo Torres. Dicho reconocimiento se sustenta en la recopilación de textos de Torres llevada a cabo por Monterroso, es decir, el sabio de San Blas muestra el estilo del escritor guatemalteco. Bajtín anota sobre el estilo que “está indisolublemente vinculado con el enunciado y con las formas típicas de enunciados, es decir, con los géneros discursivos”.<sup>45</sup> De tal suerte, no sólo los testimonios abren la discusión sobre quién es este intelectual de

---

<sup>45</sup> *Idem.*

provincia, sino también los propios textos de Torres en la medida en que van de la mano con lo que los narradores dicen de él; aún más, la afirmación del trabajo de Monterroso al discriminar la obra de Torres corrobora la tentativa de mostrar tanto las cualidades virtuosas del sanblasense, sustento de su fama de intelectual, como aquellas que lo dan por un hombre que ha leído mucho o casi nada y se dedica a escribir disparates.

Justo en ese punto es donde la noción de enunciado de Bajtín juega un papel determinante, una vez más, no como una forma teórica estricta, sino en su calidad de concepto que permite reflexionar, en este caso, sobre cómo se presentan los discursos de la novela sobre Torres. Bajtín propone este concepto para hablar de una continuidad en las formas discursivas, aparte de la segmentación lingüística de palabra y oración: a diferencia de estas nociones, el enunciado implica tanto una forma discursiva específica para referirse a un tema como una continuidad en lo que se dice de ese tema y, aun más, entra en juego la perspectiva del sujeto:

En cada enunciado, desde una réplica cotidiana que consiste en una sola palabra hasta complejas obras científicas o literarias, podemos abarcar, entender, sentir la intención discursiva, o la voluntad discursiva del hablante, que determina todo el enunciado, su volumen, sus límites [...] La intención, que es el momento subjetivo del enunciado, forma una unidad indisoluble con el aspecto de sentido del objeto, limitando a este último, vinculándola a una situación concreta y única de la comunicación discursiva, con todas sus circunstancias individuales, con los participantes en persona y con sus enunciados anteriores.<sup>46</sup>

La elección de estas formas escritas para narrar y la voluntad de representación oral tienen como fin mantener la tensión entre las distintas perspectivas sobre Torres. Los tipos discursivos aparecen en una circunstancia única: bajo la denominación de *novela* y leídos así, impulsan al lector a reconstruir una trama o al menos a formarse una idea sobre cómo ha sido la vida del personaje. Con la lectura de los textos de Eduardo Torres, la tensión se

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp.267-268.

refuerza porque el lector se ve obligado a evaluar la calidad literaria de la obra del erudito a fin de poder llegar a una conclusión respecto a él, y de las muestras seleccionadas de una obra que, en su presunta vastedad, está ausente.

Eduardo Torres es el elemento de unidad indiscutible en *Lo demás es silencio* y lo es no sólo porque permite al lector aventurarse a trazar una historia con base en los testimonios,<sup>47</sup> sino también porque es siempre *el enunciado* de cada fragmento de la novela. La complejidad de la parte narrativa radica precisamente en las posturas encontradas de los narradores: si el segundo grupo —de Zamora y Carmen de Torres— es *abierto*, dialógico, el primero —del hermano de Torres y Juan Islas Mercado— es *cerrado*, monológico, en la medida en que proponen la primera versión del erudito, en la que efectivamente éste es tratado con cierto grado de solemnidad por ambos personajes.

Aunque las perspectivas varíen —Juan Islas Mercado lo ensalza, lo admira; Jerónimo Torres lo envidia—, concuerdan en reconocer la fama del doctor, es decir, reproducen un discurso que está presente en San Blas, y no lo ponen en duda, salvo en el caso del hermano, con consecuencias funestas que en seguida abordaré. El testimonio de Juan Islas Mercado no hace sino ensalzar a Eduardo Torres en una reunión con políticos del Estado de San Blas; es importante que sea el primer fragmento narrativo porque, con base en el estilo rebuscado del narrador, y las propias respuestas repletas de referencias clásicas, la concepción de Torres como erudito abre la novela:

Eduardo Torres (pues para decirlo sin rodeos el personaje que con tan trivial paleta he tratado de figurar a lo largo de estas páginas no es ni podía ser otro que él) los

---

<sup>47</sup> Así lo señala Hugo Hiriart respecto de la novela: “No importa que sea ‘ya un mayor’ porque captar o cristalizar un personaje es automáticamente captar una historia no sólo posible, sino consistente y explicativa del estado presente del personaje. Podemos desarrollarla o no, pero la historia coherente está ahí implícita en el personaje (Hugo Hiriart, “La ballena literaria de Augusto Monterroso”, *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 232).

recibe, como es su inveterada costumbre, con afabilidad circunspecta, pensárase ligeramente solemne. En esta forma abraza y saluda a cada uno por sus nombres de pila, entre los cuales resulta fácil observar que “Pancho” no es el menos común, y a todos ofrece gentilmente una silla, ora con un gesto, ora con otro (p. 15).

Esta semblanza dispone al lector a saber más sobre la egregia y respetable figura, con la salvedad de descifrar los guiños que el estilo y los recursos narrativos marcan en la lectura. Frente a un texto que es todo encumbramiento, se presenta el texto de Jerónimo Torres. Considero este testimonio una suerte de crónica porque encuentro elementos de dicha forma discursiva, no sólo en el estilo narrativo sino por contener la referencia más extensa al espacio en el que vive Torres, la ciudad de San Blas; a la par, relata la historia de la región y aporta datos biográficos de Torres: no se limita a narrar pasajes como lo hacen los demás testimonios, sino que recuerda épocas de la vida de Torres desde una perspectiva cerrada, trata de hacer un *retrato* del carácter de su hermano:

Mi hermano nació *ab ovo*, o sea desde el huevo, como decía Leda según Homero, en San Blas, fruto de un parto feliz. Se trata de un niño robusto, aunque algo feo y de piernas más bien demasiado largas, que duerme tranquilo y a sus horas. Pronto tuvo su primer diente, pero es el día de su primer cumpleaños el que será recordado siempre, porque en el momento en que todos los invitados le pedían con entusiasmo que apagara la velita, una tía lo dejó caer (se sospecha que involuntariamente) contra el suelo, y él tardó eso de media hora en volver en sí. Más tarde sus padres temieron sin razón aparente que esto pudiera haberlo afectado porque a la edad de cinco años no había pronunciado aún su primera palabra, que finalmente no fue ni “papá” ni “mamá”, sino “libro” (p. 27).

El discurso es monológico porque, desde mi punto de vista, los dos testimonios reproducen la idea que todo el mundo considera correcta sobre Torres, pero es particular el caso de Jerónimo: se nota en el discurso del personaje, como en el fragmento citado, la necesidad de ridiculizar de alguna forma la genialidad de Torres, de poner en evidencia el poco valor de su obra, lo cual denota a la vez la envidia que siente, si no por la calidad del trabajo de su hermano, al menos por la fama de la que éste goza.

En una nota a pie de página al final del fragmento, se ofrece al lector información adicional y un tanto perturbadora sobre Jerónimo Torres y su testimonio: “Hasta aquí el manuscrito de Luis Jerónimo Torres, quien por escrúpulos de conciencia destruyó, antes de suicidarse, todo lo relativo a la pubertad y demás vida sexual de E.T. (p. 31)”. En el siguiente capítulo analizaré a los personajes desde la teoría de la ficción; por lo pronto me parece que no es gratuito que el narrador se suicide y antes de hacerlo destruya un texto que hubiera manchado la reputación de su hermano, cuando constantemente parece inclinado a desvirtuar su obra y vida. Este testimonio es central, pues representa un tipo de dialogismo particular, dentro del personaje, que enfrenta dos perspectivas aunque aparentemente domine una: la primera, abiertamente negativa en su testimonio-homenaje, la otra, positiva, ética, que genera remordimientos en el personaje por denostar a su hermano.

La reflexión sobre *Lo demás es silencio* desde los conceptos de Bajtin me ha permitido abordar desde otro punto de vista el texto, al proponer una solución referente a la filiación genérica: el tratamiento de la novela como género, parodiado por Monterroso, niega la posibilidad de hablar sencillamente del texto desde una forma de lectura segura; así lo señala Wilfrido H. Corral en su análisis del *desplazamiento genérico*:

Intra y extratextualmente *Lo demás es silencio*... tal vez sea el macrotexto de mayor emplazamiento y el más agobiante y controvertible del autor. Toda una lectura de las formas modernas de narrar se hace presente. [...] Ya leídos o conocidos los tres macrotextos anteriores, el desplazamiento genérico se convierte aquí en una gran unidad de primera articulación, compuesta de unidades más pequeñas, mínimas, que serán recibidas por el lector como *posturas*.<sup>48</sup>

Esta novela usa al extremo todas las licencias de inclusión de rasgos de otros géneros y así constituye un ejemplo sin igual de la apertura de la literatura moderna —cuyo mayor rasgo es la ruptura de la tradición (o la tradición de la ruptura, en palabras de

---

<sup>48</sup> Wilfrido H. Corral, *op.cit.* p. 193.

Octavio Paz), el cual se intensifica notablemente a partir de la experimentación de las vanguardias. Todorov señala que “no son pues, los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no es que hayan desaparecido, sino que han sido remplazados por otros. No se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario”.<sup>49</sup> De tal suerte el análisis de un plano todavía más general que el de las clasificaciones genéricas devela detalles sobre la narración y el discurso que postula Monterroso en *Lo demás es silencio*.

Las características que determinan el discurso y por ende a los personajes dotan de verosimilitud la parte narrativa, y por lo tanto se logra también en relación con la construcción de Eduardo Torres. La verosimilitud es fundamental para la novela, puesto que es la base de la ficción que configura el mundo de San Blas, tan apegado al código de funcionamiento de la realidad “normal”. Anclado en referencias reales, este mundo desplaza constantemente los límites entre ficción y realidad.

Además, la manera en que se presentan fragmentos de la vida de Eduardo Torres y la importancia que tiene la obra del erudito en relación con el contexto en el que se inscribe *Lo demás es silencio* crea una polémica, no entre corrientes o tendencias literarias, sino sobre el valor de la literatura y la figura del escritor. He procurado seguir cuestiones estructurales y discursivas derivadas de la presentación de los fragmentos de la obra con la intención de ubicar su rol en torno a la imagen creada de Torres. En el siguiente capítulo, abordaré la construcción de los personajes con base en conceptos generados por la teoría de la ficción; de igual forma, enlazaré ese análisis con los recursos narrativos que presentan los contenidos, principalmente dos que ya ha señalado la crítica: ironía y parodia. Con ello,

---

<sup>49</sup> Todorov, *op.cit.* p. 49

se mostrará cómo el término de *parodia de la novela* y los problemas genéricos y discursivos cobran sentido, pues aunque sean parte de un proceso de lectura poco consciente, la estructura de *Lo demás es silencio* invita a repensar las estrategias de lectura.

## CAPÍTULO II. EL DESARROLLO FICCIONAL EN *LO DEMÁS ES SILENCIO*

### 2.1.1 Ironía y desarrollo ficcional

En el primer capítulo, al considerar la filiación genérica de *Lo demás es silencio*, caractericé el texto como una *parodia del género novelesco*, puesto que los rasgos postulados para definir la novela como género narrativo aparecen exagerados y disimulados mediante un juego literario presuntamente sencillo.

Después hablé de la noción de enunciado y géneros discursivos de Bajtín: el análisis se centró en las distintas perspectivas en voz de los cuatro narradores de la novela. Destaqué los elementos discursivos “contrarios” que cada testimonio aporta sobre Eduardo Torres; éstos presentan características textuales específicas que coexisten y matizan los puntos de vista en relación con la figura del intelectual provinciano. Por otro lado, los textos firmados por Eduardo Torres presentados como parte de la novela —ensayos, aforismos y reseñas— sustentan tanto la posibilidad de las virtudes como los defectos del personaje, ya descrito en los testimonios, de modo que consideré la existencia de cierto grado de dialogismo entre los discursos de los narradores y los escritos del sanblasense.

Hasta ahora he recurrido a la teoría de los géneros literarios y discursivos para delimitar de forma general la función y el valor de cada parte de la novela. No obstante, para enriquecer el análisis de *Lo demás es silencio* desde la posibilidad del dialogismo y la caracterización del texto como *parodia de la novela*, es necesario recurrir a la teoría de la ficción, específicamente a las nociones que proponen Thomas Pavel y Lubomír Doležel sobre los mundos posibles, para así profundizar en la configuración del mundo ficcional de San Blas y en cómo dicha ficción, en tanto proceso de lectura, es compleja al recurrir a todas las instancias del texto, a pesar de su aparente sencillez.

Antes me parece pertinente precisar, desde los presupuestos de la ficción en lo que respecta a la teoría mimética, el sentido pleno del *desarrollo ficcional*, término que he usado hasta ahora para referirme de manera superficial a la estructura de la ficción en *Lo demás es silencio*: lo considero un proceso de lectura mediante el cual una ficción se erige en un estatuto de aparente verdad al sustentarse con referentes del mundo real, hasta un punto en el que la ficcionalización se vuelve reflexiva, es decir, se cuestionan las fronteras enunciativas de la literatura.

No se trata de una pura contraposición de referencias reales y construcciones ficcionales, sino que estructuralmente y con base en el tono del texto, se apela a sus límites y propia constitución. Al hablar del orden ficcional, no sólo se debe pensar en la disposición de las partes del texto, una forma de acercamiento conocida y necesaria para el análisis narrativo, sino también en el tono bajo el cual se lee.

Con el título de la novela, Monterroso se propone, desde el principio, figurar directamente la imposibilidad de conocer con certeza y en amplitud la vida del personaje: fuera de lo que el texto presenta sobre la *Vida y obra de Eduardo Torres*, “lo demás es silencio”, es decir, que hay un límite narrativo y representativo del personaje en lo escrito, y que el lector es quien debe concretar —o aceptar la ambigüedad— respecto de la figura del erudito sanblasense:

El libro, de hecho, se divide en dos partes: la primera, a cargo de Juan Islas Mercado, Luis Jerónimo Torres, Luciano Zamora y doña Carmen de Torres, trata de reconstruir (o de ocultar) a un personaje; la segunda, lo hace hablar, entre dichos, aforismos, poemas y concienzudos artículos doctorales. Pero en general, el libro entero es un juego de ocultamientos que parece no tener fin. ¿Dónde está realmente Eduardo Torres? ¿Qué llegamos a saber de él al final de la lectura?<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Armando Pereira, “Los silencios de Eduardo Torres”, *Revista de la Universidad de México*. Abril de 1979. p. 52.

Esto conduce a un efecto estético que tiene que ver con el proceso de creación de un personaje ficticio inaprensible, lo cual es de suma importancia al analizar a Eduardo Torres, pues no sólo es que esté determinado por un espacio textual, sino también por referencias anteriores a su publicación que ayudaron a crear una idea inicial de él: citado por Monterroso, los epígrafes de autoría del personaje le otorgan cierto crédito o renombre que será trabajado como incertidumbre de su vida y obra.

Me parece que la elección de cuatro narradores con perspectivas y formas discursivas distintas responde a la necesidad de problematizar al personaje como fundamento de la novela;<sup>51</sup> tras los fragmentos narrativos, los artículos y reseñas escritos por Torres aportan suficiente información de su vida como para que el lector se haga una idea, aunque sea vaga, de quién es el personaje, esto sustentado por la noción de *parodia de la novela*, que puede transitar entre la pseudobiografía, biografía e incluso homenaje en apego gradual a una lectura realista.

No obstante, dicha incertidumbre genérica, empatada en lo temático con la imposibilidad de saber quién es Torres, está determinada por el tono irónico que domina el texto. La ironía, es por mucho, el recurso por antonomasia que la crítica le atribuye al estilo de Monterroso. Ciertamente es fundamental en lo que respecta, sobre todo, a la formulación literaria de la perspectiva del autor; prueba de ello es la constante mención de los

---

<sup>51</sup> Uno de los elementos fundamentales de la novela es el tiempo de la narración, elidido en *Lo demás es silencio* a partir de la parodia de compilaciones u homenajes. La idea de la construcción de la trama de Ricoeur en la narración y su posterior valoración no sólo ayuda a platear el tiempo en el texto, sino a precisar la lectura de los referentes, en tanto no es un proceso lineal sino circular sustentado en el carácter de mediación de mimesis II que enlaza la forma de prefigurar el tiempo y su concreción. En *Lo demás es silencio* se lee de manera global una representación fragmentaria y alternada de la vida del personaje, de modo que el tiempo no transcurre en los testimonios, en todo caso, se obtiene una valoración a posteriori de la vida y obra de Eduardo Torres. Sin embargo, es interesante plantear este punto en relación con mimesis dos como proceso de lectura no dado, es decir, que varía conforme al tipo de configuración ficcional y, en este caso, con el tono irónico dominante en la novela. (Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 115.)

estudiosos —que muchas veces raya en confusión— de elementos humorísticos que en realidad son parte del tono irónico en el que generalmente se enuncian circunstancias paradójicas, de las cuales sobran ejemplos en los primeros textos del autor.<sup>52</sup>

La constante movilidad de la certeza que puede generar el lector conforme avanza en la lectura es uno de los efectos de la ironía. Ésta no es un recurso definible con exactitud y han sido muchos los teóricos que, acercándose al problema, proponen diversas vías para caracterizar el fenómeno, primero desde la experiencia humana, luego en la posible concreción literaria, aunque la mayoría no deja de señalar su uso como tropo,<sup>53</sup> postura con la que concuerdo en tanto la ironía modifica el sentido de lo narrado y así aporta una clave para leer entre líneas.

Wayne C. Booth señala sobre la ironía que: “La única afirmación segura es la negación con que comienza una obra irónica: «esta afirmación es insostenible» dejando la posibilidad, y en infinitas ironías la clara implicación de que, dado que el universo (o al menos el mundo discursivo) es intrínsecamente absurdo, *todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía*”.<sup>54</sup> Esto es justo lo que se encuentra de fondo en las especulaciones sobre el carácter de Eduardo Torres. Cuando hablé de la discursividad de los narradores y propuse dos grupos, precisamente la idea de lo irónico en lo temático guió

---

<sup>52</sup> La ironía se había establecido como el tono por definición en la obra de Monterroso, tan así que en una entrevista Jorge Ruffinelli le pregunta al autor si él es irónico, a lo cual responde aparentemente con una grosería, pues la respuesta está censurada. En todo caso, la presencia de la ironía siempre está en la mente de los estudiosos y lectores, de ahí lo sintomático de la pregunta de Ruffinelli, y la respuesta de Monterroso tras la censura, dónde responde con claridad cómo considera el recurso (Cf. Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, p. 13).

<sup>53</sup> Me remito a la definición propuesta por Helena Beristáin: “Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria [...] (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 277).” Esta primera teorización se especificará con textos de otros autores en el análisis.

<sup>54</sup> Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, p. 304. El subrayado es mío.

en cierto sentido la caracterización de abierto o cerrado en la perspectiva de los personajes, sobre todo en un desplazamiento de lo presuntamente solemne a lo ridículo.

En el primer testimonio, es claro que el narrador intenta elevar el estilo de su pluma a la altura de su tópico, el erudito sanblasense, de modo que cae en una caracterización excesiva de cuestiones superficiales y cotidianas: “Por el alto y espacioso ventanal irrumpen en acelerado tropel varios rayos de sol, de los cuales cinco o seis han ido a anidar amorosamente en la altiva cabeza más bien encanecida de nuestro biografiado. Las diminutas partículas de polvo que pueden verse revolotear al trasluz nos hablan, recordando a Epicuro, de la pluralidad de los mundos (pp. 14-15)”.

Una escena “elevada” por el estilo, en la que la cabeza del doctor Torres relumbra, no puede suprimir el humor intrínseco del momento, además de la excesiva interpretación del polvo del cuarto en una analogía a todas luces desbordada. Este es el tono de su narración, resaltar con vehemencia la figura “incorruptible” de Torres bajo la idea del ámbito cultural como pureza opuesta a las tentaciones del poder político.<sup>55</sup> El mismo Torres toma la palabra,<sup>56</sup> y con desmesurada solemnidad se refiere al apego a su labor literaria en contra de la posibilidad de obtener un puesto gubernamental:

Sé, como ustedes, que la mejor manera de acabar con las ideas ha sido siempre tratar de ponerlas en práctica. Dejen ustedes que el libro cumpla la natural función que le está encomendada sin desviaciones ni halagos. Si el César, con todo lo poderoso que es, y retomando su papel o papiro, quiere leer, que lea. ¿Quién podría

---

<sup>55</sup> Es interesante profundizar en la lectura irónica del pasaje, desde el análisis contextual que propone Linda Hutcheon: “In setting up a differential relationship between the said and the unsaid, irony seems to invite inference, not only of meaning, but of attitude and judgment.” (Linda Hutcheon, *Irony’s Edge. The theory and politics of irony*, p. 39) La ironía no solo radica en lo dicho (la semblanza de Torres) y lo no dicho (la relación entre cultura y política) sino en la actitud de los personajes: Torres, soberbio y erudito contra las ovejas, los políticos, que buscan a su pastor.

<sup>56</sup> La reproducción de las palabras de Torres por parte de los personajes sugiere un problema de fiabilidad en el narrador, pues no sólo se desarrolla la idea más abierta o cerrada que tengan de él, sino que las motivaciones propias de cada carácter permiten pensar en cierto nivel de desviación en la forma representada de Eduardo Torres. El problema de la verosimilitud en relación con los narradores y los fragmentos del erudito se analiza a continuación.

impedírselo? El mío es, por supuesto, señores, más modesto; y aun cuando veo en el generoso ofrecimiento de ustedes una especie de palma de la victoria sobre los vicios que aquejan a nuestro Estado, advierto que no debo convertirme temerario en el objeto de mi propia censura que, *mutatis mutandis, castigat ridendo mores* (p. 19).

Este primer juego es magistral; sorprende por ser tan consecuente con la primera nota de Monterroso como personaje, compilador de los materiales de *Lo demás es silencio*, en la que señala en torno al epitafio escrito por Torres para su futura lápida: “Otros eruditos sanblasense consultados quisieron ver en este epitafio, aparte de las acostumbradas alusiones clásicas tan caras al maestro, una nota más bien amarga, cierto pesimismo ineludible ante la nulidad de cualquier esfuerzo humano (p. 9)”. De ello da cuenta el final del testimonio, que termina no con la afirmación de los argumentos de Torres, sino con la partida, quizás desencantada, apacible, de los políticos.

Por otro lado, aunque hasta cierto punto exagerada en su exposición, la idea central del monólogo de Torres no es desdeñable en sí: mantenerse a raya de la política y sus inmundicias, no aprovecharse de su fama, ni tratar de componer el Estado de San Blas con ideas que parecen puras, es un propósito noble a primera vista; evidentemente hay un dejo de presunción, pues Torres se cree capaz de triunfar sobre la corrupción y se presenta humilde e impasible.

No obstante, con este primer narrador, el tono desvirtúa las palabras al querer ensalzarlas: apegado a la solemnidad, da cuenta de esta dicotomía entre lo sabio y lo tonto. El mismo Torres, en un discurso recargado de barroquismo, *mina* —irónica y reflexivamente— la posibilidad de que las referencias literarias y sus implicaciones se lean con seriedad. Esto constituye una enunciación en la cual las formas irónicas “ciñen su contraste al plano de la forma del contenido [...] ponen de manifiesto la contradicción entre

dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación”.<sup>57</sup> En lo que respecta al personaje principal, el contenido general del texto, este es el tono que guía la lectura en la *parodia de la novela*.

Tras este primer acercamiento está el testimonio de Luis Jerónimo Torres, de quien ya he planteado algunas características, como la envidia poco discreta que lo traiciona entre un elogio forzado y la necesidad de hacer ver a los lectores la irrelevancia de su hermano, su inmerecida fama intelectual. Además de la amplia descripción de San Blas, que sirve de contextualización ficcional y que retomaré con motivo de otra posible lectura, las marcas irónicas que deja el narrador en su texto proponen la ambigüedad entre la sabiduría y la estupidez con cierto grado de divagación que denota dificultad para entrar en el tema, y ello se presenta de manera más clara respecto al testimonio anterior:

Otra cosa: sólo quien ha sido provinciano de verdad es capaz de ponderar la lucha que la provincia libra día y noche por una o por otra de las dos culturas. La provincia es la patria, dijo Eduardo. Sólo una patria así, añadió, puede ser fiel a sí misma, la más difícil de todas las fidelidades. Y mi hermano siempre ha sido fiel a su fidelidad a sí mismo, convencido como estoy de que jamás se ha traicionado sosteniendo la misma idea o concepto por más de una hora o veinticuatro, a lo sumo. Sé que en discursos escolares o meramente oficiales es éste el aspecto que con más originalidad se le elogia (pp.26-27).

¿Quién es Eduardo Torres para su hermano? Un tipo que cambia de opinión de buenas a primeras, y en el que todos ven, en lugar de la inconsistencia de su pensamiento, la sabiduría del saber desdecirse, la virtud de la corrección y apertura frente a los errores. El argumento de la fidelidad no es sino la exposición de sus restricciones intelectuales: ser fiel a la provincia es ser fiel a ciertos límites que se contraponen a la supuesta tendencia cosmopolita del *Heraldo de San Blas*, por ejemplo, o los alcances de la labor del erudito.

---

<sup>57</sup> Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, p. 343.

Tras esto y una breve semblanza del nacimiento y primeros años de Torres, Luis Jerónimo se da a la tarea de humillar a su hermano:

Luego vinieron años algo oscuros por la falta de datos o recuerdos familiares; pero después se registra la rubéola y ligeras manchas faciales que desaparecieron en su primera o segunda oportunidad. La etapa infantil se cierra con cierta curiosa y repentina regresión a la falta de control de esfínteres, atribuida entonces por miembros de la familia a las siguientes causas: *a*] falta de carácter; *b*] capricho; *c*] afán de molestar; *d*] sobra de carácter; *e*] fríos; *f*] afán de llamar la atención; *g*] herencia paterna; *h*] herencia materna; *i*] falta de afecto; *j*] imitación de otros niños; *k*] mimo excesivo; *l*] calor sofocante; *m*] razones desconocidas; *n*] exceso de bebidas refrescantes, en su caso; *o*] exceso de comidas irritantes; *p*] temores nocturnos; *q*] insomnio; *r*] resentimiento de abandono; *s*] fatiga; *t*] agresión; *u*] rencor contenido; *v*] simple deseo; *w*] alergia al ambiente; *x*] nueva etapa anal; *y*] fantasía; *z*] todas las anteriores (p. 28).<sup>58</sup>

La tentación de Luis Jerónimo por ridiculizar a Eduardo es constante, y en este fragmento se extiende en detalles que no hablan muy bien del homenajead. Luego vuelve a la cuestión de las lecturas de su hermano y a una alabanza a medias. De ahí que sea tan reveladora la nota de Monterroso al texto del narrador, en la que aclara su suicidio y la previa destrucción de material referente a la sexualidad de Eduardo Torres. Respecto de la significación de la ironía de contraste en el contenido, Pere Ballart señala que “por lo general, el escritor busca con la contradicción de los sucesos y las situaciones un efecto detonante inmediato, que haga sentir al lector un poco de la perplejidad de sus personajes [...] Sin embargo, el juego de las significaciones que tienen literariamente unos hechos y otros puede servir a veces a maniobras mucho más sutiles, que pretenden poner en tela de

---

<sup>58</sup> Este es un ejemplo claro de parodia en el sentido de homenaje, de Monterroso a Borges: este tipo de enumeración aparece en el ensayo “El lenguaje analítico de John Wilkins”, donde Borges habla de una clasificación arbitraria de los animales existentes, la cual fue retomada por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Es claro que el pasaje ironiza la solemnidad y la reflexión sobre la arbitrariedad del lenguaje, al recorrer tantas opciones como letras hay en el abecedario para explicar por qué Torres orinaba la cama cuando ya era adolescente; esto se contraponen a los límites epistemológicos planteados en el texto de Borges (la idea de la insuficiencia de la ennumeraciones) y lo que Jerónimo Torres ensaya para conocer este aspecto humillante de la vida de su hermano.

juicio la verosimilitud misma de toda la narración [...]”.<sup>59</sup> Es la perplejidad del suicidio del personaje la que pone al lector frente a la tensión entre alabar o denostar a Torres; más aún, se puede considerar si entre hermanos, la envidia por algo tan superficial como la fama intelectual tiene cabida, tanta, como para humillar al otro, lo cual será la causa del suicidio de Luis Jerónimo Torres.

En lo que respecta a la visión cerrada que postula a Torres como un gran hombre, la ambigüedad del discurso de Luis Jerónimo tampoco permite aventurar una afirmación certera sobre el carácter de su hermano. Se podría decir incluso que estos dos primeros testimonios ficcionalizan la figura del erudito al elevarlo mediante su estilo, ya sea por admiración o envidia injustificada, y dicha ficción se sustenta en un problema de verosimilitud de lo narrado, el cual ocupa un lugar especial en la teoría de la ficción. Lubomír Doležel escribe sobre la relevancia de la verosimilitud y el estatuto ontológico dentro de la ficción desde la semántica de Frege, enfatizando que:

El hecho de que la existencia de los individuos, objetos, acontecimientos, etc. en el mundo ficcional esté determinada por los modos en que se expresan sus motivos correspondientes en el texto narrativo sitúa el concepto de existencia ficcional en el dominio de la semántica *intencional*. La semántica intencional de Frege da cuenta de aquellos componentes de significado que están determinados por las formas de expresión más que por la relación de referencias.<sup>60</sup>

Así es posible plantear que —desde este punto de encuentro entre la teoría de la ficción y la semántica— además del contexto en el que se encuentra inserto el mundo de San Blas en relación con el momento de publicación, la dimensión ficcional de *Lo demás es silencio* está basada plenamente en formas discursivas que aluden de manera directa a estructuras específicas, en el caso de Luis Jerónimo Torres y Juan Islas Mercado, a un

---

<sup>59</sup> Pere Ballart, *op. cit.*, p. 347.

<sup>60</sup> Lubomír Doležel, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, p. 147.

código escritural ensayístico, de semblanza o estampa, para rendir homenaje a Torres. Es por esto que la crítica dentro del texto primero se plantea la función de formas discursivas acordes al estilo que refleja el carácter de cada personaje, y no, como se ha sugerido, una crítica social *a priori*.

El nivel discursivo, no obstante, se puede leer seria o irónicamente dependiendo de la capacidad del lector para entender a cabalidad las marcas de los impulsos de los personajes. Con los dos siguientes testimonios el lector transita a una postura más verosímil en términos de discursividad, como lo entiende Javier Rodríguez Pequeño:

En cualquier caso, la verosimilitud a la que me refiero, la literaria, no depende de su posibilidad de realización sino de la apariencia de verdad que el autor pretende y consigue. Esto no quiere decir que el lector se convenza de que lo que se cuenta en una obra sea posible en realidad. Simplemente ha de recibir como posible unos hechos que el autor crea como tales. Se trata de un pacto literario similar al que lleva al lector a aceptar un narrador omnisciente o al que se establece con los hechos de ficción verosímiles, que el lector percibe más fácilmente como reales aunque sea consciente de que nunca han ocurrido y probablemente nunca ocurrirán.<sup>61</sup>

Curiosamente existió alguna confusión entre lo ficcional y lo real que abordaré en el tercer capítulo. Así, a pesar de entrar en terreno más “estable” en la medida en que los personajes no tienen pretensiones intelectuales obvias, las afirmaciones que puede deducir el lector no son completamente seguras (quizás nunca lo sean), pues las motivaciones de los narradores son igualmente determinantes en la configuración, ahora más mundana, de Eduardo Torres.

Luciano Zamora, emisor del tercer testimonio, lleva al lector a una desviación constante del tema del texto. Entre lo que se podría catalogar como “memorias” del personaje y la alusión casi tangencial al erudito, el narrador apunta —me parece que

---

<sup>61</sup> Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, p. 124.

intencionalmente— a una postura desde la que se juzgan sólo algunos extractos referentes al intelectual sanblasense. Ya cité la referencia a Torres más comentada por la crítica,<sup>62</sup> y aún hay un par de pasajes que, dentro de las largas divagaciones de Zamora, aluden al personaje principal:

Ustedes han conocido o visto con frecuencia a muchos grandes hombres. Pues bien, cuando la gente ve de lejos a los grandes hombres quién sabe qué se imaginan que son, o quizás piensa que en la intimidad se sienten tan grandes como cuando están en un acto público o en su despacho con la bandera nacional o el retrato del presidente al fondo. Error. Cada vez que vean actuar a ese gran hombre o personaje importante recuerden que también él es un ser humano, lo que no constituye ningún mérito ni mucho menos, pues precisamente por serlo padece defectos, miedos, debilidades, manías y rarezas (p. 40).

El tono del testimonio entero, a pesar de la magistral forma en que enfoca la atención en el relato del descubrimiento del amor y la sexualidad por parte de Zamora, deja entrever —como en la cita anterior— en lo que concierne a Torres una visión irónica que no está en función de su labor literaria sino de la dimensión humana del personaje, rasgo que comparte con el testimonio de la esposa, Carmen de Torres.

Desde mi punto de vista, el testimonio de Zamora está infravalorado en lo que respecta al acercamiento de la crítica, pues no se trata de ver en sus “memorias” un simple afán de hablar de sí mismo, que lo hay, es cierto; también se percibe una perspectiva irónica que plantea contradicciones justo desde lo humano de Torres, matices que sólo puede contar Zamora como ex valet del doctor, hombre letrado, autodidacta encubierto que no escribe por escribir como Juan Islas Mercado.

El cuidado con el que se configura la tensión del personaje, entre la gratitud y el resentimiento por el mal trato que a veces le dispensaba el doctor Torres, se refleja en la desviación del tema y en las cortas alusiones al erudito: “Pues bien, en medio de todo eso se

---

<sup>62</sup> Cf., p. 39 de esta tesis.

hallaba él, solo, practicando simplemente un poco de esgrima, en mangas de camisa, como cualquier otro señor en su casa y a esa hora (p. 41)”. Esta escena es descrita irónicamente, pues no es nada normal y común que “cualquier señor” practique esgrima por la tarde; escrito tras el fragmento citado arriba, este momento no hace sino corroborar las “rarezas” (por no decir poses) de Eduardo Torres.

Zamora es incapaz de tomar la palabra para hablar directamente de su antiguo protector, vuelve a su historia y tras largas meditaciones se acuerda de él en un fragmento titulado “La ingratitud humana”, lo cual puede entenderse como la ingratitud de Zamora con Torres o como el desarrollo de la idea del hombre público al que no se recuerda a pesar de sus contribuciones a la sociedad: “Mas tengo que volver al objeto de estas líneas que se me han encargado para recordar a mi antiguo protector, y qué bien que se le recuerde ahora que está vivo, pues estoy seguro de que una vez muerto será olvidado como todos los grandes hombres que dan la vida y se desvelan por la Humanidad que ni se los agradece y hasta podría decirse que ni los necesita, excepto para los actos públicos (p. 60)”.

La formulación contradictoria concuerda con la definición más amplia que propone Lauro Zavala para 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 paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada”.<sup>63</sup>

Congruente con la incongruencia de su texto de homenaje, Zamora olvida de inmediato a Eduardo Torres y finaliza el recuento de sus “memorias”; luego, en epílogo a sus líneas, presenta un elogio al erudito, muy breve, como cabía esperar: “El doctor Torres

---

<sup>63</sup> Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, p. 39.

es hoy honrado con libros acerca de su obra, tesis universitarias y homenajes de toda índole, como el que hoy se le ofrece con esta publicación. Bien puede decir: misión cumplida (p. 65)”. Además de referir la fama intelectual de Torres sustentada en trabajos académicos, el fondo de su alabanza al doctor se centra en este párrafo.

El tono irónico del testimonio de Luciano Zamora se liga con el de Luis Jerónimo Torres, pues con todo y su intención de desviar al lector hacia su vida, se nota una ironía formulada explícitamente en torno a la figura del egregio sanblasense. Wayne Booth apunta sobre ejemplos de la ironía estable que “[...] son *intencionados*, creados deliberadamente por los seres humanos para ser oídos o leídos y entendidos con cierta precisión por otros seres humanos; no son meros principios, formulados irreflexivamente, o afirmaciones accidentales que permiten al empedernido perseguidor de ironías leerlas como si se tratasen de reflexiones contra el autor”.<sup>64</sup> Así queda en el lector la opción de leer gratitud o cierto resentimiento en el texto de Zamora, o quizás considerar, conforme al desencanto perceptible en el fragmento, que después de todo el personaje está satisfecho por cómo se resolvió su vida.

Por otro lado, Juan islas Mercado, en toda su fútil grandilocuencia, cae en ese tipo de ironía en el que no se aprecia la intención de contraponer sentidos, convencido como está de que su discurso recargado apenas es digno de tener a Torres como tema. De igual forma se caracteriza la entrevista efectuada a Carmen de Torres. Llama la atención que desde el nombre con el que se conoce al personaje se supedite al apellido del marido, pues todo el testimonio podría leerse como una pequeña venganza al desacralizar la figura de Torres; desde ese punto de vista, también podría observarse una ironía intencional, no

---

<sup>64</sup> Wayne Booth, *op. cit.*, p. 30.

obstante, el lenguaje de Carmen y su insistencia en su falta de educación impiden afirmar si existe intención irónica o no. Por ello es de vital importancia considerar la ironía y sus distintas manifestaciones en el nivel estilístico, pues aunado a lo discursivo, concretan a los personajes, determinan el significado de sus intervenciones y abren la posibilidad de hablar de crítica social con cuidado.

Como mencioné antes, la ficción construida con base en las formas discursivas da un giro en este testimonio precisamente por ser una entrevista que refleja, dentro del mundo de ficción, el lenguaje hablado del personaje. Abierta en oposición a la alabanza de Juan Islas Mercado y Luis Jerónimo Torres, y empatada con la dimensión humana expuesta por Luciano Zamora, la narración de Carmen de Torres muestra el día a día de su esposo, primero convencida de la importancia de la labor intelectual que éste lleva a cabo:

Eduardo era muy casero en ese tiempo y leía mucho, pero en las noches le gustaba descansar a toda costa. Le aseguro que no es exageración, pero a veces leía tan exageradamente en la cama que muy pronto se quedaba dormido con el libro en la mano y a la mañana siguiente, cuando yo me despertaba y me desperezaba un poco, sentía algo inquietante y como duro en medio de los dos y por lo regular era un tomo de alguna novela o hasta de Cervantes (pp. 68-69).

La exagerada pasión por la lectura del erudito parece muy frágil; constituye una ironía de contenido, al parecer ingenua, no pensada, pero que apunta a contradecir su supuesta fama. Conforme el lector avanza en los recuerdos de doña Carmen, la idea del intelectual intachable, imprecisa por la ambigüedad y el juego de los narradores previos, se enfoca ahora en la irrealidad de la disciplina y el compromiso de Torres con la literatura; destaca la crítica consciente de la “esposa abnegada” que socava la idea que tiene la gente de la “elevada” labor de su esposo:

Después las cosas se van complicando tanto y vienen tantos problemas y observaciones que uno va anotando casi sin quererlo, que uno se convence de que

su marido es un gran hombre y en tal caso pues lo respeta a como dé lugar y se aguanta, o uno se va dando cuenta cada día de que tal gran hombre no existe sino que lo que sucede es que tiene deslumbrado a medio mundo [...] o que afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo la siesta con el pretexto de que tienen mucho trabajo [...] (p. 69).

Monterroso a dotado de cierta autonomía al personaje, lo enmarca en la formulación discursiva más peculiar en todo el texto, para cuestionar la presunta dedicación de Torres por las letras; la solemnidad de la labor del intelectual se disipa con el testimonio de su esposa. De los lugares privilegiados de los narradores, el de Carmen tiene mayor ventaja y ostenta, en tanto se caracteriza por un tono confesional, un nivel de verosimilitud tal que no es extraño que el lector le conceda cierto matiz de verdad a su narración.

Considerar la labor intelectual como un quehacer relevante y trascendente, que requiere una férrea dedicación es un lugar común criticado por la exposición de Carmen de Torres de la vida cotidiana de su esposo: la labor literaria del erudito se muestra pobre y voluble; llegan a tanto las revelaciones de la flojera de Torres que incluso Carmen siente posible una comparación entre los dos: “Ya hablando en serio, como Eduardo recibe todos los libros y revistas yo le ayudo a abrirlos o a guardarlos y en esos ratos con un poco de atención y más si es pintura, algo se le va pegando a uno por tonto que uno sea y por eso me puede oír de vez en cuando mencionar uno que otro nombre impresionante, aunque si usted se pusiera a escarbar un poco descubriría que sé tanto como Eduardo (risa) (pp.71-72)”.

Con esto, la figura del intelectual se va por la borda, claro, si se considera el discurso de Carmen de Torres exento de toda intención de desquitarse con su marido, lo cual a todas luces sucede, pero es difícil establecer en qué sentido exagera o si en realidad la vida del intelectual, su fama, se basan en un mero ingenio para no leer y darse la pinta de

prodigio. Es más, la misma Carmen insinúa, un poco en un mensaje hacia el lector, que si escarba lo suficiente, se dará cuenta del limitado conocimiento del doctor, comparable con el suyo.

Así, la parte narrativa del texto cumple con la función de introducir directamente a una forma de novela, en la que los narradores aportan suficiente información sobre Torres, pero dicha información es contradictoria, socavada en cualquier posibilidad de lectura seria, debido al tono irónico configurado con muchas variantes adecuadas a los rasgos discursivos de cada testimonio.

Esta primera confrontación con la imagen del erudito se mantiene en la incertidumbre de saber quién es Eduardo Torres y cuál es el valor de su obra literaria, cuyas muestras en el texto apenas se oponen a una ausencia inquietante. Tras considerar la función de los “Testimonios”, desde el rasgo estilístico que domina el texto —la ironía— y considerando la diversidad discursiva, es claro que el problema de la verosimilitud en el *desarrollo ficcional* es primordial y requería este enfoque para profundizar en el sentido de la parte narrativa y para trazar las posibles lecturas globales. La segunda parte de la novela está hecha explícitamente para que el lector considere directamente los textos de Torres, vinculados ahora a referentes reales, en un juego literario que no sólo recurre a la ironía sino a la parodia como recurso para evitar toda solemnidad, incluso la de la literatura misma.

### **2.1.2 La forma ensayística y la parodia**

Si en la parte narrativa domina la ironía como recurso estilístico, la segunda, que sustenta la noción de *parodia de la novela* —en tanto diversifica los registros genéricos incluidos en el

texto desbordando la inclusividad novelística— se centra en dicho concepto, en una crítica completa hacia los códigos desde los cuales leemos la literatura. No sólo es posible observar el juego entre solemnidad y trivialidad con mayor eficacia, sino que aunado a esto, los fragmentos, ahora ensayísticos, son representativos de la obra más acabada de Eduardo Torres, de tal suerte que todos los rasgos atribuidos al erudito en la parte narrativa se concretan en la parodia de formas y discursos literarios. Además se abre la posibilidad de juzgar textos “representativos” de la calidad y fama literaria de la que goza la obra toda de Torres, que es en realidad un vacío, escritura ausente que se equipara al silencio de su vida.

El primer texto que abre esta segunda parte heterogénea es la famosa reseña “Una nueva edición del *Quijote*”, publicada por primera vez en la *Revista de la Universidad de México*, en enero de 1959. Desde esta publicación, el que fuera solo un pseudónimo de Monterroso fue tomando forma como personaje, hasta llegar a *Lo demás es silencio*. La parodia del estilo académico en estos fragmentos es evidente: la presentación y el contenido son reproducidos en un afán crítico empeñado en señalar las redundancias y fallas interpretativas a las que está expuesto dicho género discursivo.

En este sentido, los rasgos de la noción de parodia, planteados por Elzbieta Sklodowska a partir de la revisión del término y su posible uso para hablar de la literatura hispanoamericana, ayudan a caracterizar la forma paródica que toma dicha reseña y otros fragmentos incluidos en la parte de “Selectas de Eduardo Torres”:

- la clasificación de un discurso como paródico va a basarse en el reconocimiento de la presencia permanente, no incidental, de un pre-texto (texto originador) dentro del texto estudiado;
- el pre-texto puede aparecer en forma de varias obras de un solo autor, como un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de varios autores, etc.;

— aceptamos que la relación paródica entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas: desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso; asimismo, coincidimos con la idea heredada de los formalistas rusos y compartida hoy por la mayoría de los críticos (Hutcheon, Izaak Passi, Glowinski) de que la parodia evoca los pre-textos no en el sentido de una repetición “parasítica” sino más bien “constructiva”[...] <sup>65</sup>

Consideraré la parodia en el nivel générico-estructural, capaz de configurar lo discursivo mediante el enriquecimiento de una forma previa; la ironía, por otro lado, se ha tomado más en el sentido del contenido, apegado a su definición inicial de tropo. Junto con lo estrictamente formal, el tono solemne, serio y académico que el texto simula en relación con la reseña como género discursivo, contrasta con la formulación de un análisis y comentario presuntamente actualizado del clásico de Cervantes; por ello está fuera de lugar la idea de una “nueva edición” que no corrige erratas, y que son en realidad arcaísmos válidos en la lengua española del siglo XVII:

[...] acaba de llegar a nuestras manos un bello ejemplar de la novela *El Quijote*, del conocido y ya clásico escritor peninsular don Miguel de Cervantes Saavedra, salida de las prensas de una prestigiada editorial chilena. [...] Tenemos que lamentar también erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor. Por ejemplo, en la página 38 puede leerse que el protagonista dice “fuyan” en lugar de huyan, como es lo correcto; más adelante hay un “hideputa” que hiere la vista. Debió ser... pero no lastimemos el oído de nuestras delicadas damitas (p. 89 y 91).

La lectura de Torres de la novela de Cervantes es errónea —más no gratuita a la luz del lugar que ocupa *El Quijote* en el panorama literario del autor— en tanto la ubica ambiguamente entre una publicación reciente y la tradición que marca su relevancia en la historia de la literatura. Además incurre en terribles errores biográficos al confundir la batalla de Lepanto con la de la Armada Invencible, y malinterpreta la presencia de Sancho; incluso toma en serio la denostación de las novelas de caballería. Cabe mencionar que esta

---

<sup>65</sup>Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, p. 14.

reseña obtuvo una respuesta —también incluida en *Lo demás es silencio*— en la que se señalan los errores del erudito sanblasense. Firmada por “F.R.” —a todas luces un pseudónimo— a pesar de su toma de distancia de Torres, por el estilo igualmente recargado, su inclusión en el texto señala la posible autoría de Monterroso:

Ya terminando su brillante artículo, dice el señor Torres que Cervantes es “el genio más lego con que cuenta nuestra lengua”. Si el repetido señor Torres se refiere a Lego como carente de órdenes clericales, está en lo cierto, pero no me explico el uso del comparativo *más*. En este sentido lego se es o no se es. Lego como falta de instrucción o letras me parece un poco injusto para el pobre Cervantes [...] En cuanto a calificar a Sancho de “zafio y despreciable labrador” dedicado solo a satisfacer las más bajas pasiones materiales como son el comer y el dormir, ¡pobre Sancho! Zafio, sí, pero de ningún modo despreciable. Sancho tan bueno, tan ingenuo, tan inquebrantablemente leal; socarrón y malicioso pero tierno y honrado (p. 95).

En lo que respecta al lector y a la valoración que puede llevar a cabo con base en este “diálogo” intelectual, las propuestas de Jauss sobre el lector histórico ayudan a recrear ese horizonte de expectativas que le permitió a Monterroso dejar hablar a Torres en un principio, sin admitir del todo que era un personaje literario. Un lector actual, al leer primero *Lo demás es silencio* y luego descubrir en la *Revista de la Universidad de México* textos de la novela, no percibe el mismo impacto de la ficción, un efecto estético de ambigüedad entre pensar si Torres era real o no, posible para el lector de la época; de tal suerte se ponen en juego dos variantes de construcción de la figura central de la “novela”:

Una fórmula de recepción que quiera adecuarse al comportamiento estético frente al texto y desde el texto no debe, según esto, unir los dos lados de la relación texto-lector —es decir, el *efecto* como elemento de concretización condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de concretización condicionado por el destinatario— bajo el símil mecanicista de una acción recíproca, sino que debe concebir la mediación como un proceso de fusión de horizontes.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, *Estética de la recepción*, p. 70.

Al hablar de los referentes literarios de *Lo demás es silencio*, se debe pensar en la recepción apropiada para las condiciones de lectura, es decir, cada referencia es una guía para el lector y este puede desentrañarlas o no: tanto *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* como el epígrafe de Shakespeare falseado con el que inicia el texto,<sup>67</sup> son parte de una “fusión de horizontes” que sólo se da si el lector es capaz de cuestionar la presencia de estos elementos. Así, la *recepción*, más que la posible *concreción* de *Lo demás es silencio*, supone la existencia de un bagaje de lecturas, además de una adecuación al estilo de Monterroso.

Con base en esto se puede afirmar que la experiencia de lectura de esta *parodia de la novela* varía considerablemente de una generación a otra en lo que respecta al estatuto conferido a Torres: en su momento, confrontar las “Selectas de Eduardo Torres” con los artículos reales, publicados por Monterroso con el nombre del protagonista como pseudónimo, modifica su recepción en la “novela”. El fragmento cobra una dimensión diferente al leerse primero en la publicación y luego en el texto, como sucedió con los lectores que seguían a Monterroso en la época, e implica una experiencia totalmente distinta para quien lee primero *Lo demás es silencio* y después descubre que el fragmento realmente se encuentra en la revista.<sup>68</sup>

Con este primer juego ficcional, pensado para el momento en el que escribía el autor, el texto apela a dos niveles distintos de percepción: uno en el plano real,<sup>69</sup> el otro

---

<sup>67</sup> Representa uno de los indicios iniciales, junto al título, del planteamiento de la sobreinterpretación y falta de conocimiento que sustenta la ambigüedad de Torres: “Lo demás es silencio” son palabras de *Hamlet*, no de *La Tempestad*.

<sup>68</sup> Se debe considerar el juego de Monterroso con la ficcionalización de un pseudónimo y su presencia como persona en el mundo real, cuestión de la que me ocuparé en el tercer capítulo al plantear las lecturas que se han hecho de *Lo demás es silencio*.

<sup>69</sup> Monterroso en entrevista con Jorge Ruffinelli comenta que: “Tal vez sí sienta que el personaje se me ha salido antes de tiempo a la calle, pues muchos amigos míos lo citan ya como existente.” (Jorge Ruffinelli, “La

determinado por la mediación de una “novela” que pone en duda todo alrededor del personaje, incluso la estabilidad genérica del texto en sí. Estas percepciones ficcionales están dirigidas ya a favor de la duda de una “persona” en las reseñas publicadas y también orientan al lector de la novela a dudar del personaje y su estatuto como parte del plano literario.

Hay una experiencia que podría definirse como directa en el primer caso, pues se cuestiona el pseudónimo como individuo *real* que quizás escribe y publica cuando el lector encuentra una novela dedicada a dicho hombre; en el segundo caso, la experiencia sustentada en el pacto narrativo establecido por el género al que se adscribió *Lo demás es silencio* —ya sea pseudobiografía o novela— limita la lectura a la ficción, en mayor o menor grado.

La parodia de un género discursivo sustenta la ficción, no con base en un referente real y un problema de estatuto de verdad, sino como una figuración discursiva que fundamenta los referentes y su inclusión en una unidad textual, pues “la ficción se construye alrededor de una relación pragmática entre el lector, el texto, los enunciados que lo constituyen y los contextos invocados por el lector o la comunidad de lectores. Comprender la relación ficcional es prestar atención [...] a su función caracterizante más que a sus valores de verdad. Esta impone una construcción contextual que puede dar resultados diferentes de una interpretación no contextualizada”.<sup>70</sup>

---

audacia cautelosa”, *Viaje al centro de la fábula*, p. 23.) El procedimiento ficcional se revisará en el tercer capítulo con motivo de la equiparación Torres-Monterroso, aunque cabe mencionar aquí que ese momentáneo estatuto *real* del personaje es parte de la lectura de la época, efecto de la publicación de las reseñas.

<sup>70</sup> Petrona Domínguez Rodríguez Pasqués, “Nuevas relaciones entre el discurso narrativo y el mundo ficcional”, *Narratología y mundos de ficción*, p. 91.

De ahí que fuera necesario desglosar las dos formas de lectura de este primer pasaje y su respuesta: la primera variante discursiva y genérica es fundacional en lo que concierne a la construcción de Eduardo Torres y a la manera en que se leyó. En ese sentido, se encuentran otros dos textos con forma ensayística publicados también en la *Revista de la Universidad de México*: uno es presuntamente académico, el otro un tanto más libre, pero caracterizados por la parodia de dicha forma discursiva. El primero es “El pájaro y la cítara (una octava olvidada de Góngora)”, en el que el doctor incurre en una sobreinterpretación brutal, a fuerza de intentar un análisis riguroso del texto bajo las mismas claves que utilizó para juzgar a Cervantes, es decir, usando mal ciertos términos (lego) y redactando con un estilo recargado:

Por tradición, la poesía de Góngora ha sido siempre un problema no pocas veces difícil incluso para el más lego. Sin embargo, nosotros estamos seguros de que se ha exagerado mucho esta dificultad, por cuanto lo que generalmente sucede es que la mayoría de la gente no se detiene a estudiar a conciencia los textos, y menos cuando se hace gala del hipérbaton (de plural tan difícil), o que no se presta la debida atención a las erratas.

[...]

*Suceda al fin: ¡Al cuerno la cítara!*

Es decir: ¡Al fin y qué! ¡Al cuerno con la cítara, suceda lo que suceda!, en un exabrupto tan propio del carácter irritable de los españoles de aquel tiempo, como de la raza de los poetas en general, *genius irritabile vatum*, que decía el socarrón Horacio (p. 106 y 102).

El excesivo afán de examinar a fondo el poema parece no tener límites para proponer un significado “profundísimo” y presentar en realidad una perspectiva dislocada completamente del texto, e incluso le corrige la plana a Góngora. El último verso, recompuesto por Torres, es una analogía, una respuesta mal acomodada por el erudito: “al cuerno” corresponde contrariamente “la cítara” y la forma de precipitar la exégesis superficial de Torres es risible desde cualquier punto de vista. La parodia del discurso académico es total al llevar la decodificación de un texto literario de tanto renombre a su

más ínfimo nivel, en el que el lector “especializado” lee, literalmente, lo que le viene en gana.

En un registro centrado en la ironía y basado en una refiguración paródica, se encuentra el texto “Día mundial del animal viviente”, que desde el título anuncia una solemne ridiculez, ironizando la idea de los homenajes y la institución de fechas que conmemoran problemas urgentes de nuestro tiempo y cuyas soluciones son evidentes:

Este mes se celebra en todo el mundo el Día Mundial del Animal Viviente, que comprende a todos los seres vivos de la Creación, desde la recalcitrante amiba hasta la conífera más solitaria. Puede decirse que entre otros, en el reino de la Naturaleza hay de todo; pero es en el reino animal donde se da con mayor abundancia [...] El objeto de estas líneas no es más que el de llevar al lector, como quien dice, de la mano, a nuestro homenaje a este día, que en la presente ocasión hemos querido gráfico, es decir, sin válidas retóricas ni alusiones molestas, y en el que aparecen hermanados volátiles, lobos y leones, *dando así una lección más al hombre, según Hobbes lobo del hombre, y aun, desde el punto de vista del lobo, hombre del lobo* (El subrayado es mío p.110).

La reflexión final de Torres, aunque redundante o paradójica, apunta directamente a una crítica de la condición humana. Por la manera de formularla y la aparición de los animales, este texto está en consonancia directa con el estilo más conocido de Monterroso en sus textos anteriores; de ahí que la identificación Torres-Monterroso sea tan fácil, pero esta certeza presenta problemas en lo que respecta a la ficción y lo que hasta ahora han leído los estudiosos.

En el fondo, lo que Monterroso ha hecho con estas dos partes de *Lo demás es silencio* es guiar al lector, darle claves, a partir del tono irónico de las narraciones y la parodia de géneros “serios”, para que la reflexión sobre la literatura y sus recursos sea integral. Al hablar del lector en la ficción, Petrona Domínguez Rodríguez menciona que “[...] hay dos formas para recorrer un texto narrativo: una se dirige a un lector modelo de primer nivel que desea saber cómo acaba la historia; pero también hay otro lector modelo

de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector esa narración le pide que se convierta y quiere indagar cómo procede el autor modelo que lo está instruyendo paso a paso”.<sup>71</sup>

Lo que aporta la parodia, además de la ambigüedad genérica que refuerza la análoga ambigüedad del personaje, es justo un código de lectura estructural que va a la par de la ironía y conduce al lector hacia ese segundo tipo, atento a las exigencias del texto. Esto de ninguna manera desdice la libertad de interpretación: ya mencioné la visión realista-satírica con que Noguero Jiméñez analiza *Lo demás es silencio*. No obstante, la parodia como tal puede ser crítica de su pre-texto —que en mi definición base incluye convenciones y no sólo textos— pero también le rinde tributo a ciertas formas, aunque la ironía socave el sentido amplio de la argumentación de cada fragmento. Esto es lo que sucede en el último segmento de las “Selectas de Eduardo Torres”, titulado “Imaginación y destino”:

En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, se va a su casa y escribe la *Oda a Eva*. En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, se va a su casa y establece la Ley de la Gravitación Universal. En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, observa que el árbol no es un manzano sino una encina y descubre, oculto entre las ramas, al muchacho travieso del pueblo que se entretiene arrojando manzanas a los señores que descansan bajo los árboles, viendo al cielo, en las calurosas tardes del verano (p. 128).

Este procedimiento es característico de los textos de Borges, en los que se ensayan posibilidades del destino que dependen del azar. La literatura de Borges —una de las fuentes de las que abreva Monterroso— le sugiere este procedimiento argumentativo-narrativo; el autor guatemalteco le rinde tributo a Borges, me parece que de manera seria, a pesar de lo que la ironía propone respecto del mito de la inspiración y la grandeza

---

<sup>71</sup> Petrona Domínguez Rodríguez Pasqués, *op. cit.*, p. 89.

predestinada: si se observa cuidadosamente, puede ser siempre la misma travesura infantil lo que mueve la Historia. Este tipo de crítica, además de la parodia, es susceptible de ser caracterizada como sátira en el sentido que buscaba Noguero Jiménez, y los matices de Genette apoyan tal perspectiva:

[... ] el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo traspone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo —objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar— y este estilo le dicta su texto [...] la esencia del mimotexto, su rasgo más específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo.<sup>72</sup>

Según Genette, y de manera estricta, este fragmento no es parodia sino pastiche, imitación de un estilo. Más adelante analizaré a detalle la posibilidad de una lectura social que se ve apenas esbozada en el fragmento anterior, por lo pronto y a expensas de la hipercharacterización que producen estos matices teóricos, me interesa la forma paródica, más enlazada con la ironía —en lugar de abocarse a una crítica de fenómenos sociales, netamente satírica— pues ambos elementos me llevan a la parte más problemática del texto: “Aforismos, dichos, etc.”.

¿En qué sentido se puede hablar de parodia? Si se tiene en cuenta que la lectura rigurosamente realista tiende a falsear el texto, estos fragmentos que simulan reflejar un lenguaje coloquial, si no se insertan en el marco del mundo ficcional, corren el riesgo de equipararse con el mundo referencial. La fragmentariedad misma plantea un problema de continuidad latente en el texto, pero que se vuelve extremo, a tal grado que sólo una lectura irónica de lo enunciado puede guiar al lector, una vez más, entre la ambigüedad de los dichos de Torres, geniales o absurdos:

---

<sup>72</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 100.

## CARNE Y ESPÍRITU

Es cierto, la carne es débil; pero no seamos hipócritas: el espíritu lo es mucho más.

Dicho en la cantina “El Fénix”, noviembre, 1960.

[...]

## INTELIGENCIA (2)

La inteligencia comete tonterías que sólo la tontería puede corregir.

Dicho en la cantina “El Fénix”, s.f.

[...]

## TRABAJO

Mientras en un país haya niños trabajando y adultos sin trabajo, la organización de ese país es una mierda.

Dicho en la cantina “El Fénix”, 1º de mayo ( pp. 134, 144 y 155).

Mencionados en la cantina *El Fénix* en San Blas, la crítica de verdades comprobables en la realidad queda descartada por el contexto mundano. Una vez más lo solemne es difuminado por lo trivial; el lector, centrado en el problema de la sabiduría o ridiculez de Torres, más inclinado ya a pensar que no hay genialidad en él, y con un sinfín de concreciones previas, no puede hacer nada sino seguir abonando datos, acrecentando ambas perspectivas. Sólo se puede hablar de parodia en lo que respecta a la forma del refrán o aforismo propiamente, en todo caso, más apegado a la ironía y su capacidad para revelar contradicciones de manera crítica.

Ahora bien, del “Addendum” —sección con la que cierra la novela y que he citado por párrafos para dar cuenta de la ficción y la lectura irónica— destaca ahora, en lo que concierne a la parodia y su característica autorreflexiva, una parte en la que Torres insinúa que ha tenido que ver directamente en la corrección de los textos que constituyen *Lo demás es silencio*; esto, aunado al planteamiento ficcional entre él y Monterroso como personaje citado antes, revela un movimiento crítico al interior de la ficción, sacude la idea de verosimilitud de los personajes y sus declaraciones, e incluso, como se verá más adelante, pone en duda la validez de toda concreción sobre la novela: “Los testimonios de amigos y familiares, a veces ligeramente amañados o faltos de discreción, prefiero no comentarlos,

pues, por más que algunos lo habrán de sospechar en el futuro, mi mano nunca pasó por ellos, excepto cuando una que otra coma mal puesta así lo requirió (p. 176)”.

Con elegancia, el personaje principal, quizás junto con el editor —que en última instancia es Monterroso como personaje— sugiere la posibilidad de haber arreglado los textos, insinuando que, tal como parece dado, cada fragmento está dispuesto para mover constantemente las “certezas” del lector, pero al gusto de Torres. Linda Hutcheon refiere este proceso de formación de lo ficcional, enfocándose en el lector y en las posibles estrategias con las que se mueve en la lectura, aun cuando no hay algo firme para avanzar, salvo el texto mismo:

What happens is that the referents of the novelistic language (which, as shall be demonstrated shortly, are fictive and not real) gradually accumulate during the act of reading, gradually construct an “heterocosm”, that is another cosmos, an ordered and harmonious system. This fictional universe is not an object of perception, but an effect to be experience by the reader, an effect to be create by him and in him.<sup>73</sup>

De tal suerte, el lector ha seguido la dirección señalada por las partes del texto y, si se tiene en cuenta la tosca solemnidad de Torres, es difícil avanzar aquí con una remota consideración hacia la dimensión crítica de sus palabras, que aluden a un juego ficcional intrigante, incierto. Cuando mencioné ese primer juego ficcional entre Monterroso y Torres, a través de la referencia a la labor hecha por Monterroso-personaje al recopilar y editar el material —“real” en el mundo ficcional— para publicar *Lo demás es silencio*, se abría la contingencia de la autoría o del estatuto ficcional completo, en el que la *parodia de la novela* fuera eso genéricamente para dar cuenta de lo irreal de las afirmaciones en cualquier nivel: genérico, textual e interpretativo. Además, dicho fragmento del “Addendum” plantea un final volcado en la incertidumbre:

---

<sup>73</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative: the paradoxical status of self-conscious fiction*, p. 88

The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction. This latter possibility is particularly suggestive in partially accounting for the new need, first to create fictions, then to admit their fictiveness, and then to examine critically such impulses.<sup>74</sup>

Con el final abierto, no sólo en lo que respecta a la historia en sí, sino también la interpretación de la parodia y la creación del personaje ficticio, el estatuto autorreflexivo del texto se cierra en la obra misma —en *Lo demás es silencio*, que no en la obra difusa de Torres— y detona un efecto circular en el que la escritura simula equipararse al estatuto de lo "real": ¿es Torres quien sueña ese mundo fragmentario de *Lo demás es silencio*, en el que se encuentran incluidos Monterroso y los intelectuales mexicanos? ¿O es Monterroso quien, con puro artificio, deja que el lector perciba cómo lo que define como realidad puede ser devorado por lo textual? Precisamente sobre tales reflexiones, y sobre la caracterización más realista de la novela, versa el último capítulo de esta tesis.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 19.

### CAPÍTULO III. GAJES DE LA FICCIÓN: TORRES Y MONTERROSO EN LA “REALIDAD”

#### 3.1.1 Desdoblamiento ficcional: leer a Torres en Monterroso

El *desarrollo ficcional* que propuse como concepto para caracterizar la composición de *Lo demás es silencio* se basa en algunas nociones de la teoría de la ficción adecuadas para desglosar y ubicar referentes “reales”, entreverados en la construcción ficcional bajo el tono irónico y el marco genérico inestable propuesto por la parodia. Ya mencioné que Torres es equiparado con Monterroso constantemente; he aquí un ejemplo:

Eduardo Torres, el fantástico héroe de la fantástica provincia de San Blas, nacido bajo el signo de la nulidad, nunca es más nulo que cuando escribe. Porque cuando supuestamente escribe él, quien de veras escribe es Monterroso; y todo lo que Monterroso quiere y ha querido desde que inventó a Eduardo Torres, no es más que personificar en éste a los escritores sin talento que sabiendo del arte de escribir cuanto hay que saber y juzgándose capaces de expresarlo todo, degradan y deforman cuanto su pluma toca.<sup>75</sup>

La cuestión particular del puente entre Monterroso y Torres requiere de una revisión de los estatutos ontológicos de cada uno, sobre todo por la construcción paulatina del personaje con base en publicaciones reales. De entre los autores que tratan la teoría de la ficción, Thomas Pavel destaca por su análisis de distintos postulados, y sobre todo por la discusión de la idea de *mundos posibles*, pues permite un acercamiento al mundo concebido por Monterroso.

A pesar de que la idea de *mundos posibles* y sus bases surgen de la lógica Leibniziana con apoyo en obras de autores posteriores —como Saúl Kripke y Bertrand Russell—, Pavel insiste en llevar a la literatura conceptos de índole lógica, en analizar textos literarios desde una teoría más general —abocada quizás a una rama de la filosofía—

---

<sup>75</sup> Alberto Bonifaz Nuño, “Te hablo Monterroso, para que me escuches, Eduardo Torres”, *La Cultura en México*. Marzo de 1979. p. IX.

en lugar de recurrir a un análisis estructuralista o de contenido; por ello, la idea de *mundos posibles* me permite hablar de una configuración textual con determinantes referencias jerárquicas al mundo “real”, la cual, no obstante, se desarrolla en una lectura determinada, como ya planteé, por matices irónicos.

Thomas Pavel plantea que en la filosofía es recurrente el tema de la relación entre realidad y ficción desde una perspectiva epistemológica, no ontológica. Esta postura es sintomática de la investigación en el ámbito de las humanidades; por ende, también se observa en los análisis literarios del siglo XX, que optaron por negar de manera deliberada el estatuto ontológico, primero del autor, luego del narrador y al final del personaje. En cierto sentido, reivindicar las posibilidades de los textos literarios como ficciones, amplía la comprensión de sus efectos estéticos y conecta la lectura de mundos ontológicamente distintos o similares con un proceso de entendimiento, epistemológico, del mundo real o de los referentes comunes, más allá de la equiparación inmediata entre figuras que parecen afines.

La revisión hecha por Pavel de las posturas segregacionistas, inclinadas a negar el estatuto de verdad a la ficción, y los integracionistas, que le conceden rasgos positivos, no se queda en el ámbito filosófico, pues el teórico asegura que para comprender qué tipo de acercamiento se puede dar con los textos literarios, “hay que diferenciar entre las preguntas *metafísicas* sobre los seres de ficción y la verdad; las preguntas sobre la *demarcación*, o sea, sobre la posibilidad de establecer límites claros entre la ficción y la no-ficción, tanto en la crítica práctica como en la teórica; y las preguntas institucionales relacionadas con el lugar y la *importancia de la ficción como institución cultural*”.<sup>76</sup> En esta propuesta

---

<sup>76</sup> Thomas Pavel, *Mundos de ficción*, p. 26. El subrayado es mío.

encuentro dos vertientes que concuerdan con las lecturas que se han hecho de *Lo demás es silencio*.

En primer lugar, la amplia variedad de registros a los que se ha afiliado genéricamente es, en todo caso, una cuestión institucional relacionada con un plano más general en el que se enmarca el texto: no es esta una novela en términos convencionales, pues obliga al lector a participar continuamente en la construcción del personaje principal, lo lleva a afirmar y desdecirse, a cuestionar sus conocimientos sobre la forma de la novela.

Ligado a esto, la segunda consideración es en torno al vínculo entre Torres y Monterroso: precisamente la *demarcación*, que puede parecer tan tenue y a la vez necesaria para distanciar al autor del personaje, se borra de manera constante en las distintas lecturas de los reseñistas durante la época de publicación, en la que el lector-crítico conoce la obra de Monterroso, sus recursos y estilo, de modo que concluye —apresuradamente, desde mi punto de vista— que hay una suerte de desdoblamiento del autor o un juego de *fingimiento*.

Este tipo de lecturas son conocidas generalmente como “contaminación de lo real con lo ficcional”: en el proceso de lectura las referencias reales, dada la familiaridad de la configuración ficcional, tienden a asimilarse, como rasgos o ideas, de la ficción a la realidad. Pavel estudia este fenómeno y retoma a Terence Parsons y sus postulados sobre el estatuto ficcional, lo real y sus relaciones: “en la concepción de Parsons, los objetos de ficción poseen todas las propiedades *nucleares* que les atribuimos ingenuamente, pero gozan de estas propiedades *sólo en la novela* o el texto al que pertenecen, y su cualidad de *miembro de un texto viene a ser una propiedad extranuclear*”.<sup>77</sup>

Así pues, las propiedades extranucleares jerarquizan y restringen la pertenencia de

---

<sup>77</sup> Thomas Pavel, *op.cit.*, p. 42. El subrayado es mío.

esos objetos (o personajes) de la ficción al plano literario. Puede que esta argumentación no sea necesaria para convencer a los críticos de que Torres no es Monterroso en estricto sentido —a pesar de los rasgos nucleares que el personaje comparte con el autor. El estatuto de verdad o no-verdad de Torres representa una base sólida importante para avanzar en el análisis de la construcción del personaje al poner distancia ontológica entre uno y otro, y epistemológica también, puesto que el texto desarrolla ficcionalmente un mundo posible al que el mismo Monterroso pertenece como personaje, editor de la novela. Desde el momento de su publicación, algunos reseñistas prefirieron seguirle el juego al autor, como Elena Urrutia, quien, en entrevista, le cuestiona el aspecto amoroso de la vida de Torres en relación con el material que destruye Luis Jerónimo:

No, en cuanto a estas características del doctor Torres yo no quise caer en la tentación de añadir elementos eróticos a su biografía, aunque creo que quedan bastante insinuados en el capítulo que se refiere a las cartas de sus numerosas amantes en San Blas. En esto fui especialmente cuidadoso, tanto para no herir la natural modestia que el profesor Torres ha mostrado en este campo como para no atraer mucho la atención sobre este aspecto de su vida que, en realidad, viene siendo como la de todos aquellos que en estos terrenos más o menos tropicales se dedican al ejercicio de las letras.<sup>78</sup>

Precisamente, si la tentativa de ver reflejado a Monterroso en algún personaje de *Lo demás es silencio* es irremediable, me parece que por alusiones discretas, Luciano Zamora, cuya parte es la que refiere Monterroso en esa entrevista, tiene más del autor que el mismo Torres: su biografía es parecida, ya que ambos se instruyen por lecturas de novelas sin rigor académico; el testimonio del personaje está dirigido a Bárbara Jacobs; además, es el único que habla de las moscas, tópico fundamental del texto previo a *Lo demás es silencio*,

---

<sup>78</sup> Elena Urrutia, “Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres, ¿novela? ¿sátira? ¿cuento?” *Unomásuno*, 20 de octubre, 1978, p. 19.

*Movimiento perpetuo*, en el que ya se introducía a Torres.<sup>79</sup> Con esta comparación plausible, Monterroso podría sugerir que estuvo al servicio de Torres, lo cual es mucho más interesante, si se quiere ver una equiparación entre lo ficcional y lo real. Y aún así, siguiendo el juego del texto, los límites entre el personaje y el autor son claros, toda relación que los iguale no es sino un elemento lúdico que se dirige al cuestionamiento de los límites del propio texto propuesto por la configuración paródica.

### 3.1.2 ¿La ciudad letrada? La imagen de San Blas

Uno de los elementos fundamentales para proponer una lectura enfocada en la crítica social de *Lo demás es silencio* es la ciudad natal y residencia del protagonista, San Blas, capital del Estado de San Blas. A partir de esta construcción espacial se puede hablar de la posibilidad de una lectura satírica, en tanto que los datos aislados de una formación social, equiparada con fenómenos reales, permite reflexionar sobre los problemas que aquejan a América Latina y el rol desempeñado por la cultura en estas sociedades.

En los “Testimonios” de los cuatro narradores que escriben o hablan sobre Torres, se pueden rastrear indicios de la configuración literaria de esta ciudad. La primera ubicación espacial es muy sencilla —casi a la manera de un cuento clásico— y está en las primeras líneas del testimonio inicial: “Son las once y cincuenta minutos de la mañana de uno de esos días de verano tan abundantes en nuestra región. En la espaciosa sala-biblioteca de la casa No. 208 de la calle de Mercaderes, de San Blas, S.B. [...] (p.13).” Esta

---

<sup>79</sup> Esta comparación factible entre Monterroso y Zamora ya había sido apuntada por Francisca Noguero Jiméñez, quien reconoce los mismos elementos esbozados arriba (*Cf., op. cit.*, p. 184).

descripción sólo aporta algunos datos relevantes, el clima que domina la región y la dirección del hogar de Torres.

La forma de configurar la ciudad se complica conforme avanza este primer testimonio, pues se aparta del mero detalle físico para aportar un rasgo distinto, específicamente social, al hablar de la entrevista de Torres con un grupo de políticos que lo elogian y quieren que sea candidato para Gobernador del Estado de San Blas:

La rauda y bonita descripción de sus brillantes cualidades, así como la casi interminable enumeración de *los males que desde el inicio de los tiempos aquejan a San Blas debido a la vesania de los falsos gobernantes, a las inundaciones y a los caciques que semana a semana han hundido a nuestro Estado en la anarquía y el caos*, lo dejan impertérrito, indiferente, sabiendo, como lo sabe por experiencia, que el principal enemigo de los poderosos, aunque oculto como todo lo falso y endeble, no es otro que su propio poder.<sup>80</sup>

Esta caracterización de la vida política de San Blas, de sus problemas y el despojo de la clase hegemónica sobre el pueblo, resuena en la problemática social de Latinoamérica en el siglo XX. El pasaje es fundamental porque la caracterización de la ciudad da un salto cualitativo al plantear una dinámica clara dentro de ese mundo, que puede ser equiparada a cualquier ciudad latinoamericana de la realidad. Dicha estrategia expone más un aspecto de la realidad conocida por el lector, que un “reflejo” de problemas socio-políticos de la región, como lo propone Noguero Jiméñez respecto de este testimonio:

La sátira se extiende a toda la ciudad de San Blas, siendo el personaje de Torres una excusa para denunciar el provincianismo de sus habitantes [,,] Monterroso satiriza a través de Torres el comportamiento de ciertos intelectuales. El erudito de San Blas se perfila como una figura de segundo orden en el ámbito de la «inteligencia» mexicana, lo que le permite al autor retratar satíricamente a la «gente de cultura» en provincias, definidos por su mediocridad y pedantería.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 16. El subrayado es mío.

<sup>81</sup> Francisca Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 168.

En este tipo de análisis, estrictamente satírico, la identificación de San Blas con el espacio real es una exageración si sólo se toma en cuenta este breve esbozo de contexto de parte del primer narrador y no se considera el estatuto ficcional del texto. En el segundo testimonio —en voz del hermano de Eduardo Torres, Luis Jerónimo Torres—, se filtra más información sobre la ciudad, de cuya vida cultural se habla. Al recordar la fundación del suplemento cultural *El Heraldo de San Blas*, por Eduardo Torres, su hermano, quien también es periodista, escribe:

[...] nuestro periodismo dio un gran vuelco al recoger en sus columnas, sin distinción de sexo, moral alguna o ideología, ya no sólo lo que nuestro Estado produce, sino los aportes de las nuevas generaciones de los alrededores, sin contar con la producción del samblasense de afuera y hasta del español o hispanoamericano de dentro, pues no todo ha de ser rencor con el pasado, *rencillas mal entendidas y desestabilizadoras llamadas a saturarnos o crear un caos artificial ahí donde ese caos existe ya en forma por demás natural y amena* (p. 22).

Una alusión muy clara a la constitución particular latinoamericana, de las formas de mestizaje que se dieron de México a Argentina, y al diálogo cultural entre los distintos pueblos, que permite repensar los procedimientos de construcción del espacio de ficción usados por Monterroso para perfilar San Blas a la luz de las necesidades expresivas propias de nuestra cultura. Ese caos mencionado por el hermano de Torres se lee incluso en la configuración de *Lo demás es silencio*: elementos disímiles a primera vista se conjugan en un orden funcional y de una riqueza textual compleja. Además, San Blas y su suplemento cultural, ya denostado en otros testimonios, se erigen como un espacio de expresión —dentro del mundo posible— en el que supuestamente se da ese diálogo entre intelectuales de distintas naciones.

La forma de caracterizar un espacio con rasgos afines a referentes reales y distanciados, incluso temporalmente, corresponde a uno de los procedimientos que Brian

McHale identifica como recurso de escritura posmoderno para crear una *zona*, la *superimposición*: “here two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a *third space identifiable with neither of the original two, a zone*”.<sup>82</sup>

Esto último concede un estatuto ontológico propio al mundo ficcional, que se crea a partir de la *superimposición*, en este caso, de situaciones sociales referenciales, comunes en Latinoamérica. El fragmento que sustenta con mayor claridad estas afirmaciones se encuentra también en el segundo testimonio: el narrador expone detalles sobre la ciudad en un recorrido que realiza al regresar después de varios años. Los lugares que visita hacen pensar en una ciudad plenamente urbanizada —con un programa importante de actividades culturales— que no acaba de ser una metrópoli; no sólo eso, el narrador se encuentra con edificios cuyo referente está en el mundo real, en la Ciudad de México y otras capitales hispanohablantes: “En cortos ocho días me metí una tarde a la Municipalidad a buscar un acta (que no encontré), usé el Metro, escuché un concierto en Bellas Artes, recorrí dos museos, oí las conferencias del poeta famoso, vi una corrida de toros [...] San Blas, ciudad grande con los encantos de un pueblo chico y al revés (p. 24)”.

Aquí la mezcla de elementos no deja de ser disímil: el término “Municipalidad” no se usa en México; es una palabra propia del léxico guatemalteco que refuerza el espacio extensible a América Latina; sustenta también esa imagen contradictoria de la ciudad —entre la modernización y las tradiciones— que el narrador enuncia al final de su visita. Luis Jerónimo Torres aporta también un origen a San Blas completamente acorde al de las

---

<sup>82</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction*, p.46. El subrayado es mío.

grandes urbes latinoamericanas, en las que la presencia de las culturas prehispánicas y la conquista española aún se pueden observar:

Así, por la alucinación de un moribundo, o sobre una ilusión a manera de primera piedra, al pie de aquel falso cerro [una pirámide] fue fundada San Blas y bautizada tal en honor del santo del día, en el extenso valle llamado también de San Blas, pues parece que los compañeros de Enciso ni sus sucesores pecaban de imaginativos, y de esta manera tenemos que el riito [sic] que bordea la ciudad fue denominado desde entonces río San Blas, como hoy el ballet local se llama Ballet de San Blas; la ópera, Ópera de San Blas; y el campo de futbol, el aeropuerto, la plaza de toros y el Estado mismo se llama San Blas [...] (p. 25).

Si bien estos elementos caracterizan la ciudad como un lugar similar a la Ciudad de México u otras ciudades de Latinoamérica, no existe una equiparación directa con lo real: San Blas constituye un constructo ficcional en el que se superponen rasgos que ayudan a situar a Eduardo Torres en un ámbito familiar para el lector hispanohablante, por ejemplo, a partir de la burla por la falta de imaginación al nombrar lugares siempre con base en el santoral.<sup>83</sup> Otro aspecto de la novela que completa el manejo del espacio es la comunicación que Torres mantiene con otros escritores e intelectuales contemporáneos de la época en la que se publicó *Lo demás es silencio*, pues mediante este recurso, el espacio ficcional sugiere una ampliación a zonas reales, particularmente, México. Entre las figuras más destacadas con las que se codea el intelectual sanblasense están José Revueltas, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Luis Villoro, Elena Poniatowska, e incluso editores a quienes envía cartas, de las cuales se extraen frases célebres de Torres, y que lector encuentra en el apartado de “Aforismos, dichos, etc.”.

---

<sup>83</sup> En torno a esto, hay que recordar la idea de verosimilitud expuesta por Javier Rodríguez Pequeño: “La ficcionalidad es una de las características de la mimesis, y de aquella resulta la verosimilitud o inverosimilitud de lo expresado, teniendo en cuenta que la verosimilitud es una cualidad que puede coincidir solo en parte con la realidad científica, e incluso contradecirla.[...] Dentro de las construcciones miméticas encontramos también aquellas cuya estructura de conjunto referencial compuesta por seres, estados, procesos, acciones e ideas pertenecientes a la realidad efectiva y por seres, estados, procesos, acciones e ideas ficcionales, reales sólo en el texto creado por un autor que les da vida (*op. cit.* p. 118)”.

Hay que considerar que estos escritores, al ser incluidos en la ficción, conservan sus características reales y refuerzan la equiparación del mundo real por el ficcional en la medida en que la “comunicación” entre ellos y Torres constituye una suerte de elemento intertextual ficticio (procedimiento también aprendido de Borges): tomados de *otros textos* publicados dentro de ese mundo ficcional, los fragmentos dan peso a las opiniones de Torres sobre diversos temas de su interés, son un elemento que refuerza la posibilidad del genio de Torres, en tanto presume un vínculo con los intelectuales mexicanos llevados con todas sus características al mundo de la ficción.

De tal suerte, ésta es una de las partes en que la forma discursiva cambia por completo y aporta datos, tanto para pensar en Torres como un genio, como para considerarlo un “humorista” y amplía el espacio en el que es posible situar la ciudad de San Blas. Llama la atención que la mayoría de los escritores sean mexicanos y esto —desde mi punto de vista— sí responde a la estancia definitiva de Monterroso en este país, estrechando así los rasgos del mundo ficcional enlazados con referentes del mundo real.

#### DIARIO

Llevar un diario es un ejercicio y un placer espiritual que no practican ni gozan aquellos que no lo llevan. Apuntar un pensamiento *is a joy forever*. Cuando el pensamiento no vale la pena debe apuntarse en un diario especial de pensamientos que no valen la pena.

Envío a Elena Poniatowska.

[...]

#### PROTECCIÓN A LA POESÍA

Gracias al sistema de becar a los poetas, en nuestro país se han dado muchos de los mejores logros que el silencio haya obtenido jamás.

Carta a Carlos Monsiváis (p. 137 y 153).

Además de enlazar el mundo ficcional con el real mediante referentes, destacan en el texto construcciones tautológicas que se presentan como ideas redondas y completas pero

que en realidad son obviedades. Este carácter obvio, en ocasiones, se encuentra en el fondo de una crítica social que parece chiste. A pesar de utilizar conceptos sobre literatura posmoderna en el análisis, me parece que este acercamiento planteado para un mundo posible —ligado al plano “real” a través de referentes reales y ficcionales— no responde enteramente a una tendencia posmoderna, pues sería una salida fácil y apresurada concluir que el autor guatemalteco, desde la periferia de la modernidad, se adscribe por completo a los artificios posmodernos y desdeña la problemática propia de la región en la que vive.

García Canclini rebate constantemente la afirmación de que en Latinoamérica:

[...] por ser la patria del pastiche y el *bricolage*, donde se dan cita muchas épocas y estéticas, tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos y de un modo singular. Ni el “paradigma” de la imitación, ni el de la originalidad, ni la “teoría” que todo lo atribuye a la dependencia, ni la que perezosamente quiere explicarnos por “lo real maravilloso” o un surrealismo latinoamericano, logran dar cuenta de nuestras culturas híbridas.<sup>84</sup>

Así, la constitución de San Blas se enmarca en una crítica de los problemas que plantea hacer literatura o dedicarse a actividades culturales en México y los países hispanohablantes. En este sentido, la configuración de San Blas en *Lo demás es silencio* es una respuesta estética a una problemática “autóctona” en la que la contextualización de Eduardo Torres, así como los indicios que ayudan a imaginar su ciudad, muestran la dinámica cultural latinoamericana ficcionalizada. Esto se enlaza con la forma en que se presenta el personaje principal y la crítica, más específica, de una función social.

### **3.1.3 El rol social del escritor cuestionado**

Para una lectura del papel del escritor se deben considerar las distinciones discursivas propuestas al final del primer capítulo. Retomar el grupo cerrado, monológico, de las dos

---

<sup>84</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p.19.

primeras narraciones, sirve para observar cómo se sustenta la percepción del personaje como intelectual de fama inmerecida —Juan Islas Mercado lo admira, Luis Jerónimo Torres lo envidia por su supuesto saber y presencia en el ámbito intelectual— y también las otras dos posturas, abiertas, dialógicas, puesto que contradicen de alguna forma los motivos de los otros narradores, en particular, la entrevista efectuada a Carmen de Torres que, como mencioné, desmitifica por completo la labor artística e intelectual del “egregio” sanblasense.

Este juego polifónico y la presencia del término *desmitificación* motivan la posibilidad de una tendencia desconstruccionista que lleva al lector a ver en la configuración de Eduardo Torres el cuestionamiento de los grandes relatos de la modernidad y su legitimación ideológica —es decir, una crítica social— que Lyotard plantea como punto de reflexión en la posmodernidad: “el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación”.<sup>85</sup> A pesar de los múltiples matices de la teorización de Lyotard, destaca la idea de la falta de credibilidad: una falla en la función de las figuras que sustentan el poder; la ironía cifra el contenido crítico y la parodia de formas discursivas solemnes detalla una reflexión enlazada con lo anterior, pero en el nivel textual.

Hay que recordar que el ámbito cultural es un espacio al que se acudió reiteradamente durante el siglo XIX para apoyar la constitución de los Estados modernos: el caso latinoamericano ilustra esta cuestión claramente en lo que se refiere al impulso de las literaturas nacionales y el desarrollo del ensayo como género propio de nuestra región:

América surge en el mundo, con su geografía y sus nombres, como un problema. Es una novedad insospechada que rompe con las ideas tradicionales. América es ya, en

---

<sup>85</sup> Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 73.

sí, un problema, un ensayo de un nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía la inteligencia [...] El ensayo, que es la palestra natural para que se discutan estas cosas, con todo lo que hay en este género de incitante, de breve, de audaz, de polémico, de paradójico, de problemático, de avizor, resultó desde el primer día algo que parecía dispuesto sobre medidas para que nosotros nos expresáramos.<sup>86</sup>

Así pues, en un momento de apertura a la reflexión integral, como sucedió con el *boom*, se puede postular que Monterroso propone una lectura sobre el valor del escritor como “joya cultural” durante esos años y aún más, al incluir fragmentos de tinte ensayístico, remite a la relevancia de este género en Latinoamérica y a la vez juega, como mencioné, la *inclusividad* del género novelístico. En torno a este vínculo desde lo genérico y discursivo con lo social en esta región, se encuentran las reflexiones de García Canclini respecto de la importancia de las obras literarias:

Lo que las obras artísticas hacen con ese triple condicionamiento —conflictos internos, dependencia exterior y utopías transformadoras—, utilizando procedimientos materiales y simbólicos específicos, no se deja explicar mediante las interpretaciones irracionalistas del arte y la literatura. Lejos de cualquier “realismo maravilloso” que imagina en la base de la producción simbólica una materia informe y desconcertante, el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y los procedimientos con que los artistas los retrabajan.<sup>87</sup>

Además de exponer en términos teóricos la dinámica cultural que sostiene la posible crítica social configurada por Monterroso, con la idea del *relato* —que es la figura del escritor— como una parte de la modernidad, es necesario pensar en una crítica de la condición humana, pues al acudir al texto —a *los procedimientos*, como señala García Canclini—, queda claro que no es intención de Monterroso denostar por completo a los intelectuales; en todo caso, se debe analizar en qué medida la labor de construcción del personaje principal expone problemas más generales (soberbia, presunción, ignorancia,

---

<sup>86</sup> Germán Arciniegas, *Nuestra América es un ensayo*, p. 5.

<sup>87</sup> García Canclini, *Op. cit.*, p. 75.

jerarquización valorativa de ciertas actividades sobre otras) no exclusivos del ámbito intelectual. Precisamente el análisis de Eduardo Torres debe remitirse a un problema de verosimilitud entrelazado con el de fiabilidad genérica y ficcional de los discursos que le dan forma al personaje:

En *Lo demás es silencio...* el lector entonces tiene que depender de su aceptación de una verosimilitud llevada a su máxima tensión por medio de desplazamientos desposeídos de elementos constituyentes mayores. Monterroso lo hace todavía más difícil (claro está, para el lector que lo lee sólo un vez) al procurar refrescar consistentemente sus estratagemas y al evitar que se conviertan en “nuevas” convenciones narrativas, tales como permitirle al lector que se sienta implicado en un texto en el cual queda claro que los personajes se “esfuerzan” por la inverosimilitud.<sup>88</sup>

La inclusión de ensayos de Torres no es una mera “muestra” de la vasta obra del intelectual, acrecentada por su fama, silente y difusa, que tiende a ridiculizar al erudito cuando establece sus puntos de vista: mediante estos textos, el doctor se *re-presenta* al exponer sus ideas, como sucede con el ensayo. Llama la atención que Corral otorgue cierto nivel de independencia a lo que cuentan los narradores-personajes, en un juego de inverosimilitud basado en la ironía, pues constituye una forma de cuestionar el tipo de intelectual, lo cual da cabida a la posibilidad de leer la crítica no sólo del ámbito cultural mexicano y latinoamericano por extensión, sino de una visión de la cultura moderna y sus productos en general.

A expensas de que eventualmente el lector llegue a saber *con certeza* —como lo preguntaba Armando Pereira— quién es Torres, si es o no es un genio, para poder determinar el valor de su obra, el problema fundamental que plantea el tratamiento del tema del intelectual por parte de Monterroso radica justo en la indeterminación, la apertura hacia

---

<sup>88</sup>Wilfrido H. Corral, *Lector y sociedad en Monterroso*, p. 197.

el lector y su opinión: éste es la instancia principal del efecto estético desarrollado constantemente por el autor guatemalteco.

Así lo confirma Hugo Hiriart cuando escribe que “el propósito de la novela de Monterroso no es acuñar el *tipo* del intelectual mesoamericano y echarlo andar, sino dar por hecho la existencia del *tipo* e indagar y comentar acerca de su construcción [...] la novela de Monterroso es una crónica o relación burlesca de la *coherencia imaginativa* funcionando sobre el oficio de escritor”.<sup>89</sup>

Lo curioso de las afirmaciones sobre Torres es que, al ser contrarias, parecen establecer una ambigüedad irresoluble, reforzada por los textos presentados bajo la autoría del personaje y las opiniones sobre él, que le pueden parecer al lector “muy humanas”.<sup>90</sup> En todo caso, esto refuerza la percepción ambigua del personaje, quien además tiende a ser comparado con el autor. Con la distinción ficcional se atiende la distancia entre el mundo posible de San Blas y lo que hay figurado literariamente en el texto, de tal suerte que el lector lo traslade, sin caer en confusiones ontológicas, a la posibilidad de una crítica social.

Es precisamente el juego con la imaginación y sus múltiples vertientes, presentes en el proceso de lectura, lo que afirma la necesidad de la perspectiva de la teoría de la ficción. Para ampliar este análisis, vale la pena rescatar los comentarios de Thomas Pavel acerca de la actitud de un lector frente a una construcción literaria cercana al mundo real:

---

<sup>89</sup> Hugo Hiriart, “La ballena literaria de Augusto Monterroso”, *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, p. 233.

<sup>90</sup> Wilfrido H. Corral sostiene una consideración semejante respecto del personaje: “Como escritor compilador, lector y personaje del texto, Monterroso ha encontrado en Torres un símbolo lleno de posibilidades humorísticas, filológicas y filosóficas; un símbolo notablemente elástico que le permite examinar, con ironía e ingenio, puntos de horizontes amplios, como la naturaleza del arte, las consecuencias de hacerse célebre, el llamado de la conformidad de la lectura y otros de similar vulnerabilidad.”(Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 193).

Hay muchos contextos históricos y sociales en los que los escritores y su público aceptan el supuesto de que una obra literaria habla de algo que es *genuinamente posible respecto al mundo real*. Esta actitud corresponde a la *literatura realista*, en el sentido amplio del término. Visto desde este ángulo, el realismo no es un simple conjunto de convenciones estilísticas y narrativas, sino una actitud fundamental frente a la relación entre el mundo actual y la verdad de los textos literarios. En una perspectiva realista, el criterio de la verdad o falsedad de un texto literario y de sus detalles se basa en *la noción de posibilidad* (y no sólo de posibilidad *lógica*) respecto al mundo actual.<sup>91</sup>

De tal suerte, el efecto estético de identificación con el contexto —el mundo posible— de Torres, y el cuestionamiento recurrente sobre su labor —las opiniones del *tipo* que representa— motivan en el lector una actitud realista frente al texto: los múltiples nexos con el mundo real como referentes son aspectos con los que cuenta la novela para producir una reflexión profunda, no sólo de la figura de Eduardo Torres y su ciudad, sino de los temas que se tratan y también sobre la forma literaria en sí misma, y no obstante, si uno se estanca en esta dimensión de la novela, se produce la comparación de Torres con Monterroso.<sup>92</sup>

Una vez que el autor esboza las condiciones que se viven en el ámbito cultural mexicano para extender la problemática del quehacer literario a toda Latinoamérica, y de regreso a un personaje en particular, se debe deslindar, a partir siquiera de una definición genérica provisional, de qué forma se leerá *Lo demás es silencio*. Hay que recordar que la novela se publica en 1978, pero el autor guatemalteco ha trabajado en ella por más de diez años: sopesó al personaje, planeó sus ambigüedades y las circunstancias en las que lo

---

<sup>91</sup> Pavel, *op.cit.*, p. 63. El subrayado es mío.

<sup>92</sup> En el artículo citado de Armando Pereira se avisa al lector de una confusión comprobable de este tipo: una carta censora dirigida a *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica en la que un hombre llamado Librado Valencia (quizás otro pseudónimo) hace una apología breve de la obra y la figura del erudito sanblasense. No pude encontrar nada acerca del autor de la carta, que es por lo demás muy corta y me hace sospechar de su autoría; podría ser un pseudónimo, pero en caso de que no lo sea, constituye un claro ejemplo de las posibilidades de contaminación entre el mundo real y sus conexiones con la ficción en el texto de Monterroso.

encontraría el lector, en un momento coyuntural de su carrera, cuestiones que coinciden con el fin del *boom* latinoamericano. García Canclini señala al respecto que:

Pese a la singular formación de los campos culturales modernos en México y las oportunidades excepcionales de acompañar con obras monumentales y masivas el proceso transformador, cuando la nueva fase modernizadora irrumpe en los años cincuenta y sesenta, la situación cultural mexicana no era radicalmente distinta de la de otros países de América Latina [...] Las principales polémicas se organizan en torno de ejes semejantes a los de otras sociedades latinoamericanas: cómo articular lo local y lo cosmopolita, las promesas de modernidad y la inercia de las tradiciones [...].<sup>93</sup>

Más allá de ser la gran revelación de la literatura de lengua española en América, un gran momento en el que se hace evidente su autenticidad, su vitalidad y valor artístico, el *boom* se antoja más como un periodo de profunda reflexión sobre los problemas nacionales y culturales latinoamericanos, sobre la literatura misma y el lugar que ocupa en la dinámica social. De ahí que sea posible derivar una crítica social sobreinterpretada respecto de Torres; tal es el caso de Noguero Jiménez al considerar que existen “ideolectos” de los personajes en lugar de representaciones verbales con un fin específico; donde el estilo es recargado y el texto raya en lo ridículo, es difícil ver, si se establece de lleno una concreción del carácter de Torres o se vuelven imperceptibles ciertas sutilezas enunciadas en un tono irónico, la formulación de una crítica más abierta a la reflexión que condenatoria:

Intermitente autor de amenos ensayos y relatos, pero antes de un solo libro constituido por trece de estos últimos (*Obras completas [y otros cuentos]*), que la famosa Universidad Nacional Autónoma de México publicó por primera vez en 1959, Augusto Monterroso, sujeto de estas líneas, nos ofrece hoy esta nueva obra, en la que reúne cuarenta textos que, tal el caso de Rilke con sus recordadas *Elegías de Duino*, escribió en un raptó de inspiración, con la salvedad de que a nuestro autor ese raptó le duró alrededor de diez años, pues entre el espacio y el tiempo existe en su obra la misma distancia que entre el tiempo y el espacio en la de cualquier contemporáneo preocupado por el paso o la ubicación de uno y otro (pp. 122-123).

---

<sup>93</sup> García Canclini, *op. cit.*, p. 79.

Torres hablando de Monterroso y su obra, en pleno sentido irónico, es capaz de incluirse en la reflexión en torno a la “productividad escritural” sin ánimo de sobajar su aportación a la literatura. Por un lado, es curioso el posible involucramiento en una lectura tan visceral, empeñada en llevar lo verosímil a lo real, pero se pierde por completo la idea de la literatura y los medios expuesta en el fragmento anterior.

Además de la crítica del metarrelato del intelectual, que si bien describe en parte la época en la que se publica *Lo demás es silencio* y ayuda en la interpretación del tema, encuentro una postura más general y sugerente, anclada también en dinámicas culturales, al recurrir a la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye. Tras proponer la división de la historia de la literatura en cinco épocas, caracteriza el cambio del héroe en modos ficcionales que pasan de lo mítico a lo irónico. De dichos modos, el cuarto y el quinto corresponden a la literatura realista moderna, y son el mimético bajo, que define al héroe como “uno de nosotros” y “no es superior ni a los demás de los hombres ni al medio ambiente”. En este punto del devenir heroico se pierden rasgos del modelo ejemplar del héroe, es decir, se transita hacia una postura más crítica hasta el quinto modo, el irónico, en el que el héroe “[...] es inferior en poder e inteligencia a nosotros mismos”.<sup>94</sup>

Desde mi punto de vista, Eduardo Torres —su configuración ambigua empatada con la reflexión sobre la literatura— se puede ubicar tanto en el marco de un acercamiento desde los conceptos posmodernos como en el límite de estos dos modos que dan cuenta de un momento social (cíclico, según Frye) que cuestiona valores y roles sociales. Si bien Frye se refiere en su estudio a la ficción europea, es posible utilizar sus conceptos, en tanto la postura de Monterroso sobre la literatura y el lugar que ocupa el escritor en la sociedad se

---

<sup>94</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 54.

inserta en un momento en el que se agotan ciertas tendencias literarias y críticas. En el texto, no sólo se alude al carácter de Torres, sino a lo ridículo o irónico de su obra. Así, el planteamiento es total, mediante fragmentos representativos y un proceso de mimesis que parte de la copia de un *tipo* o rol social para llevarlo a una crítica de la condición humana mucho más amplia de lo que la teoría y algunos recursos posmodernistas pueden llevar a cabo.

Para finalizar, me interesa profundizar en un aspecto que incide en la configuración del personaje principal y la crítica social que sustenta: la relación entre autor y personaje, marcada por la falta de participación de Torres, es decir, la ausencia de una acción trascendente durante *el presente* [suspendido y fragmentario] *de la narración*.

Es claro que el texto se presenta en primera instancia como una biografía ficticia, una pseudobiografía —de acuerdo con los estudiosos— o como una compilación de textos concebidos para homenajear al intelectual sanblasense dentro de su mundo posible. Esto impide que el personaje tome la palabra si no es a través de los personajes que narran los “Testimonios”, y el único espacio textual en el que el lector se enfrenta a la perspectiva directa de Torres es el “Addendum” que lleva por título “Punto Final”: aquí el lector encuentra la única referencia directa de Torres sobre sí mismo y el libro que se le dedica, de la que se deriva un procedimiento abocado, no a la imagen de Torres exclusivamente, sino a la dimensión ficcional del texto:

Y, ya que se me brinda la presente oportunidad, única en la historia de esta clase de obras, dos palabras finales para añadir algo personal. Y ello es que en el momento en el que leo todo esto pienso si mi vida y San Blas y mis familiares y mis amigos y enemigos no habrán sido otra cosa que una especie de sueño, del que apenas quedan estas migajas. Al releerme, en ocasiones me detengo, miro a un lado y a otro, e imagino si yo habré escrito lo aquí recogido o pensado en realidad lo que algún día dije, o se dice que dije (pp. 176-177).

Esta es una profunda reflexión sobre sí mismo, que domina el tono del fragmento, y detona una nueva serie de dudas en las posibles certezas del lector. Como comenté al hablar del final abierto, una vez que quizás se ha logrado sintetizar en mayor o menor medida las perspectivas sobre Torres y por más dura que sea la crítica al intelectual y a los rasgos compartidos entre el mundo ficcional y el real, el personaje principal se encarga de minar cualquier intento de conclusión firme respecto a *Lo demás es silencio*. Es más, con tales comentarios, y la duda última incluso sobre su existencia y la de su obra, Torres se muestra como un personaje que, en términos de McHale, corresponde a: “characters [who] often serve as agents or “carriers” of metalepsis, disturbers of the ontological hierarchy of levels through their awareness of the recursive structures in which they find themselves”.<sup>95</sup>

Así, el estatuto ontológico de Torres como personaje de ficción presenta un movimiento continuo entre la pertenencia a un mundo posible —el de San Blas— con sus reglas, y la conciencia —el presentimiento o el atisbo— de encontrarse inmerso en un mundo configurado por alguien más, Monterroso-autor real, que también encuentra su reflejo en su personaje, compilador de los textos del libro: “En cuanto al autor, sé, pues lo conozco desde hace años, que goza de cierta fama de burlón que (y perdónenme) no acaba de gustarme. Al trabar conocimiento con él, cuando me pidió permiso para reproducir en la *Revista de la Universidad de México* la nota sobre el *Quijote* que aquí aparece, al principio yo se lo negué, pues me daba cuenta de su carencia de método [...] (p. 176)”.

Un pasaje contundente en términos del *desarrollo ficcional* pues, de su puño y letra, Torres refuerza la aparición del autor de la obra como personaje del mundo posible de San

---

<sup>95</sup> McHale, *op. cit.*, p. 121.

Blas.<sup>96</sup> El lector se enfrenta entonces a una nueva opción de lectura: la de la imaginación literaria plena, de la que se puede desprender algún aprendizaje, pero que no permite ser leída en términos de “verdad absoluta”, ni siquiera en lo referente a la ubicación del autor, ya sea implícito o real: si se elige un opción tajantemente, se socava el constructo ficcional.

A pesar de usar en mi análisis los procedimientos propuestos por McHale y las ideas de Lyotard para abordar la literatura posmoderna, no me atrevería a adjetivar así la novela de Monterroso. Noguero Jiméñez establece la sátira en todas las partes del texto, pero, al referirse a las notas a pie de página, pensando quizás en una forma de paratexto en la que “[las citas] integradas en textos de creación [de Torres] extienden las fronteras del relato y contribuyen a la complejidad del mundo de ficción”,<sup>97</sup> la autora reconoce la importancia de la dimensión ficcional del texto. Y aunque considera ciertos elementos, como la parodia, pertenecientes al ámbito de la posmodernidad, ni su análisis riguroso y cerrado escapa al problema de la ficcionalización: en esta *parodia de la novela*, la crítica es implícita, y va más allá de la idea posmodernista de la literatura, su efecto estético y su función, o el afán de *desconstruir* todo.

La ambigüedad trabajada en *Lo demás es silencio* con base en la incertidumbre ficcional y temática de la figura de Eduardo Torres despliega su tendencia crítica en todos los sentidos: tanto en lo temático como en lo estructural y también en lo que atañe a la recepción por parte del lector. En resumen, *Lo demás es silencio* requiere del lector una participación constante: el texto es una instancia de toma de decisiones y exige la capacidad

---

<sup>96</sup> Y no sólo en este pasaje se plantea esta relación: también en el ensayo que cité en la página 95, Torres hace una reseña de una obra de Monterroso. Esta fue publicada con anterioridad y refuerza el constructo ficcional de Torres y su relación con el autor guatemalteco. Además de esto, tiene la particularidad de ser una primera pista de la relación entre autor y personaje, como preludeo al efecto de las palabras finales de Torres. Además, dejando de lado su función en *Lo demás es silencio*, es claro que Monterroso se reseñó así mismo.

<sup>97</sup> Noguero Jiméñez, *op. cit.*, p. 162.

de oscilar entre estas dos visiones opuestas que, a pesar de sus diferencias, funcionan en el trabajo que Monterroso-personaje muestra sobre la obra de Torres. La dimensión ficticia ayuda a contextualizar al lector, le aporta datos escindidos que balancean la opinión en torno a la personalidad de Eduardo Torres.

El problema más específico de la ficción y las vertientes interpretativas ayuda a caracterizar la crítica social, a hacerla más precisa, no con la intención de realizar una exégesis completa, sino para seguir de cerca el texto. *Lo demás es silencio* muestra que es necesario considerar las posibilidades semánticas y seguir el juego de la reflexión sobre los procesos de lectura y la configuración literaria.

## CONCLUSIONES

Hablar de la construcción ficcional que Monterroso propuso en *Lo demás es silencio* no ha sido una tarea fácil; quizás la interpretación de cualquier obra nunca lo sea. Los problemas teóricos que he discutido surgen del texto, y en el afán de saber qué tipo de lector requiere esta *parodia de la novela* me he forjado como uno. Lo digo sin presunción. Monterroso era plenamente consciente de que los juegos literarios sustentados por la parodia de géneros discursivos, la crítica a la inclusividad de la novela y la lectura irónica, cuidadosa, casi paranoica, de la parte narrativa en relación con la parte ensayística de *Lo demás es silencio*, debían reformar la perspectiva del lector.

Es poco productivo trabajar con certezas que se antojan absolutas: cada texto, con su dinámica de lectura, propone sacar de una “zona de confort” al lector. Esto es claro en la novela de Monterroso, pues se dirige al público en general pero sobre todo al especializado, tan seguro del peso de su bagaje a tal grado, que suponen que sus comentarios rayan en la perfección interpretativa. Las pistas falsas de los intertextos (epígrafes, notas) en *Lo demás es silencio* están claramente dirigidas a este tipo de lector. Monterroso, crítico e incisivo, despliega todo su saber en una reflexión total sobre los procedimientos ficcionales y la facilidad con la que se pueden tambalear las aseveraciones más duras, siguiendo un juego de ambigüedad extrema.

El lector adecuado para esta *parodia de la novela* es aquel que se pregunta pero que no denuesta, el que sigue fiel el juego del texto sin intentar sobajarlo. Si es capaz de atender las marcas de carácter de los personajes, y la relación entre lo solemne y lo superficial, no sólo captará la necesidad de cuestionar todas sus certezas conforme avanza en la lectura, sino que incluso podrá concluir la lectura como lo hace la novela: desencantado por la

inutilidad de “cualquier esfuerzo humano”. Evaluar las afirmaciones genéricas, temáticas en torno a Torres, o la concreción de una crítica social, eran vías para entender hasta qué punto la verdadera crítica de Monterroso no está volcada exclusivamente sobre estas cuestiones específicas, sino sobre las formas de pensamiento con las que el lector se conduce.

La configuración ficcional de un mundo posible que se despliega poco a poco, tan cercana a cómo entendemos el mundo referencial, tampoco es una característica gratuita. Las cualidades sociales y las condiciones del ámbito cultural latinoamericano se imbrican en la reflexión marcada a nivel formal: representan una guía de espacios de indeterminación que el lector concreta al sentir el mundo de San Blas tan cercano a cualquier sociedad latinoamericana. La figura de Torres funciona de manera equivalente: a pesar de su silencio, la presencia del doctor (ironía clara de un título que se ha ganado a fuerza de repetición y no por méritos académicos), como espíritu chocarrero, se llena o vacía conforme se avanza en la novela, pierde o gana rasgos, para al final tomar la palabra y establecer la incertidumbre como “Punto final”.

Por ello es tan relevante el sentido irónico del texto, puesto que no deja de forzar la especulación: no sólo con el humor producido por la ironía, que puede aclarar la contraposición de ideas y actitudes de los personajes, sino con una lectura más comprometida en lo que atañe al lector mismo, se abren distintos niveles de crítica. Quien quede incólume tras la lectura de *Lo demás es silencio* habrá leído como Torres lee la octava de Góngora: de manera superficial, apenas atendiendo al texto, convencido de que su perspectiva es única e intachable.

Como mencioné en la introducción, esta obra nos advierte de los riesgos de la labor del crítico, del estudioso de la literatura, que muchas veces restringido a su visión, y orgulloso de su compromiso con las letras, es incapaz de replantearse o poner en duda la validez de sus herramientas de análisis. El esquema teórico pensado para desmenuzar las sutilezas de la parte narrativa siempre se enfocó en la imagen de Torres, al que muchos pretenden dejar en su silencio, sin poner atención a los ecos imaginativos que produce en el lector cada parte del texto.

Es cierto que la ausencia de la obra de Torres es notable, pero también es clara la necesidad de imaginarla respecto de lo que los narradores dicen, de aquello que el intelectual sanblasense transmite, ambiguamente y a cuenta gotas, en sus ensayos. Repensar la forma de abordar un texto con las categorías adecuadas, sin traicionar su espíritu anti-solemne fue el reto impuesto para evitar caer en la sobreinterpretación tan común en Torres.

La dimensión ética de la crítica literaria cobra entonces una matiz distinto, no sólo en lo que respecta a la crítica social —la aparición de los políticos y el poder cultural son emblemáticos en la novela—, sino también en relación con el canon, con lo que se establece como literatura “elevada” y literatura marginal. La variación de registros discursivos dentro del texto aporta mucho en este sentido, abriendo el espacio para una polémica sobre la inclusividad del género novelístico y, sobre todo, plantea reconsiderar en qué sentido se puede hablar de valoraciones en torno a las fuentes discursivas de la ficción.

Acerca de esto último, es sumamente importante retomar y distinguir los rasgos ficcionales y su función configuradora, ya sea en textos narrativos o ensayísticos. Se debe insistir en cambiar el mismo uso peyorativo del término ficción, supeditado siempre a un

problema de verdad y no de verosimilitud, para así evaluar, con base en consideraciones apropiadas, aquello que intriga al lector en una obra literaria a fin de que sea posible establecer cómo se extrapola adecuadamente lo que una crítica dentro de un mundo ficcional puede reflejarse en el mundo real.

Con *Lo demás es silencio*, Monterroso concentró bajo una mirada incisiva problemas generales y específicos de la ficción y sus nexos con la realidad, cuestión que en el *boom* quedó relegada frente a la seductora idea del realismo mágico o la del compromiso político, que lejos de servir como especificaciones, tendieron a homogeneizar la crítica. Replantarse las innovaciones literarias de dicha época desde precisiones como las aquí desarrolladas es una labor pendiente y necesaria.

## BIBLIOGRAFÍA

### Directas:

MONTERROSO, Augusto, *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

-----, *Lo demás es silencio*, México, Era, 2006.

-----, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989..

-----, *Literatura y vida*, México, Alfaguara, 2004.

### Indirectas

#### 1. Bibliográficas

CORRAL, Wilfrido H., *Lectura, sociedad y género en Monterroso*, México, Universidad Veracruzana, 1985.

*La literatura de Augusto Monterroso*, Introd. de Marco Antonio Campos, México, UAM-ITZTAPALAPA, 1988.

MONSIVÁIS, Carlos, “«Me bastará ser inmortal» (ironía y sátira en Borges)”, en «*In memoriam*» Jorge Luis Borges, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2008, pp. 153-161.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, España, Universidad de Sevilla, 1995.

OLVERA VÁZQUEZ, JORGE, *Como un velo a la espera. Una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso*, México, UNAM, tesis de maestría, 2004.

QUEZADA SALAZAR, Rolando, *La función y los sentidos del humor en Augusto Monterroso*, México, UNAM, tesis de licenciatura, 2007.

*Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Era, 1995

SERRANO LIMÓN, María Isabel, *Tres cuentistas guatemaltecos: Rafael Arévalo Martínez, Mario Monteforte Toledo y Augusto Monterroso*, México, UNAM, tesis de licenciatura, 1967.

ZÚÑIGA, Dulce María *et al.*, *Con Augusto Monterroso: en la selva literaria*, México, Ediciones del Ermitaño, 2000.

## 2. Hemerográficas

AGUILAR, Luis Miguel, “Jugar a Monterroso”, *Nexos*, México, marzo de 1984, Vol. 7 N° 75, pp. 45-47.

BONIFAZ NUÑO, Alberto, “Te hablo, Monterroso, para que me escuches, Eduardo Torres,” *La cultura en México en Siempre!*, México, marzo de 1979, pp. IX–X.

CAMPOS, Marco Antonio, “Monterroso. Me gusta más pensar que escribir” *Los escritores en Proceso*, México, 1981.

CONTE, Rafael, “Lo demás es silencio”, *El Sol*, Madrid, 12 de agosto de 1987, p. 46.

CORRAL, Wilfrido H., “¿Qué es releer la historia por la alusión, leer el texto cultural y consumirlo leído en la ficcionalización?” *Escritura*, Caracas, julio-diciembre de 1983, pp. 191-206.

GALINDO, Carmen, “Monterroso y la crítica de las debilidades del hombre”, *Novedades*, México, 24 de agosto de 1972.

HUERTA, Efraín, “Lo demás es silencio”, *Diario de México*, México, 25 de octubre de 1978.

MARCO, Joaquín, “Augusto Monterroso: Lo demás es silencio” *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

MEJÍA, Eduardo, “Eduardo Torres somos todos” *La Onda en Novedades*, México, octubre de 1978.

MIRANDA, Julio Eduardo, “Lo demás es silencio” *Tiempo Real*, Caracas, enero-marzo de 1979.

PARSONS, Robert Albert, "Parody and self-parody in *Lo demás es silencio* (La vida y la obra de Eduardo Torres) by Monterroso, Augusto", *Hispania*, E.U.A, diciembre de 1989.

PEREIRA, Armando, "Los silencios de Eduardo Torres", *Revista de la Universidad de México*, México, abril de 1979.

RANGEL GUERRA, Alfonso, "El extraño mundo de Augusto Monterroso", *Vida universitaria*, México, 11 de marzo de 1960.

RUFFINELLI, Jorge, "Monterroso y la teoría de la recepción", *Unomásuno*, México, junio de 1984.

SOLARES, Josefina e Ignacio, "La literatura según Tito Monterroso", *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1972.

URRUTIA, Elena, "Lo demás es silencio", *Unomásuno*, México, 23 octubre de 1978.

### **Generales:**

ARCINIEGAS, German, *Nuestra América es un ensayo*, Cuadernos de Cultura Latinoamericana UNAM, México, 1979.

BAJTÍN, Mijáil, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

-----, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción*, versión española de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, A. Bosch, 1978.

-----, *Retórica de la ironía*, versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1986.

BOURNEUF, Roland, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975.

*En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall, México, UNAM, 1987.

*Estética de la recepción*, compilado por José Antonio Mayoral, Madrid, Arco, 1989.

*El ensayo en nuestra América: para una reconceptualización*, México, UNAM, 1993.

*El ensayo como género literario*, Vicente Cervera, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar, eds., Murcia, Universidad de Murcia, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, España, Universidad de Salamanca, 1998.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1993.

DOLEZEL, Lubomír, *Estudios de poética y la teoría de la ficción*, España, Universidad de Murcia, 1999.

FRYE, Northop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, New York, Routledge, 1980.

-----, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994.

INGARDEN, Roman y Reiner Warning, *Estética de la recepción*, Reiner Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989.

ISER, Wolfgang, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

MACHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, New York, Routledge, 1987.

- Más allá del boom*, Ángel Rama ed., México, Marcha, 1981.
- Narratología y mundos de ficción*, Diana B. Salem editora, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- PAVEL, Thomas G., *Mundos de ficción*, Venezuela, Monte Ávila, 1995.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 1995.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *¿Por qué la ficción?*, Madrid, Lengua de trapo, 2002.
- , *¿Qué es un género literario?*, Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza (trads.), Madrid, Akal, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias en hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, FCE, México, 1990.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM, 1993.