



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

La obra de Augusto Monterroso: una poética de la minificción

Claudia Marcela Londoño Vega

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Bogotá D.C., Colombia
2012

La obra de Augusto Monterroso: una poética de la minificción

Claudia Marcela Londoño Vega

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Estudios Literarios

Director:

Ph.D. Diógenes Fajardo Valenzuela

Línea de Investigación:

Literatura Latinoamericana

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá D.C., Colombia

2012

A aquella Rosa que es mi madre

y

A aquéllos que quisieron enseñarnos a explotar aquel maravilloso mundo del pensamiento; y fueron tachados de corruptos.

A aquéllos que lucharon por hacernos entender que los sentimientos de un alma noble son el amor y el perdón; y fueron crucificados.

A aquéllos que valiéndose del prodigioso mundo de las letras plasmaron su increíble y espléndida forma de ver la vida; y su talento sólo fue reconocido después de su muerte.

A aquéllos de mente y alma inquieta cuya majestuosidad fue llamada locura.

A aquel maestro de espíritu bondadoso y luchador, cuya injusticia de un país como el nuestro quiso abatir, sin imaginar que espíritus como estos jamás desfallecen; la adversidad los hace más fuertes.

En fin, a aquéllos cuyo paso por este mundo va dejando grandes e imborrables huellas de dinosaurio.

Agradecimientos

Al profesor Henry González Martínez por haberme permitido, desde hace ya varios años, hacer parte del Grupo de Investigación HIMINI, colectivo en el cual he aprendido no sólo sobre literatura, investigación o pedagogía, sino sobre la vida misma. Agradezco al profesor Henry el haber sembrado en mí el deseo de seguir estudiando y la certeza de que en cada uno de nosotros se encuentra la semilla que hay que cuidar y trabajar para que un día dé el fruto transformador que empezará a poblar una sociedad con mejores condiciones para todos. Agradezco también su paciencia y el hacerme entender que la escritura es un proceso que en ocasiones produce lágrimas, requiere sacrificios, exige disciplina pero también desemboca en triunfos, alegrías y ganas de seguir escribiendo.

Al profesor Diógenes Fajardo por creer en esta investigación, atender mis inquietudes y por haber sido uno de los mejores maestros que tuve en clase durante mi estadía en la Maestría.

A mis grandes amigos Viviana Pongutá, Carolina Pardo y Javier Arenas por su preocupación y su apoyo en este proceso, pero sobre todo por haber permitido que nuestra relación trascendiera los límites del espacio de la academia abarcando el espacio de lo personal y fraternal.

A mis compañeros de la Maestría por aquellos diálogos tranquilos, divertidos y en ocasiones tensos que fortalecieron mi aprendizaje. En especial agradezco a Néstor Castro y a Myrena Niño quienes más que compañeros y colegas se fueron convirtiendo en amigos.

Y, por supuesto, agradezco infinitamente a quienes han sido el motor de mi vida y seguramente sentirán como yo este nuevo logro profesional: mi familia, por su comprensión, solidaridad, apoyo y sobre todo amor incondicional.

Resumen

Este trabajo es el resultado de un proceso de investigación en torno a la obra del escritor guatemalteco Augusto Monterroso. El propósito del mismo ha sido el descubrimiento de una poética minificcional subyacente en el proyecto artístico monterrosino. Como método se ha recurrido a los estudios dialógicos, un enfoque que surge de las propuestas del intelectual ruso Mijail Bajtin. A partir de estas se han asumido los conceptos de poética dialógica y poética minificcional que han permitido estructurar una propuesta teórica en torno a aspectos como brevedad artística, alteridad, sobreentendido y tipo de lector que sustentan las creaciones monterrosinas. Así mismo, se ha revalorizado la minificción titulada "El dinosaurio" como una especie de ADN artístico en la poética monterrosina y se ha puesto en evidencia la fértil interlocución que ha logrado en la cultura hispanoamericana. En consonancia con los hallazgos bajtinianos, también se ha analizado la fábula monterrosina considerando el sobreentendido social y cultural que refracta este tipo de creación.

Palabras clave: poética, minificción, alteridad, ADN artístico, fábula, dialogismo.

Abstract

This document is the result of a research process around the work of the Guatemalan writer Augusto Monterroso. The purpose of the project has been the discovery of a micro fictional poetical underlying in the monterrosino artistic process. As a method, has been used the dialogic studies, an approach that emerges from the proposals of Russian intellectual Mikhail Bakhtin. Based on the proposals have been taken the concepts of dialogic poetic and micro fictional poetic that have allowed a theoretical structure like artistic shortness, otherness, understood and type of reader that support monterrosinas creations. Also, has appreciated the micro fiction entitled "The dinosaur" as a kind of artistic DNA in monterrosina poetry and has been revealed the fruitful dialogue that has been achieved in

Latin American culture. In line with Bakhtin findings, also analyzed the monterrosina fable considering the social and cultural understood that refracts this type of creation.

Keywords: poetry, micro fiction, otherness, artistic DNA, fable, dialogism.

Contenido

Introducción	9
1. Constantes artísticas en la poética monterrosina	12
1.1 Una alteridad artística inspirada en el hombre hispanoamericano	19
1.2 Brevedad Artística	21
1.3 Humor e ironía	24
1.4 Un lector cocreador	27
2. El dinosaurio: ADN artístico en la poética monterrosina	33
2.1. Un dinosaurio anotado	36
2.2. Un dinosaurio virtual	43
2.3. Un dinosaurio didáctico	49
3. La fábula monterrosina como expresión del sobreentendido social	55
3.1 Representación fabulística del poder	59
3.2 La impenitente inseguridad humana	60
4. Una novela con huellas de dinosaurio	64
4.1 La imagen del personaje constituida a partir de relatos breves	65
4.2 La representación artística del tiempo y el espacio en una novela minificcional	67
4.3 Los materiales discursivos que permiten configurar una novela con rasgos minificcionales	68
4. Conclusiones	70
Bibliografía	73

Introducción

Valorada por importantes sectores de la crítica como un producto de la gran literatura universal, la obra del escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003) ha ratificado con el tiempo dicho calificativo gracias al valioso aumento de lectores y estudiosos que ensanchan su horizonte interpretativo y la ubican como una de las creaciones más representativas de la Literatura Hispanoamericana.

Pese al surgimiento “tardío”, según lo reconoce el autor, las diversas creaciones (minificciones, cuentos breves, ensayos, novela, fábulas, diario) que hacen parte de su producción literaria, revelan un valioso proceso de maduración artística propia del genio que ha estado agazapado en el fondo del espíritu y de improviso salta y concita en el tiempo a otros espíritus a compartir los espacios de la creación y de la crítica.

A este llamado del genio monterrosino responde el presente trabajo, cuyo horizonte de análisis se centra en la reflexión acerca de los elementos artísticos esenciales que constituyen una poética de la brevedad en el proyecto artístico del autor guatemalteco.

Pese a la trascendencia que tienen importantes estudios como los de Wilfrido Corral, Francisca Nogueroles, Dolores Koch, David Lagmanovich y Gloria González, entre otros, que realizan valiosos aportes al estudio de la obra monterrosina, ninguno aborda la exploración sistemática de una poética narrativa minificcional presente en el conjunto creativo del autor.

El propósito de este trabajo estará orientado al descubrimiento del constructo teórico o entramado artístico al que da lugar Monterroso mediante ciertos procedimientos éticos, estéticos y culturales, que en este estudio denominaremos poética de la minificción.

Acompañamos la poética con el término minificción debido a que consideramos este tipo de creación artística verbal como el referente fundamental de dicho constructo artístico.

Así mismo, optamos por el término minificción considerando éste como la expresión de un tipo de creación narrativa breve con intención artística cuyo estatuto genérico no se encuentra aún consolidado debido al intenso diálogo que realiza en sus fronteras semánticas con otras formas literarias y no literarias y a las múltiples subespecies que de ella se derivan. Esta condición de versatilidad artística permite así mismo considerarla como una categoría transgenérica capaz de englobar a muchas otras de carácter breve como el minicuento, la fábula, el poema en prosa, el aforismo, el ensayo, etc.

Para lograr dicho propósito se recurrirá al enfoque bajtiniano de los estudios dialógicos, a las propuestas teóricas acerca de las narrativas breves, a los planteamientos del autor y a algunos análisis sobre su obra, especialmente aquellos que dialogan con nuestro enfoque. Del primero, se privilegiará el concepto de poética dialógica, un constructo teórico que hace énfasis en la consideración del principio de alteridad o reconocimiento esencial del otro para la creación artística; en la naturaleza dialógica del individuo, su expresión mediante enunciados (entre ellos los literarios) y en la dinámica relación de sentido que se produce en el proceso de interacción artística entre el autor, la obra y el lector.

Respecto a las propuestas teóricas relacionadas con las narrativas breves, se otorga prioridad a aquellas que aportan fundamentos a la minificción, evitando centrar el análisis en torno al debate que existe respecto al nombre de esta creación: minicuento, microrrelato, microcuento, microficción, relato enano, embrión de cuento, etc.

Otro concepto que es preciso señalar en este comienzo es el de proyecto artístico, que será entendido como el recorrido estético hacia el futuro que realiza un autor para responder y ubicarse en relación con el movimiento histórico y cultural de su época, el cual se caracteriza por ser innovador y adelantado a su tiempo.

Aunque la obra completa del escritor guatemalteco se encuentra matizada por la brevedad, se observa que por antonomasia la mayoría de los textos se constituyen en una especie de

células artísticas mínimas que sustentan las bases de la gran construcción poético-narrativa, razón por la cual se privilegiarán éstos, dejando para un trabajo posterior los de mayor dimensión.

Para efectos procedimentales este trabajo se estructura en cuatro capítulos a saber:

El primero, titulado “Constantes artísticas en la poética monterrosina” aborda las características esenciales que particularizan el constructo artístico que denominamos poética de la minificción, el cual elabora el autor guatemalteco durante una parte de su vida. Dicha armazón encuentra su fundamento en la producción narrativa breve del escritor.

Un segundo capítulo que lleva por título “El Dinosaurio: ADN artístico de la poética monterrosina” reflexiona en torno a las razones por las cuales esta creación puede considerarse como la expresión mínima más refinada, profunda, completa y proyectiva de dicha poética.

El tercer capítulo intitulado “La fábula monterrosina como expresión del sobreentendido social”, explora la forma como el autor vincula el mundo de la vida y el mundo de la cultura recurriendo a un tipo de enunciado breve que actualiza la tradición del género fabulístico y lo hace constitutivo de su poética minificcional.

El último capítulo “Una novela con huellas de dinosaurio” aborda *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* como una creación novelística matizada por los elementos esenciales de la poética minificcional de Augusto Monterroso.

Este estudio acerca de la obra monterrosina no pretende agotar el vasto horizonte interpretativo que brinda una propuesta artística como la de Monterroso, sin embargo, si aspira a convertirse en parte del diálogo que acerca del autor y de su obra se ha venido construyendo en los últimos años.

1. Constantes artísticas en la poética monterrosina

Este primer capítulo aborda la caracterización de una poética monterrosina de la minificción a partir de sus rasgos más relevantes. Con tal propósito, adopta una concepción de poética y reflexiona en torno a las características de una posible poética de la minificción a partir de las obras del autor, de sus concepciones artísticas y de los planteamientos de la teoría y la crítica literarias, especialmente aquellas que se relacionan con la minificción.

Antes de abordar dichas particularidades de la poética monterrosina, es pertinente señalar la concepción de poética que adoptamos teniendo en cuenta una de las dos grandes tendencias que la teorizan, nos referimos a la de los estudios dialógicos postulada por el crítico ruso Mijail Bajtin.

A diferencia de los formalistas y sus continuadores los estructuralistas, (primera de las grandes tendencias antes mencionadas) quienes concibieron la poética como un lenguaje inmanente que constituía la obra literaria¹, Bajtin propuso una poética sociológica cuyo referente era el enunciado artístico verbal que tenía su fuente nutricia en la vida misma y dialogaba con ella llevando muchas de sus valoraciones sociales no expresadas o sobreentendidos al plano de la representación artística.

Como hemos señalado en la introducción, respecto al tipo de poética teorizada por Bajtin, (cuyo calificativo de dialógica compartimos con un gran sector de la crítica debido a la consideración del otro como un ser que dialoga) se trata de un constructo teórico que hace

¹Según Ducrot y Todorov, dos de los representantes de la tendencia estructuralista, quienes siguen la propuesta de los formalistas, entre ellos Roman Jakobson, el concepto de poética que procede de la tradición designa en términos generales “1) *Toda teoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio”. (1989: 98).

énfasis en la consideración del principio de alteridad o reconocimiento esencial del otro para la creación artística.

Nuestro seguimiento de las propuestas bajtinianas nos ha permitido observar que Bajtin nunca se propuso desarrollar una poética teórica general debido a su orientación social y a su tendencia materialista, razón por la cual derivó en una poética histórica y genealógica que fundamentó en el análisis de casos particulares "...tratando de extender los fenómenos observados como hipótesis de trabajo al resto del sistema literario o aplicarlos a la investigación de otros casos". (Pérez, 1986: 9-10).

En consecuencia, consideramos que los planteamientos bajtinianos constituyen invaluable aporte para la crítica y la investigación contemporáneas, razón por la cual encontramos aplicables sus hallazgos a otras problemáticas y autores, que como en el caso de la obra monterrosina que nos ocupa, aportan valiosas iluminaciones para la comprensión de su poética minificcional.

Aunque la poética dialógica bajtiniana se orienta fundamentalmente a la novela, es posible proyectarla a otras creaciones literarias como la minificción, considerando algunas similitudes que se descubren a partir de los planteamientos de Bajtín sobre el género novelesco, de esta manera podría hablarse de una posible poética de la minificción.

De acuerdo con los descubrimientos bajtinianos relacionados con la novela, la minificción también expresa las siguientes características: es un género en proceso de constitución cuyas fuerzas estéticas actuantes (génesis y construcción del género) se escenifican en nuestra época. Al igual que la novela, la minificción es hija de la escritura, crece en ámbitos cosmopolitas y se encuentra adaptada a nuevas formas de lectura sustentadas en la brevedad, aunque tiene antecedentes de épocas remotas.

Al igual que la novela, que según Bajtín no posee cánones, sino ciertos modelos de novela, la minificción tampoco se sustenta en cánones, ni en una "superestructura discursiva

determinada”, aunque se pueda hablar de ciertas formas breves que comparten semas y están sujetas a determinado esquema narrativo, como el minicuento, la fábula, el poema en prosa, el aforismo, la parábola, etc. Para Tomassini y Colombo, por ejemplo, los términos minificción y ficción brevísima que emplean como análogos, hacen énfasis en la brevedad y en la ficcionalidad sin especificar una superestructura determinada, a diferencia de términos como minicuento, microcuento o microrrelato, entre otros, que remiten a ciertos esquemas narrativos identificables. Según estas investigadoras:

Resulta obvio que los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’, ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término ‘minificción’ recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. (1996: 84).

La amplitud del término y su carácter transgenérico, nos han inspirado para adoptar la minificción como referente de análisis de la poética monterrosina, un constructo artístico que a la vez que descubre características minificcionales en las múltiples creaciones que lo integran, también, irradia sus rasgos hacia otras que le son afines como el minicuento, la fábula, el aforismo y el ensayo, las cuales asimila a su condición.

Retomando la similitud de características entre los dos géneros en vías de constitución (novela y minificción), es importante señalar que al igual que la novela, la minificción ha generado múltiples enfoques teóricos. Existen los que consideran este tipo de creación como un derivado del cuento, carente de autonomía estética y sujeto por tanto a determinados esquemas narrativos. También, se aprecian algunos que consideran la minificción como elementales ejercicios artísticos de un autor a manera de preparación para producciones de mayor trascendencia como el cuento y la novela. Así mismo, se encuentran aquellos que le conceden plena autonomía, como Tomassini y Colombo, y la

consideran un tipo de creación artística breve con carácter transgenérico, llamada a expresar las prácticas estéticas de una época como la actual. Pese a la diferencia en el nombre que le asignan a este tipo de creación, coinciden con esta perspectiva investigadores como Dolores Koch, David Lagmanovich, Lauro Zavala, Fernando Valls y Laura Pollastri, entre otros.

Aunque las similitudes entre novela y minificción son múltiples, para el propósito de la caracterización que proponemos en torno al estatuto genérico de la minificción nos atenemos a las señaladas anteriormente.

Luego de estas breves reflexiones en torno a la poética y a su perspectiva minificcional, es pertinente analizar las particularidades que asume a partir de las creaciones del escritor guatemalteco Augusto Monterroso. Con tal propósito hemos de señalar que en las últimas tres décadas son muchos los escritores hispanoamericanos que vienen trabajando este tipo de producción literaria cuyo rasgo más notorio es la brevedad con intención artística, tal es el caso de Edmundo Valadés, Harold Kremer, Juan Armando Epple, Ana María Shua y Raúl Brasca, entre otros, y aunque esta tendencia artística, cuya denominación es conflictiva², pareciera ser un fenómeno exclusivo de la actualidad debido a la gran cantidad de producción textual que se viene generando, es posible encontrar en la historia de la literatura hispanoamericana algunos antecedentes que remiten a autores de comienzos del siglo XX, a quienes bien podría considerarse los precursores modernos. Nombres como los de Macedonio Fernández, Julio Torri, Leopoldo Lugones, Luis Vidales y el mismo Rubén Darío, pueden ubicarse en dicha condición.

Sin embargo, algunos autores que no solo consolidan el género sino que aportan al desarrollo de otros como la novela y el cuento, también son fundamentales en la configuración histórica de este tipo de escritura breve. Tal es el caso de Juan José Arreola,

²Autores y críticos de diferentes latitudes le han adjudicado a este tipo de escritura breve variadas denominaciones, en consonancia con el interés artístico perseguido: microtexto, minicuento, microrrelato, textículo, minirrelato y minificción, entre otros. Para efectos del presente trabajo, como se señaló anteriormente, se ha optado por el nombre de minificción.

Jorge Luis Borges, Marco Denevi, Julio Cortázar y el autor referencial del presente trabajo, Augusto Monterroso.

La novedad y la importancia de Monterroso en la consolidación de este tipo de escritura no radican en la producción ocasional o esporádica de algunos textos narrativos breves en el grueso de su obra, tampoco se fundamentan dichas características en que el autor haya sido pionero de este tipo de creación, pues como ya se señaló, fueron varios los autores anteriores a él que produjeron algunos textos de esta naturaleza. Su real trascendencia radica en el aporte sistemático y autoconsciente que hace el autor guatemalteco a la consolidación de una poética del género narrativo breve de la cual no se había ocupado ninguno de sus contemporáneos, pues si bien habían incursionado en ejercicios esporádicos ligeros a manera de pausas o de complementos a obras de carácter narrativo extenso, ninguno consagró su esfuerzo a la constitución de un constructo artístico que diera como resultado la consolidación de dicho género, como lo hizo el autor guatemalteco.

Como el mismo Monterroso lo reconoció al recibir el premio *Príncipe de Asturias*, dicho galardón no solo se otorgó a un escritor centroamericano sino también a un género literario: el cuento, "...un género que ha venido siendo relegado por las grandes editoriales, por algunos críticos, y aun por los mismos lectores"³. Pero la creación narrativa a la que se refiere Monterroso no es en realidad el cuento clásico sino el cuento moderno, que en la trayectoria creativa monterrosina parte de la tradición, se relaciona con el ensayo y luego deriva hacia un tipo de texto breve que en este estudio denominamos minificción.

Al respecto señaló el autor que prácticamente toda su obra consistió en el acercamiento a dos géneros o especies literarias: el cuento y el ensayo, a los cuales dedicó todo su esfuerzo creador y de cuyas transformaciones logró la especificidad de una propuesta artística que le permitió adquirir la relevancia para distinguirse de sus contemporáneos en el oficio de la escritura creativa:

³Discurso del escritor Augusto Monterroso al recibir el premio *Príncipe de Asturias* a las letras en el año 2000.

Como quiera que sea, es cierto que prácticamente toda mi obra ha consistido en el acercamiento a dos especialidades hoy alejadas de los reflectores y el bullicio, si bien nada modestas en cuanto a su prosapia: el cuento y el ensayo personal, variando en ocasiones de tal manera sus formas y sentido que algunos comentaristas hablan, refiriéndose a aquella, de transposición de géneros, cuando no de invasión de unos a otros, lo que vendría a dar un nuevo sesgo a nuestros acostumbrados modos de expresión literaria. Algo se ha dicho también de la brevedad en esta obra, y, como si lo anterior fuera poco, del humor y la ironía en ella, haciendo que yo me pregunte: ¿de verdad cabrá todo eso en el reducido espacio que ocupa? Bueno, el campo de la literatura es tan amplio que en él caben hasta las cosas más pequeñas.⁴

Estas observaciones de Monterroso ratifican lo que hemos señalado anteriormente, es decir, que si bien inicialmente su obra se ubica en la tradición narrativa extensa produciendo algunos cuentos y ensayos de estilo moderno, que como señala el autor a veces ven diluidas sus fronteras genéricas, pronto deriva hacia formas narrativas breves que con el tiempo constituirán la mayor parte de su producción literaria. El nivel de autoconciencia del autor en torno al tipo de creación breve que sustenta su poética se hace evidente en sus críticas al género cuentístico tradicional y a los lectores y escritores que se mantienen dependientes de éste sin percatarse de sus progresos:

... la mayoría del público y, triste es decirlo, buena parte de los escritores de cuento de aquí y de allá no se han percatado de su evolución, y todavía buscan en ellos el cumplimiento de antiguas reglas, como aquella de la exposición, del nudo y del desenlace, y aun se dejan llevar por el fetichismo del final sorpresivo. Lo que es peor, multitud de escritores piensan honestamente (lo que los hace invulnerables) que un cuento es una novela pequeña, pequeñita, y entonces escriben cuentos, dicen sin sonrojos, como descanso entre su verdadera labor creativa, es decir, sus importantes novelas, y no seré yo quien trate de salvarlos de su error” (Monterroso, 2004: 98).

Si el cuento ha evolucionado y ya no es pertinente descubrir en su estructura las trajinadas categorías de exposición, nudo y desenlace y su dimensión relativamente extensa, ¿cuál

⁴ En: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/monterr3.htm>

será entonces su organización artística más adecuada? Esta inquietud la responde el autor al señalar la aparición en su producción literaria de un posible “nuevo género” que en diálogo con la cultura contemporánea reivindica la dilución genérica, se torna en una forma artística transgenérica y aboga por la brevedad:

... quiero aprovechar estas líneas para declarar que en los días que corren estoy trabajando en un probable nuevo género, que vendría a ser una conjunción de conferencia-ensayo-cuento-apunte-autobiográfico-ponencia-confesión, todo en unas cuantas páginas o, mejor, líneas, que puede resultar bien; pero para estrenar el cual necesitare una vez más de audacia, de una osadía que no siempre poseo. (Monterroso, 2004: 109).

Al igual que el fenómeno de novelización que sufren los demás géneros cuando la novela se hace fuerte e influye inevitablemente en ellos, en el caso de la poética monterrosina sucede lo mismo con la minificción, cuya esencia arquitectónica verbal se irradia hacia las demás creaciones del autor imponiéndoles su propia condición, la cual se observa con mayor énfasis en su extensión breve.

Esa característica de lo breve puede observarse incluso en la creación novelesca monterrosina, pues pese a que esta forma es por antonomasia extensa, el escritor experimenta con ella, tal como ocurre con el texto titulado *Lo demás es silencio*, en el que la fragmentariedad y la brevedad de las partes que lo constituyen hacen de este un escrito rápido que sorprende al lector. Así, convertido en novela corta el texto despliega una especie de autobiografía apócrifa del autor en la que se presenta la vida y obra de un personaje denominado “Eduardo Torres”. La intensificación de la brevedad puede apreciarse en la tercera parte de la obra, espacio que se encuentra constituido por textos más breves que los empleados en la primera y segunda, aforismos y dichos sobre diversas materias como el cine, la historia, la guerra, el artista e incluso la misma brevedad.

Las declaraciones del autor acerca de su trabajo creativo, los estudios e investigaciones acerca del mismo y el análisis de sus obras permiten inferir que más allá de un texto o de un género, se encuentra como trasfondo un quehacer creativo a partir del cual se estructura una

especie de constructo artístico que en este trabajo hemos denominado poética de la brevedad, señalando a continuación sus características más relevantes.

1.1 Una alteridad artística inspirada en el hombre hispanoamericano

El análisis de las creaciones monterrosinas permite observar que la orientación artística del autor no se encuentra enfocada en un ejercicio meramente intelectual en torno a alguno de los géneros literarios conocidos (cuento, novela, ensayo, etc.) o respecto a algún tipo de escritura autobiográfica, sino en relación con una profunda reflexión inspirada en la condición existencial del hombre. El mismo autor es consciente que sus creaciones no están centradas exclusivamente en problemas de forma o de extensión, sino que corresponden a cuestiones esencialmente humanas. Así lo expresa cuando se refiere al tipo de cuento que cultiva:

...no se trata tan sólo de una superficial cuestión de forma, de extensión o de maneras. Cualesquiera que sean las modalidades que el cuento adopte a través del tiempo y en distintas épocas, de cada una de esas épocas perdurarán únicamente aquellos que hayan recogido en sí mismos algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo. Y de ahí su radical dificultad y su misterio. Ninguna innovación, ninguna ingeniosidad narrativa, ningún experimento con la forma que estén sustentados en la autenticidad de los conflictos de cada personaje consigo mismo y con los demás, harán por sí solos que determinados cuentos y sus autores establezcan y perduren en la memoria colectiva y literaria. (Monterroso, 1999: 57).

Así, queda evidente que lo esencialmente humano, la “verdad mínima del hombre de cualquier tiempo” es para Monterroso el centro de todas sus creaciones y del constructo artístico a que dichas obras dan lugar. En otras palabras, el núcleo de la poética monterrosina es la representación artística del otro, también denominada por Bajtin el principio de alteridad en el arte.

Como lo señala el pensador ruso, “No se trata del otro *hombre* que permanezca objeto de mi conciencia, sino de la otra conciencia equitativa que se ubica junto a la mía y en relación

con la cual solo puede existir mi propia conciencia” (Bajtín, 1982: 329). Antes que las ingeniosidades literarias o los experimentos formales, está para el autor guatemalteco el ser del otro, cuyo perfil tiene algunas características del hombre hispanoamericano.

Dicha representación del otro puede ser la de un escritor, un personaje de novela como Eduardo Torres, cualquier personaje propio de las fábulas o el mismo lector. El sujeto de la representación artística puede variar, sin embargo, el autor siempre y en todos los casos lo tendrá presente, pues para él es inconcebible el arte sin el otro. Un ejemplo de esta necesidad del otro puede apreciarse en “Dualidades”, texto que aparece en *La letra e* catalogado como fragmento de un diario:

Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin siquiera corregir. ¿Y si además hay un cuarto que lee y al que los tres primeros han de convencer de que sí o de que no, o que debe convencerlos a ellos en igual sentido? No es esto lo que quería decir Walt Whitman con su “Soy una multitud”, pero se parece bastante. (Monterroso, 1998: 73).

Aunque la necesidad artística del otro se inspira en el ser universal del hombre, pues para Monterroso no son ajenas las tristezas, frustraciones o desencantos que experimenta la condición humana en cualquier lugar del mundo, su preocupación por el hombre hispanoamericano se ve reflejada con mayor énfasis en sus obras, ya que la lengua empleada, que es el español, le induce a hacer uso de giros, modismos, entonaciones, sobreentendidos y tonalidades irónicas o humorísticas que encuentran mayor empatía en la percepción del hombre hispanoamericano. Así, puede observarse que el otro, bien sea en calidad de personaje o de lector, es consubstancial al proyecto artístico monterrosino, y con mayor razón a su poética narrativa breve.

1.2 Brevedad Artística

Al explorar las características de la poética monterrosina se descubre un elemento fundamental que le da sustento a la mayoría de sus obras: la brevedad artística. Aunque en términos generales puede considerarse la brevedad como una característica propia de la lengua, cuya evidencia se percibe en muchos de los enunciados empleados en la vida cotidiana (¡Auxilio!, Muchas gracias, Aló, etc.), es pertinente señalar que en el caso de la propuesta literaria de Monterroso esta característica se ve transformada en el plano de la creación artística gracias al trabajo creativo que despliega el autor.

En la propuesta monterrosina es claro que la brevedad no puede constituirse en una constante de su poética narrativa si no se acompaña del sentido artístico (narratividad y ficcionalidad juntas), de la máxima concentración lingüística, del cuidado en el lenguaje y del elemento sobreentendido⁵, pues cualquier frase o conjunto de frases idiomáticas pueden ser breves sin que necesariamente estén dotadas de características estéticas. A su vez, estos rasgos distinguen claramente la creación minificcional monterrosina de cualquier otro género que se encuentre matizado por la brevedad, pues como señaló Lagmanovich para la creación narrativa breve, que él denomina microrrelato⁶: "...no cualquier texto brevísimo es un microrrelato. Específicamente, no lo son los aforismos, ni los haikus, ni los ensayos brevísimos, ni los grafitis, ni las noticias periodísticas aunque sean de muy corta extensión, ni los poemas de similares características..." (Lagmanovich, 2010: 18).

⁵ El concepto de sobreentendido al que aludimos en este trabajo ha sido tomado de los planteamientos bajtinianos en torno al enunciado. Para Bajtin (1997) el sobreentendido es el "*horizonte espacial y semántico compartido* de los hablantes". Según el estudioso ruso, el sobreentendido de un enunciado puede variar de acuerdo con su contexto extraverbal y con sus interlocutores. En relación con el primero, sus cambios podrían experimentarse con la sola modificación de uno de sus tres elementos: horizonte espacial, conocimiento y comprensión común de la situación y valoración compartida. Dicho contexto próximo, según Bajtin, puede ser más o menos extenso en tiempo y en espacio: "Pero aquel horizonte único en el cual se apoya el enunciado puede ampliarse tanto en el espacio como en el tiempo: *existe lo "sobreentendido" de la familia, de la tribu, de la nación, de la clase social, de los días, de los años enteros e incluso de épocas totales*".

⁶ Como se señaló en la introducción, de los múltiples nombres que le ha dado la crítica a la creación narrativa breve con intención artística, en este trabajo optamos por el de minificción, mientras que Lagmanovich prefiere llamar Microrrelato.

Aunque Monterroso produce algunos textos que podrían considerarse extensos desde la perspectiva de la brevedad, también es evidente que la mayor parte de su obra, tanto creativa como teórica, siempre apunta a la brevedad artística. Esta constante de la brevedad puede apreciarse desde su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), en el cual ya aparece el que puede considerarse ADN artístico de su poética y a la vez, uno de los textos que con el tiempo se ha convertido en el más popular de este autor: “El dinosaurio”.

Esta minificción, considerada por la crítica como la más breve hasta ahora conocida, apenas compuesta por siete palabras (“Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí”), revela en su proceso de creación un significativo y novedoso esfuerzo escritural y creativo que el autor lleva hasta sus últimas consecuencias artísticas dotado de una profunda autoconciencia en relación con la brevedad literaria.

Como se ha señalado anteriormente, en sí misma la brevedad como característica de un texto, no genera sentido artístico, pues para lograrlo debe estar acompañada de los rasgos arriba señalados. Aunque la crítica asume aquellos rasgos o características de diferentes maneras y con énfasis variables, son en esencia estos elementos (narratividad, ficcionalidad, máxima concentración y cuidado del lenguaje y elemento sobreentendido) los que caracterizan el constructo poético monterrosino.

Debido a que el propósito de este trabajo no es revisar las diferentes caracterizaciones que la crítica le asigna a la minificción, omitiremos tal revisión. Sin embargo, es preciso señalar que pese a las variadas definiciones, se pueden encontrar aspectos coincidentes entre todas esas posturas como brevedad, narratividad y ficcionalidad, que ya hemos señalado anteriormente para el caso de la poética monterrosina.

Otros aspectos, como anécdota comprimida, intertextualidad y carácter proteico o ambigüedad genérica, señalados por la crítica venezolana Violeta Rojo (1997) como particularidades que permiten reconocer un minicuento, pueden inferirse de las características esenciales ya mencionadas. Por ejemplo, no podría hablarse de brevedad sin

una anécdota comprimida, tampoco se explicaría la intertextualidad y el carácter proteico sin el manejo del sobreentendido artístico por parte de los interlocutores. La anécdota comprimida, verbigracia, entendida como una forma de la máxima concentración del lenguaje, se encuentra presente en la mayor parte de las creaciones monterrosinas. Sin embargo, los casos en donde se presenta con mayor énfasis son “El dinosaurio” y “Fecundidad”. Hecho que posiblemente explica la abundante cantidad de interpretaciones y opiniones que han generado estas dos minificciones.

La máxima concentración y el cuidado del lenguaje incluye, por supuesto, cierto grado de precisión respecto al uso de la prosa, se trata de la elección cuidadosa de cada palabra para lograr el efecto buscado en el respectivo texto, la descripción de situaciones de manera rápida pero eficaz y la identificación inmediata de personajes, como lo señala el mismo Monterroso en entrevista con Graciela Carminatti (1990):

La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir sin adornos ni frases notorias (...) en prosa la función de cada frase es tan sólo la de llevar a la siguiente. Si un verso es bueno, nunca sobra; pero en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir sólo lo necesario. (Monterroso, 1990: 66).

Así, cada texto breve del autor es único gracias a la precisión en el uso de la prosa y se constituye en elemento celular de su poética minificcional a partir del sentido particular que asume y que comparte a su vez con las demás creaciones monterrosinas. El mismo escritor revela anecdóticamente las implicaciones de ser breve al referirse al proceso que podría seguir una creación cuentística:

...un antiguo conocido mío quien, durante años, cuando por casualidad me lo encontraba en la calle, se me acercaba haciéndome señas de inteligencia, al mismo tiempo que, refiriéndose a un cuento que estaba escribiendo desde mucho tiempo atrás, me decía mostrándome dos dedos de su mano derecha que manejaba en forma de tijeras: “Ya lo acorté un poco más”; y debe de haber seguido haciéndolo así, hasta que su relato y él mismo desaparecieron del todo, pues nunca lo volví a ver, ni a saber nada de él, ni de su cuento. (Monterroso, 2004: 113-114).

1.3 Humor e ironía

A las constantes artísticas antes mencionadas, que contribuyen con la caracterización de la poética monterrosina haciendo de su creador un destacado representante de la minificción hispanoamericana, es pertinente agregar el humor y la ironía. Al igual que todo buen escritor, como lo reconoce el mismo autor, Monterroso recurre a estos dos elementos de la lengua como una forma de profundizar en las reflexiones artísticas acerca de la condición humana. Sin embargo, la particularidad de estos dos elementos se hace relevante en su poética gracias a que logra matizarlas en sus diversas creaciones minificcionales, revelando en estas la falibilidad del ser humano y su frágil, paradójica y muchas veces triste condición.

Según Bajtín, tanto la ironía como la risa emergen con el fenómeno de la multiplicidad lingüística que se suscita en la Edad Media. La ironía busca refugio en todas las lenguas y es tal su amplitud que modernamente está presente en todas partes con variable intensidad y limitando con la risa:

La ironía vino a formar parte de todas las lenguas modernas [...], se introdujo en todas las palabras y formas [...]. La ironía existe en todas partes: desde una ironía mínima e imperceptible hasta una ironía que habla en voz alta y limita con la risa. El hombre moderno no declama, sino que habla, esto es, habla mediante sobreentendidos y con reservas. (Bajtín, 1982: 354).

Para el pensador ruso la ironía y la risa constituyen formas de superación y de dominio de las situaciones críticas en que se puede encontrar el ser humano en determinado momento de su existencia. Socialmente, una cultura puede tornarse dogmática y autoritaria cuando excluye por principio la risa y la ironía, pues la naturaleza de estas es esencialmente social, con tendencia hacia lo público y lo universal. “Las puertas de la risa están abiertas para todos y para cada quién. La indignación, la ira, el resentimiento, son siempre unilaterales: excluyen a quien produjo la ira, etc.; producen ira como respuesta. Estos sentimientos dividen, mientras que la risa une, la risa no puede dividir” (Bajtín, 1982: 356-357).

Diferentes críticos han estudiado la presencia del humor y la ironía en la obra monterrosina. Dos de ellos son el peruano José Miguel Oviedo y el mexicano Carlos Monsivais. El primero, considera que en dicha obra el humor se presenta a la manera de una auténtica cosmovisión, una especie de filosofar que descubre las ligeras o intrascendentes ilusiones en que se empeña el ser humano y simultáneamente sus miserias existenciales. Para este crítico el humor monterrosino es “...una auténtica visión de la vida: una perspectiva indispensable para entenderla, una forma heterodoxa de filosofar y de juzgar las vanas ilusiones y las reales miserias de la existencia, pero sin el ánimo de formular grandiosas teorías o soluciones edificantes” (Oviedo, 2001: 13).

Según Oviedo, la ironía de Monterroso es la forma personal del autor de expresarse negativamente frente al poder omnipresente y de promover en sus interlocutores la inconformidad, lo cual implica “...burlarse de todo lo establecido (la literatura, entre otras cosas) y de estimular gozosamente nuestra propia rebeldía. Aunque no lo parezca a primera vista, su obra contiene lo mejor del espíritu revolucionario: nos recuerda constantemente que todo es inestable o que lo estable es ridículo” (Oviedo, 2001: 13).

Por su parte, Monsivais comprende el humor monterrosino como un “espíritu cómico” que revela profundamente las problemáticas de la naturaleza animada y funda su accionar en la condición intermedia entre la razón y la locura:

El espíritu cómico, y eso Monterroso lo entiende de manera extraordinaria, expresa las tensiones elementales y las soluciones de la naturaleza animada, la sofisticación animal que persiste en el hombre, el deleite del ser humano ante sus propios dones que –no sin dudas y recatos- lo tornan el rey o la reina de la creación a su alcance. El espíritu cómico también radica en la creencia gozosa en la autosuperación y la autorregeneración, dos expresiones de la imposibilidad de cambio. Y el espíritu cómico es el aviso de algo distinto a la razón y la locura...” (Monsivais, 2003: 17).

La risa no es en la poética monterrosina una expresión humana “alegre, abierta y festiva” como caracterizó Bajtín la risa carnavalesca, sino una risa satírica, es decir, un tipo de expresión más próximo a la sonrisa que a la abierta celebración, con tendencia a la

reflexión académica y a la crítica de lo establecido. Como el mismo autor explica haciendo alusión al Diccionario, el humor es “el estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste” (Monterroso, 1990: 37). Recurriendo a su propia medicina, complementa dicha definición en forma humorística:

En todo caso, el humor no es un género, sino un ingrediente. Cuando el ingrediente se vuelve el fin, todo el guiso se echa a perder; pero siempre habrá quienes gusten de él, así y todo. Bueno, para las vacas la sal no es un ingrediente, sino el alimento propiamente dicho, y tal vez por eso las vacas son más amables y felices, aunque no se ríen. (1990: 37-38).

Ese ingrediente humorístico al que se refiere el autor puede apreciarse con gran énfasis en minificciones como “La oveja negra”, “El grillo maestro” o “La rana que quería ser una rana auténtica”, en las que la risa surge simultáneamente con la ironía que se despliega relacionada con la ubicación social de los personajes. Por solo referir la risa satírica que se presenta en la primera, es pertinente señalar que en ella aparece la “eterna” consigna reivindicadora de rebeldes e inconformes, que a su vez, puede ser leída desde la perspectiva de los “héroes en serie”, como lo explica Monsivais:

Lo obvio es ver en esta fábula el epíteto eterno a beneficio de rebeldes e inconformes. Pero el texto no sólo admite ser leído como la revancha del Sistema (en cada etapa) contra el ser excepcional que lo afrenta. Puede tratarse también de la industrialización de los héroes, o de lo que a uno se le ocurra, y sin la multiplicidad de salidas interpretativas no hay fábula. (Monsivais, 2003: 17).

Monterroso es consciente de que la buena literatura es capaz de revelar aspectos dolorosos de los seres humanos a través del humor. En entrevista con Víctor Márquez señala: “En la vida, la tristeza es el punto de partida: venimos a un valle de lágrimas. Pero uno va encontrando que también existe la risa, y lo que literalmente se llama el humor, y aprende que, con diferentes dosis, según el gusto, no se puede vivir sin él. Hay escritores que lo excluyen totalmente de su literatura, pero por lo general son los escritores malos” (En Zenker, 2001: 161-162).

1.4 Un lector cocreador

Las teorías literarias del Siglo XX, especialmente aquellas que surgieron en discrepancia con las propuestas de los formalistas (y posteriormente sus continuadores los estructuralistas), como la estética de la recepción (Jauss), la hermenéutica literaria (Ricoeur), la deconstrucción (Derridá), la semiótica propuesta por Umberto Eco y los estudios dialógicos (Bajtín), entre otras, han reconocido la importancia del lector para la configuración del sentido en las creaciones literarias. No siendo el propósito de este trabajo revisar las múltiples teorías en torno al tema, nos enfocaremos en los planteamientos de los dos últimos teóricos, aunque con mayor énfasis en Bajtín, por tratarse del estudioso que hemos adoptado como referente teórico, con el fin de analizar el funcionamiento de la categoría de lector en las obras de Augusto Monterroso.

Para Eco (1987) quien ha desarrollado la teoría en torno al lector a partir de obras como *Lector in fábula*, *Obra abierta*, *Apostillas a El nombre de la rosa* o *Seis paseos por los bosques narrativos*, escribir es "...construir, a través del texto, el modelo de lector" (1987: 54), pues, según explica el teórico italiano, se escribe pensando siempre en un lector. Eco también destaca la importancia que tiene el lector tanto en el proceso de creación como luego de concluida la obra literaria:

Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (solo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo. (Eco, 1987: 53).

Así, tenemos que frente al proceso de recepción estética de una obra literaria según Eco, deberían considerarse dos tipos de lector: un lector modelo para el cual está pensado el texto y un lector empírico con el cual establece diálogo el texto luego de salir de las manos del autor. En los dos casos, la escritura del texto determina el lector:

Puede suceder que el autor escriba pensando en determinado público empírico, como hacían los fundadores de la novela moderna, Richardson, Fielding o Defoe, que escribían para los comerciantes y sus esposas; pero también Joyce escribe para el público cuando piensa en un lector ideal presa de un insomnio ideal. En ambos casos –ya se crea que se habla a un público que está allí, al otro lado de la puerta, con el dinero en la mano, o bien se decida escribir para un lector que aún no existe– escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector. (Eco, 1987:54).

A diferencia de Eco, quien piensa más en el lector como una especie de función semiótica necesaria para el funcionamiento de la obra, aunque reconoce la existencia de cierto nivel de diálogo entre texto y lector, Bajtín (1997: 128), quien fija una postura estética en relación con sus contemporáneos los formalistas rusos (teóricos que no consideraron el papel del lector en la constitución del enunciado artístico), plantea que tanto el autor como el héroe y el lector (categoría que también denomina indistintamente escucha/oyente/destinatario/lector/interlocutor) son expresiones fundamentales de la alteridad o representación artística del *otro* y constituyen partes esenciales de una creación estética verbal. Según el teórico ruso, aquellas entidades no pueden considerarse como entes externos al acontecimiento artístico, sino como componentes indispensables del mismo. Estos últimos asimismo son considerados por el crítico ruso como “...fuerzas vivas que determinan la forma y el estilo...” (Bajtín, 1997: 128) de un enunciado artístico, y que un receptor con determinada competencia es capaz de percibir con claridad.

En relación con el lector, según explica Bajtín, todo enunciado demanda siempre un destinatario cuya naturaleza puede variar de acuerdo con los grados de proximidad, de especificidad o de conciencia, etc., y “cuya comprensión como respuesta busca y anticipa el autor de la obra verbal...” (Bajtín, citado por Todorov, 1981: 630). A este tipo de destinatario lo considera el teórico ruso como “el segundo” (después del autor), en un proceso de comprensión del enunciado artístico, aunque, debido a su inclinación religiosa también propone un tercer destinatario o *superdestinatario*: “...el autor del enunciado imagina en un estado más o menos consciente, un “*superdestinatario*” superior (un “tercero”), cuya comprensión absolutamente justa está proyectada en la lejanía metafísica, o en un tiempo histórico alejado”. (Bajtín, citado por Todorov, 1981: 629). Esta última

categoría de destinatario, según Bajtín, puede ser concebida ideológicamente en consonancia con las épocas y las concepciones del mundo: “Dios, la verdad absoluta, el juicio de la conciencia humana imparcial, el pueblo, el juicio de la historia, la ciencia, etc.” (Bajtín, citado por Todorov, 1981: 630).

En síntesis, el lector u oyente, constituye una parte esencial del enunciado artístico, así como lo son también el autor y el héroe. Sin embargo, en relación con el primero, Bajtín precisa que no se trata del público que se encuentra fuera de la obra, sino de una instancia inmanente y necesaria de la misma:

Aquí no está de más subrayar otra vez que todo el tiempo concebimos al oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior. Este oyente es, a la par con el autor y el héroe, un momento interno necesario de la obra, y está lejos de coincidir con el llamado “público” que se encuentra fuera de la obra y cuyos requerimientos y gustos artísticos pueden tomarse en cuenta conscientemente. Este tipo de *cálculo consciente* no es capaz de determinar inmediata y profundamente la forma artística en el proceso de su creación viva. Es más, si este cálculo consciente ocupa un lugar mínimamente serio en la creación de un poeta, ésta inevitablemente perderá su pureza artística y se degradará hacia un plano social inferior. (Bajtín, 1997: 134).

Como queda dicho, ese “lector/oyente” al que se refiere Bajtín no es el de las definiciones históricas o los estudios sociológicos, tampoco el que se refiere al público real, que puede considerarse como parte de la masa lectora de un escritor determinado, sino como él aclara, “...aquel que es considerado por el autor, aquel hacia el cual está orientada la obra; en fin, el receptor que en virtud de lo dicho determina internamente la forma” (Bajtín, 1997:128).

Al igual que observa Bajtín en el caso del lector de un enunciado artístico, es pertinente considerar que en relación con la poética monterrosina esta categoría narrativa hace parte del proceso de enunciación expresado mediante el principio de alteridad artística que logra configurar el autor guatemalteco. Debido a que dicho proceso adquiere un nivel elevadamente artístico, el lector modelo o inmanente, para asimilar análogamente los

conceptos de Eco y Bajtín, puede considerarse una instancia intelectual, crítica, sensible, imaginativa y cocreadora que define la orientación formal y el estilo monterrosinos.

Según Wilfrido Corral (1985) el lector de la obra monterrosina se ve en la necesidad de experimentar una especie de aventura intelectual que le demanda un conjunto de conocimientos especializados, pues, de otra manera, no podría constituir la instancia de oyente o de interlocutor anteriormente referenciado. Ese lector en todo caso debe estar al tanto de una cultura letrada que le exige determinados conocimientos libresco como los que enuncia Corral:

...prestar extremada atención a datos, escenas, fragmentos, [...] títulos, epígrafes, índices, bibliografías, notas al pie de la página, dedicatorias, confabulaciones con nombres y obras de la vida “real”, biografías que se completan en diferentes textos del autor, “tipos” empleados para denotar una crítica social despejada de “falsa conciencia”, géneros literarios (entendidos como más que cauces o condicionamientos históricos de comunicación); en fin, componentes que a su vez producen una semiótica textual más compleja que las significaciones individuales que usurpan. (Corral, 1985:21).

A diferencia de algunos escritores de su generación, por ejemplo Argüedas, Rulfo o García Márquez, entre muchos otros, quienes concibieron y desarrollaron en sus obras un lector que debía familiarizarse con el mito y las tradiciones de comunidades regionales, Monterroso estructura en su poética un lector modelo u oyente propio de una cultura cosmopolita y libresca, como puede inferirse de la explicación de Corral, es decir, un ser capaz de descifrar los enigmas y sobreentendidos de un enunciado fronterizo que despliega sus horizontes de creatividad y conocimiento entre la vida, la sociedad y la cultura. Así, puede deducirse que ese tipo de lector modelo debe sustentar por lo menos las siguientes características:

- Ser un lector intelectual, es decir aquél que maneja un importante nivel en la comprensión de la intertextualidad y los sobreentendidos, que sabe desentrañar la ironía en todos los momentos del discurso artístico y que se ubica crítica y creativamente frente a los elementos semióticos o ideológicos del texto. Ejemplo de lo cual es el lector

intelectual que generan creaciones como “El Eclipse”, “La oveja negra” y “El zorro es más sabio”, por solo mencionar unos pocos.

- Ser un lector sensible, capaz de familiarizarse y experimentar momentos de empatía (identificación) y exotopía (distanciamiento/crítica) en relación con la condición existencial de la naturaleza humana, aspectos que pueden encontrarse en “El mono que quiso ser escritor satírico”, “La vaca” y “El espejo que no podía dormir”, entre otros.
- Ser un lector imaginativo, lúdico y cocreador, es decir, aquel que es consciente de hacer parte del juego de la creación y que despliega un gran nivel de comprensión para completar creativamente el sentido de textos en los que los “espacios en blanco” a los que se refiere Eco, o los sobreentendidos según Bajtín, son bastante complejos y le demandan una profunda lucha con el sentido y con la creación, ejemplo de lo cual son las minificciones “El dinosaurio” y “Fecundidad”, pero también otras creaciones mínimas como “La tortuga y Aquiles”, “Los otros seis” y “La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo”, etc. Así, considerado como la otra parte fundamental del juego literario, el lector de la obra monterrosina debe ser un ente sagaz y autoconsciente frente al juego de la creación, según lo entiende su autor:

Pienso que la finalidad de cualquier forma de arte es la comunicación. Para mí el lector es parte muy importante del juego. Y cuando digo juego quiero decir exactamente eso: el establecimiento de una relación de aceptación o de rechazo, sin la cual la cosa no tiene sentido [...]. El lector debería estar consciente de los golpes que el escritor le lanza, librarse de ellos como pueda, y jugar su parte... (En Zenker, 2001: 141 y 173).

Aunque estas particularidades del lector modelo u oyente de la poética monterrosina diferencian en parte las creaciones del autor guatemalteco de las que producen otros autores con similar orientación como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Guillermo Cabrera Infante, pues todos producen en medio de su obra extensa algunas creaciones breves con características generales de minificción, es pertinente señalar que Monterroso se distancia de estos en tanto que da lugar en su poética deliberadamente minificcional a un ente lector

emparentado con la dimensión artística de sus creaciones, es decir, un lector modelo acorde con un tipo de creación narrativa breve que explora una máxima concentración del lenguaje y proporcionalmente establece un mayor nivel de sobreentendido, lo que le exige no solamente un tipo de comprensión activa, sino una acción cocreadora. En otras palabras, un lector que puede seguir las pistas sugeridas discursivamente por el autor para la creación de una historia y expandir sus horizontes imaginativos y creativos a dimensiones inesperadas hasta transformarla en otra historia que aunque diferente, guarda íntimas relaciones con la inicial, tal como puede ocurrir en minificciones como el “Dinosaurio” o “Fecundidad”.

2. El dinosaurio: ADN artístico en la poética monterrosina

Similar al elemento vital (ADN) que contiene toda la información genética para proyectar un organismo vivo de mayores dimensiones, la minificción monterrosina denominada “El dinosaurio” puede considerarse como el ADN de la poética narrativa breve del autor guatemalteco, pues en ella se concentran todas las características discursivas y poético-narrativas (brevedad, narratividad, ficcionalidad, condensación, sobreentendido, etc.) sobre las cuales se edifica ese constructo o entramado artístico verbal que hemos denominado poética minificcional. En el presente capítulo se analizará la forma como “El dinosaurio” aporta los elementos fundamentales para la constitución de la poética monterrosina y, a su vez, genera una poética crítica y didáctica.

“El dinosaurio” es un enunciado artístico mínimo de una llamativa estructura discursiva con proyección cosmopolita que modernamente se conoce como minificción. También, puede apreciarse como el mínimo conjunto de palabras generadoras de un cuento o de una novela o el dato y a la vez procedimiento primigenio para crear todos los enunciados artísticos posibles y dar curso a una red de múltiples discursos críticos. Como explica Eduardo Mosa:

El dinosaurio es un cuento, pero no es nada o casi nada: un fragmento de ADN capaz de crear todos los cuerpos posibles; un diminuto circuito informático que reconoce todos los idiomas; la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta” (Citado por Zavala, 2001: 11).

La popularidad y sentido fundacional de “El dinosaurio”, según Pollastri (Citada por Zavala, 2001: 13) solo es comparable con “la frase inaugural del Génesis en el Antiguo Testamento: (“En el principio fue el verbo”)”. A su vez, el texto es también el referente de una situación paradójica, pues, en torno a su minúscula condición discursiva se ha generado una increíble progresión crítica y creativa: “[...] es uno de los textos más estudiados, citados, glosados y parodiados en la historia de la palabra escrita, a pesar de tener una extensión de exactamente siete palabras”. (Zavala, 2001: 13).

Del sentido paradójico de “El dinosaurio” en particular, y de otras minificciones en general, es consciente el mismo autor, quien explica que el escritor no debe distraer la mente del lector con elementos innecesarios, pues aunque el tiempo empleado en la lectura de creaciones breves es un tiempo muy corto, resulta imposible saber el tiempo que perdura la obra en la mente del lector e indeterminado el despliegue de imaginación que se pone en juego: “Uno no debe ocupar mucho la atención de la gente, ni recargar su memoria con detalles inútiles. Pero en esto puede haber también un engaño, y el escritor no sabrá nunca cuánto tiempo ocupará la mente de una persona con un cuento muy breve o con una paradoja” (En Zenker, 2001: 156).

En cuanto al proceso de recepción, este ADN artístico monterrosino también revela que a mayor brevedad, mayor exigencia interpretativa, aspectos que suponen más trabajo comprensivo e imaginativo para el lector, como lo explica Monterroso: “Hoy algunos, y yo entre ellos, preferirían quedarse con el escueto enunciado, y dejar que sea el lector quien ejercite su fantasía creando por su cuenta los posibles antecedentes y consecuencias de aquel hecho fortuito. En honor de la brevedad, es cierto; pero también de muchas otras cosas”. (Monterroso, 1999: 56-57). En este sentido, ha sido tal el despliegue discursivo de “El dinosaurio” que cada palabra y, por supuesto, cada silencio del texto nos remite a un sinfín de posibles interpretaciones e infinitas proyecciones creativas.

En opinión de Monsivais (2003:13-19) dicho texto ha recibido todos los homenajes y agravios del humor falso, a la par con las adaptaciones a situaciones políticas e injurias artísticas; así mismo, ha sido lema de protestas y ocurrencia de sobremesa. Pero, en términos literarios ha de entenderse como un fenómeno artístico que relaciona texto-lector y género, según lo explica el crítico mexicano:

...el relato mismo (las hipótesis sobre lo que sucedió antes o después del despertar) sigue a cargo del lector, que debe justificar su entusiasmo o su sonrisa de entendimiento. “El Dinosaurio”, en rigor, es un aviso del cuento que se desarrolla en la mente del lector. Monterroso se sitúa en un momento de la realidad o la fantasía y lo demás es la narrativa añadida. (Monsivais, 2003: 13-19).

Para el autor guatemalteco, quien emplea también la expresión ADN literario para referirse a cierto tipo de crítica genética (Monterroso, 1998: 80), la clasificación genérica de “El dinosaurio” se relaciona más con una cuestión humorística que de género, pues ante la valoración como cuento que hace la crítica, él responde que se trata de una novela:

Más de cuarenta años después, puedo decir que a ratos me arrepiento y que a veces me siento culpable de haber conspirado contra mí mismo, pues al principio no fue bien recibido. “¡Cómo! –dijo en aquel tiempo, enojado, un crítico-. ¿De una línea? ¡Eso no es un cuento!” Y yo le contesté que se trataba de un mal entendido; que, en realidad, era una novela. (Monterroso, 2004: 113).

Pero más allá del efecto humorístico con que el autor debate la genericidad del texto, se encuentran las particularidades artísticas del mismo, los efectos y proyecciones que irradia en las demás creaciones que estructuran la poética breve del autor guatemalteco y el efecto poético que provoca en los lectores. Como señala Lauro Zavala, “El dinosaurio” tiene gran acogida en la memoria colectiva gracias a que ostenta por lo menos una docena de elementos literarios:

...la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó?, ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo); la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como microrrelato (moderno o postmoderno, con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror); y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas). (Zavala, 2001: 20-21).

Sin embargo, en nuestra opinión, existen otras características que han convertido a “El dinosaurio” en un texto de gran acogida en el ámbito de la literatura hispanoamericana como la fuerza poético-narrativa que concita la conciencia ajena para desplegar la libertad imaginativa y creadora; el llamado a la evocación fantástica en torno a la figura mítica; la convocatoria interlocutiva para desentrañar sus sobreentendidos; el emplazamiento a las demás voces de la cultura y de la literatura en relación con el arte de la palabra breve y una tonalidad ligera llena de resonancias poéticas, narrativas y musicales que incitan a ubicarlo fácilmente en la memoria.

En cuanto a los efectos de “El dinosaurio” en la poética del autor, es pertinente observar que en su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)*, esta creación irrumpe hacia el centro de la estructura textual para sorprender al lector, quien en el proceso de lectura de los 6 primeros textos se encuentra con creaciones cuentísticas de extensión moderada, y abruptamente lo sorprende una compuesta de tan solo una línea de siete palabras (“El dinosaurio”). Posteriormente, se encuentra con creaciones de extensión similar a las primeras, pero es tal la influencia que ejerce “El dinosaurio” en las creaciones posteriores del autor que en su siguiente libro *La oveja negra y demás fábulas* todos los textos son breves. De esta manera, se va configurando la poética minificcional monterrosina hasta el último libro que publica en vida su autor titulado *La vaca*, en el que la creación ensayística breve adquiere importantes proyecciones.

Analizada la forma como “El dinosaurio” se constituye en el ADN de la poética monterrosina, veremos a continuación cómo este enunciado artístico irradia sus elementos esenciales para establecer múltiples diálogos con otras formas discursivas, y a la vez, constituirse en un referente artístico de otras poéticas críticas, creativas y didácticas, no solo a nivel impreso sino digital.

2.1. Un dinosaurio anotado

Retomamos el título de un libro del crítico mexicano Lauro Zavala para significar y analizar el novedoso proceso de lectura y escritura literarias que ha generado “El

dinosaurio”. En este punto haremos énfasis en los múltiples diálogos que ha concitado el texto a partir de su ubicación en la cultura de la escritura y en especial del texto impreso. Como ha explicado Zavala (2001), en el ámbito de la cultura tipográfica este enunciado ha generado múltiples derivaciones (minicuentos, variaciones, ensayos, entrevistas, testimonios, etc.) lo cual lo ha convertido en un valioso referente para establecer los elementos de una consistente “poética narrativa”. Esta última, consolidada mediante el rebasamiento del simple juego y el aprovechamiento de las posibilidades que brinda una disertación didáctica edificada a partir de un enunciado extremadamente breve. Al respecto, reconoce el crítico mexicano que “...los materiales derivados del texto son ejercicios de argumentación literaria, es decir, son parte de una demostración a la vez rigurosa e imaginativa. Esto último, por sí solo, es suficiente para reconocer el lugar especial que ocupa este texto en la historia de la lectura literaria”. (Zavala, 2001: 13).

Su condición de enunciado artístico verbal convierte a “El dinosaurio” en un discurso que hace parte del gran diálogo artístico generado en el ámbito de la cultura hispanoamericana. En esta perspectiva, el texto, además, de generar nuevos sentidos y convertirse en motivo de novedosas creaciones, guarda en sí las resonancias artísticas de algunos textos que lo han antecedido. Como explica Bajtín en relación con la vida y sentido del enunciado: “No puede haber un enunciado aislado. Un enunciado siempre presupone un enunciado que le antecede y otros enunciados que le siguen. Ni un solo enunciado puede ser primero ni último. El enunciado solo representa el eslabón en la cadena y no puede ser estudiado fuera de esta cadena” (Bajtín, 1982: 358).

En consonancia con esos planteamientos bajtinianos es pertinente señalar que “El dinosaurio” es una especie de enunciado/eslabón de una cadena discursiva poético-narrativa (presente en la literatura hispanoamericana) en la cual concurren otros textos artísticos que le anteceden y le proceden. Entre los primeros es pertinente considerar dos que corresponden al escritor uruguayo Horacio Quiroga: “El sueño”, que hace parte del libro *El salvaje* (1919) y “Una noche de Edén”, cuento publicado en *La vida literaria* (1928). En el primero, el narrador relata la historia que vivió como huésped de un hombre extraordinario en la región del Guayra, quien le contó que vivió con un dinosaurio al cual terminó por

matar. Esta historia se encuentra directamente relacionada con “El dinosaurio” de Monterroso, no sólo porque el gran reptil es personaje del cuento de Quiroga, sino también porque la historia completa es como una especie de macroestructura narrativa con tonalidades de incertidumbre en la cual parece inspirarse Monterroso para construir su microestructura artística titulada “El dinosaurio”. Además, es llamativa la relación entre el tema de esta minificción y el título del cuento de Quiroga, pues en las dos historias está presente el tema del sueño y el despertar.

En “Una noche de Edén”, el otro antecesor de la minificción monterrosina, el tema de la escritura y la imaginación constituyen el elemento central de la historia. En ella aparece un narrador escritor que recrea un diálogo telefónico evocando inicialmente dos figuras inmemoriales como el dinosaurio y la primera mujer bíblica (Eva). Según el narrador: “No hay persona que escriba para el público que no haya tenido alguna vez una visión maravillosa. Yo he gozado por dos veces de este don. Yo vi una vez un dinosaurio, y recibí otra vez la visita de una mujer de seis mil años” (Quiroga, 1928). Ubicado en el mismo nivel de la figura mitológica femenina, el dinosaurio de esta historia es, al igual que la minificción monterrosina, producto de una visión maravillosa constituida por la escritura. Su analogía con la mujer remota o primera madre lo coloca en la condición de un referente mítico que es fuente de inspiraciones mágicas y de historias como las que construyen Quiroga y Monterroso.

Señalados como antecedentes literarios de “El dinosaurio” los cuentos de Horacio Quiroga, ahora sería pertinente abordar algunos de los enunciados posteriores que se han generado en el ámbito de la creación narrativa breve a partir de este ADN artístico. Para ello, se tendrán en cuenta ciertos textos recopilados por Lauro Zavala en su valiosa antología titulada *El dinosaurio anotado*, la cual consta de cuentos, variaciones, ensayos, entrevistas, testimonios e incluso un taller de cuento en torno a esta minificción monterrosina que venimos analizando.

Este ADN artístico no sólo ha estimulado la imaginación de algunos autores respecto a la creación narrativa breve, sino que ha influido notoriamente en el imaginario cultural

hispanoamericano tanto en las formas discursivas orales como en las impresas, pues es asimilado por igual entre cuenteros y creadores que recurren a la escritura breve. En relación con los textos artísticos breves de naturaleza impresa que proceden o se inspiran en “El dinosaurio”, es pertinente señalar aquellos que recopila Zavala (2001) organizándolos en cuentos, variaciones, ensayos, entrevistas, fragmentos y un taller; en los que sus autores establecen sendos diálogos artísticos con la minificción monterrosina mediante los cuales exploran el humor, la crítica social y el sobreentendido artístico, recurriendo a creaciones de carácter breve interlocutivo meta y minificcional. A continuación analizaremos brevemente algunos ejemplos.

En la sección “Cuentos sobre “El dinosaurio”, Zavala reúne cuatro minificciones correspondientes a igual número de autores: José de la Colina, Pablo Urbanyi, Hipólito Navarro y Diana Amador. En honor a la brevedad, solo haremos alusión al de José de la Colina “La culta dama”, una creación narrativa breve que explora el sobreentendido de la superficialidad y la apariencia a partir de la lectura y del conocimiento del texto breve monterrosino:

La culta dama

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado *El dinosaurio*.

-Ah, es una delicia –me respondió-, ya estoy leyéndolo.

(De la Colina, 2001:29)

A la vez que asimila los rasgos propios de la narrativa minificcional (brevedad, narratividad, ficcionalidad, condensación, sobreentendido y una gran dosis de humor), el texto de De la Colina convoca la participación del lector en dos sentidos: primero, el de la familiaridad con la cultura escrita minificcional, pues, se presenta la situación de que el lector debe tener conocimiento previo del texto monterrosino so pena de que no comprenda y pueda disfrutar el sentido del texto de De la Colina, y segundo, que le ocurra lo que a la culta dama, es decir, que desconozca el texto y sea sorprendido en un momento de

presuntuosa ignorancia, este último aspecto revelado como crítica social. La inspiración de De la Colina parece no solo surgir de “El dinosaurio”, sino también de la anécdota de Monterroso en torno al proceso de recepción seguido por esta creación breve, como lo cuenta el mismo autor en “Breve, brevísimo”: “En cuanto al público –oh, el público-. Interrogada frente a mí en una cena sobre si había leído ese cuento, una señora de sociedad contestó que por supuesto, que era el cuento mío que más le gustaba; pero que apenas iba por la mitad” (Monterroso, 2004: 113).

Similar a la sección anterior es el agrupamiento que realiza Zavala en “Variaciones sobre “El dinosaurio”, subtítulo bajo el cual incluye a Francisco Nájera, David Gutiérrez Fuentes, Marcelo Báez y Santiago Vaquera, de quienes toma “La comedia humana”, “Augusta moraleja”, “Indigna continuación” y “Dinosaurio Núm. 5” respectivamente. De este grupo es pertinente destacar “La comedia humana”, una especie de historia poética breve, fractal y vertiginosa inspirada en la estructura artística de “El dinosaurio” que abarca momentos y personajes propios del imaginario colectivo. En esta breve historia se pueden apreciar minihistorias que abarcan desde el comienzo de la humanidad hasta el final, pasando por héroes y acontecimientos cruciales de la misma, entre los cuales se cuentan las historias de los amantes, el escritor, un fantasma, Dios, Kafka, Nanauatzin, los hermanos Buendía, los ejércitos americanos, los indios de Guatemala y la historia del tirano. Algunos elementos fractales de dicha historia minificcional pueden apreciarse a continuación:

Historia de la humanidad

(al principio)

I

Y cuando se despertaron, la destrucción los obsesionaba todavía.

II

Y cuando despertaron, el horror los poseía todavía.

III

Y cuando despertaron, la soledad los martirizaba todavía.

La historia del escritor

Y cuando se despertó, las palabras lo atormentaban todavía.

La historia de los ejércitos americanos

Y cuando se despertaron, sus víctimas luchaban contra ellos todavía

(Nájera, 2001: 39-41).

A las anteriores clasificaciones se suma la de los “Ensayos literarios sobre “El dinosaurio”, en la que Zavala incluye también 4 autores con sus respectivos ensayos (Ignacio Solares, “La brevedad como condena”; Juan Villoro, “Monterroso, libretista de ópera”; Oscar de la Borbolla, “Minibiografía del minicuento” y Lazlo Moussong, “El verdadero cuento más breve”), todos ellos valiosos homenajes a la brevedad de la minificción monterrosina y a la escritura ensayística, que no desaprovechan el espacio de la hoja para deslizarse a la par con el elogio a “El dinosaurio” otros elementos discursivos que exploran nuevas estructuras narrativas (por ejemplo, la ópera) y descubren nuevos géneros discursivos para justificar el origen de la minificción como el epitafio, además de salpicar el tema de risueños toques humorísticos, tal como ocurre con los dos últimos ensayos mencionados, en los que sus autores atrapan al lector en la parodia de las clasificaciones y compiten por demostrar humorísticamente quién es más sagaz en lograr la máxima brevedad: si el que recurre a los epitafios inscritos en las tumbas de los cementerios (que deriva en la mínima expresión dubitativa expresada en “¿Y?”) o el que apenas recurre al signo “!”

Según Óscar de la Borbolla, quien realiza una especie de historia humorística personal del minicuento, este género es “...el fruto de la máxima elipsis” (2001: 83) y su aprendizaje se puede lograr no en los libros sino en los cementerios: “...pues la muerte es la elipsis por antonomasia, la que suprime en serio, y por ello suelen ser tan serios y tan elípticos los epitafios” (2001: 83). El autor mexicano concluye su ensayo con un humorístico aporte personal a la brevedad del género:

El minicuento más breve posible empecé a componerlo en mi pérdida de pubertad de paseante de panteones, en los tiempos cuando descubrí mi vocación literaria y filosófica. En él se resumen no sólo mis dudas sobre la vida y la muerte, sino la incertidumbre universal del hombre ante el destino. Este minicuento dice exclusivamente: “¿Y?” (De la Borbolla, 2001: 84).

Por su parte Moussong, quien se introduce de lleno en el juego de la competencia humorística en torno a la brevedad, desafiando a Monterroso y De la Borbolla, explica que en el momento en que se le volvió tediosa la lectura de los minicuentos “El dinosaurio” e “¿Y?”, decidió hacer uno más breve en el que sintetiza “...el pasmo ante el vacío que encontramos los seres humanos cuando nos preguntamos por el sentido y el valor de la vida, pasmo y vacío para los que ninguna ciencia ha encontrado y quizás nunca encontrará un remedio” (2001: 86). Este preámbulo respecto al contenido se complementa con otro que antecede al presunto minicuento, según la consideración del autor:

En este cuento mío se despliegan la acción y la emotividad que, por su misma estructura gramatical y médula semántica ninguno de los dos cuentos arriba referidos puede contener. Debo advertir que solo me fue posible escribirlo en lengua inglesa, ya que la redacción en español habría duplicado su extensión. El cuento titulado *The Unbearable Lies’ Mess of Being* es el siguiente: “!” (Moussong, 2001: 86).

El juego ensayístico de la brevedad competitiva y humorística homenaje a “El dinosaurio” se concluye con una nota a pie de página en la que el autor pretende deslindar el tema de su “minicuento” con el de la novela del escritor checo Milán Kundera titulada *La insoportable levedad del ser*: “No se confunda *TheUnbearable Lightness of Being* [...] con *The Unbearable Lies’ Mess of Being* (El insoportable revoltijo de mentiras del ser), que aquí se reproduce” (2001:86).

Además de la poética crítica escritural que inspira, la cual hemos analizado, “El dinosaurio” también ha sido referente de algunos de los juegos orales con que el autor y sus allegados solían divertirse. Al respecto cuenta la anécdota en la que él, Monterroso, Bárbara Jacobs y sealtiel Alatríste, teniendo a la vista el Parque Jurásico de Steven Spielberg, comenzaron a jugar con el “cuento” del autor guatemalteco haciéndole algunas variaciones, de tal suerte que el resultado fueron enunciados como: “-Y cuando despertó, todavía estaba allí (en la pantalla)” “-Y cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba allí (el camarógrafo)” “-Y cuando despertó Spielberg, el dinosaurio todavía estaba allí” “-Y cuando despertó el dinosaurio, Spielberg comenzó a filmar” (Zavala, 2001: 116).

El proceso discursivo (tanto de creación como de crítica) que ha sido posible en el ámbito de la cultura impresa gracias al aporte de “El dinosaurio”, se puede apreciar mínimamente en la exposición antecedente, en la que se percibe la presencia de un gran diálogo donde convergen múltiples textos y géneros discursivos literarios y extraliterarios. Así, queda en evidencia que la paradoja surgida de la relación entre esta minificción monterrosina y el descomunal proceso de recepción que genera, ratifica la condición de ADN artístico no solo del constructo teórico desarrollado por el autor guatemalteco, sino de la inusitada red de crítica y creación que ha generado, más aún si se tiene en cuenta que en este apartado no se han incluido los abundantes estudios monográficos extensos que se han dedicado a “El dinosaurio”.

Pero, el destino artístico y las proyecciones de este texto breve monterrosino no cesan, pues al igual que los grandes inventos artísticos, tiene la virtud de adelantarse a su tiempo y establecer diálogos epocales que lo actualizan en consonancia con los desarrollos culturales, tal como viene ocurriendo en la actualidad con el uso del texto en Internet y la nueva red de interlocutores que ha generado en los espacios virtuales como veremos a continuación.

2.2. Un dinosaurio virtual

El uso masivo y sofisticado de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación ha condicionado las recientes transformaciones discursivas. Los múltiples espacios de la Red demandan cada vez más la brevedad en los contenidos a los cuales recurren. Este proceso de la brevedad y la máxima concentración del lenguaje apoyado en las tecnologías ha influido también en la literatura, que al ubicarse o ser producida en espacios virtuales adopta el nombre de literatura virtual, ciberliteratura o cibercultura. Tal es el caso de “El dinosaurio”, que al ser ubicado como minificción digitalizada⁷ en la Red o al ser convertido

⁷ Tipo de creación narrativa breve que ha pasado del espacio impreso al virtual mediante un proceso de digitalización. Se diferencia de la minificción digital debido a que esta nace y se configura en espacios esencialmente virtuales o electrónicos.

en tema de crítica o de creación digital, asume y genera ciertas características de texto literario electrónico cuya especificidad nos induce a denominarlo “Dinosaurio virtual”.

Como hemos señalado anteriormente, la condición de ADN artístico de “El dinosaurio” hace posible no solo la estructuración de la poética monterrosina sino de una poética crítica y creativa que adopta el texto como referente. Estos procesos han estado sustentados en la cultura del libro impreso. Sin embargo, esa misma condición de ADN artístico sumada a la metamorfosis que asume esta minificción al transformarse en creación breve digitalizada, le permite aunar a sus características (señaladas anteriormente) novedosos matices (diseño, audio, hipertextualidad) y generar nuevos procesos de interlocución. Esta nueva vida literaria de “El dinosaurio” revela la versatilidad de una creación artística breve que en consonancia con el mundo de la literatura y de la cultura tiende casi a la infinitud del sentido en un horizonte que cada vez se ensancha más y facilita la interlocución masiva y simultánea. Tal como en su momento lo señalara Bajtín en relación con las creaciones de la cultura y la literatura (cuando todavía la humanidad no contaba con TICs y redes sociales): “El mundo de la cultura y de la literatura es, en realidad, tan infinito como el universo (...) La infinita heterogeneidad de sentidos, imágenes, combinaciones semánticas de imágenes, de materiales y de su percepción, etc.” (Bajtín, 1982: 362).

Algunos ejemplos del proceso mediante el cual “El dinosaurio” se convierte en un texto digitalizado pueden observarse en los siguientes enlaces electrónicos:

- *Ciudad Seva*: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/dinosau.htm> en esta página Web el texto aparece en un recuadro y es clasificado como minicuento.
- *Wikipedia*: Aparece una minúscula reseña para oponerle a “El dinosaurio” un presunto microrrelato más corto titulado “El inmigrante”, que bien podría considerarse una frase de cualquier diálogo novelesco o de cualquier enunciado de la vida cotidiana confundidas con una minificción: http://es.wikipedia.org/wiki/Discusi%C3%B3n:El_dinosaurio Otra entrada de esta página Enciclopedia virtual registra la biografía del autor e intercala el minicuento: http://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Monterroso
- *El cajón de sastré* blog en el que aparece publicado el minicuento en la parte superior y luego 67 comentarios de diferentes internautas:

<http://elcajondestastre.blogcindario.com/2006/09/00816-el-dinosaurio-augusto-monterroso-micro-relato.html>

- *Cervantes Virtual*. En esta página Web aparece parcialmente publicado el prólogo de *El dinosaurio anotado*, cedido por Lauro Zavala con el título de “Diez razones para olvidar El Dinosaurio” y se agrega en el diseño un dibujo de Augusto Monterroso: <http://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/acerca/zavala.htm>
- *Actualidad Literatura*: otro blog en el que se incluye el cuento de Monterroso como título que antecede a un comentario de Alvaro Martínez Majado sobre esta minificción, acompañado por una ilustración de un dinosaurio y una red de 7 comentarios correspondientes a internautas de dicho espacio electrónico: <http://www.actualidadliteratura.com/2009/07/28/desperto-dinosaurio-all/>
- *Las palabras que uno dice*, blog dedicado al microrrelato. En el que aparecen algunos aspectos teóricos y una breve antología que incluye “El dinosaurio”: <http://laspalabrasqueunodice.tumblr.com/post/210316660/el-microrrelato>
- *Homo Artis*, en este blog el texto se presenta acompañado de un título ampuloso: “El dinosaurio, de Augusto Monterroso: el cuento más breve del mundo” y se incluye diseño (color e imágenes), audio, video y un comentario crítico de Lauro Zavala en torno a las características de esta minificción: <http://homo-artis.blogspot.com/2010/03/el-dinosaurio-de-augusto-monterroso-el.html>

Pero, es aún más llamativo el proceso de digitalización cuando el texto se convierte en una presencia ausente, es decir, cuando los interlocutores se refieren al tema sin la presencia del texto o del autor, como en el caso de la minificción titulada “Verdadera brevedad”, cuya ubicación en dos blogs (*Internacional Microcuentista*⁸ y *La nave de los locos*⁹) generó un tejido dialógico digital en el que los internautas contribuyeron con el ensanchamiento del sentido de la minificción de Guillermo Bustamante manejando como trasfondo artístico el sobreentendido que evocaba todo el tiempo la versión original de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso.

El texto de Bustamante además de ser un homenaje al escritor guatemalteco, es también un sugerente reconocimiento a la minificción monterrosina, pues el escritor despliega la paradoja y la ironía para dar a entender al lector las virtudes literarias de trabajar en

⁸ Blog-Revista electrónica de microrrelatos y otras brevedades: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2011/07/verdadera-brevedad.html>

⁹ Blog literario: <http://nalocos.blogspot.com/>

profundidad reivindicando un tema artístico que en este caso corresponde a una creación minificcional como “El dinosaurio”, según se puede apreciar en esta breve narración:

“Verdadera brevedad”

“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí”... ¡qué desperdicio de términos, qué autor tan gárrulo! ¿Acaso hay necesidad de decir “cuando despertó”? Con sólo expresar “Despertó”, queda implicada la circunstancia temporal, inútilmente repetida por el adverbio. De manera que sería mejor: “Despertó. El dinosaurio todavía estaba ahí”. Aunque preferible, esta frase sigue malgastando vocablos. Por ejemplo: “todavía estaba”, ¿no es lo mismo que “permanecía”? Así, el famoso relato que hace gala de su falsa brevedad quedaría mejor escrito si sólo fuera así: “Despertó. El dinosaurio permanecía ahí”. Ahora bien, si permanecía, se supone que es en un sitio; es preciso no subestimar al lector. Esta vez es la circunstancia espacial en la que ociosamente redonda el adverbio, dilapidando los recursos lingüísticos. Así, el relato quedaría mucho mejor si dijera: “Despertó. El dinosaurio permanecía”. Ahora bien, que un dinosaurio permanezca es una situación trascendental, como para subordinarla al sueño del personaje. Ese es el hecho destacable, así no hubiera estado dormido (igual habría dado si indicara “Cuando regresó, el dinosaurio todavía estaba ahí”). De manera que basta con “El dinosaurio permanecía”, que es la esencia del cuento, en tres palabras y no en esas derrochadoras siete de las que tanto se ufana la tradición micro-cuentística. No obstante, para expresar lo justo, todavía sobran voces. Cuando algo se enuncia, se le supone permanencia —no otra cosa es el signo—, y sobre todo cuando cuenta con el peso otorgado por el sustantivo. De tal manera, cuando se dice “El dinosaurio”, se afirma que permanece. Y, finalmente, para qué especificar con ese artículo definido algo que se impone como un universal. En lugar de agregar, tal elemento le resta importancia al acontecimiento. Suficiente sería, entonces, decir “Dinosaurio”, que es todo un micro-relato de ficción. Alguien podría pensar que en él sobra “saurio” y que “Dino” sería suficiente, pero no hay que ser exagerado en estos temas y es bueno dar ciertas libertades al creador.¹⁰

Al ser ubicado en los blogs mencionados la minificción de Bustamante generó la réplica de algunos internautas, quienes en condición de lectores con cierto nivel de percepción especializada evaluaron esta narrativa y contribuyeron a tejer una red crítica. El sobreentendido, como ya señalamos anteriormente, es el conocimiento que tanto escritor como lectores tenían de “El dinosaurio”. En el caso de *La nave de los locos*, el link (o pestaña) del blog se encuentra constituido por el texto inédito de Bustamante

¹⁰ Tomado del Blog *La nave de los locos*:<http://nalocos.blogspot.com/2010/12/guillermo-bustamante-zamudio-y-2.html>

complementado con las portadas de dos de sus libros, una breve información bibliográfica y 10 comentarios de internautas. En cuanto a *Internacional Microcuentista*, también se dedica a “Verdadera Brevedad” un link, que a diferencia del anterior, solo incluye el texto y 5 comentarios.

Aunque la creación breve de Monterroso no se encuentra en ninguno de estos espacios, la percepción que se tiene del proceso de lectura e interlocución de “Verdadera brevedad” es que todos los internautas han leído el objeto artístico de evocación que es “El dinosaurio”. Así, se construye simultáneamente en dichos espacios una especie de proceso digital crítico metamini ficcional en el que unos críticos critican brevemente la crítica de otro crítico que se origina en una minificción que critica la brevedad de otra minificción. Además, los interlocutores demuestran gran asimilación de las dos minificciones, pero más aún de la segunda, pues, se evidencian transformados (y notablemente influidos) por la brevedad como tema y como práctica, según se observa en cada una de las réplicas expresadas en los 15 comentarios que hacen parte de los dos blogs mencionados. Estos comentarios fluctúan entre 1 y 78 palabras, rango dentro del cual también se encuentran opiniones compuestas de 6, 11, 12, 28 o 36 palabras.

Su tendencia a la brevedad, el tono irónico y humorístico en algunos de éstos, el espíritu crítico, el nivel especializado, el placer por la lectura de minificción que expresan y los descubrimientos que realizan, hacen de estos comentarios genuinas interlocuciones, que como se señaló anteriormente, construyen un contexto dialógico virtual en el que tanto textos referenciales como comentarios se ubican en un nivel de diálogo horizontal que tiende a la reciprocidad en la valoración ecuánime del otro y en el reconocimiento y exaltación de sus virtudes artísticas. Además, se construye un horizonte dialógico en el que los interlocutores asumen también el rol de cocreadores tal como ocurre en los casos de los internautas “Rosana Alonso” y “AGUS”, que pueden leerse a continuación:

“Rosana Alonso dijo...

Qué buen rato he pasado con este micro.

Una manera divertida de ironizar sobre el famoso microrrelato y a la vez enseña,

teoriza sobre la brevedad.

Un saludo cordial
Un saludo
Saludo
Salud”

“AGUS dijo...

Sin duda, un análisis caníbal. Y no digo nada más; no sea que el autor se pase por aquí, me pode el comentario y me deje en cueros”.

En el comentario de “Alonso” se expresa una interesante combinación discursiva entre percepción estética y creación breve, como se evidencia en su despedida, la cual constituye una analogía del proceso reductivo que adelanta “Verdadera Brevedad” en relación con “El dinosaurio”. En cuanto al comentario de “Agus” es notoria la asimilación de la brevedad como tema y como estructura combinada con una fuerte dosis de tono humorístico.

Es así como el proceso de digitalización experimentado por “El dinosaurio” revela la versatilidad de una creación artística breve cuyas características permiten identificarla como una obra en plena consonancia con el mundo de la literatura y de la cultura actual a pesar de que su origen data del año 1959. Pero más allá de su mutación a texto digitalizado, la importancia de este ADN artístico monterrosino radica en el proceso de recepción digital que ha generado convirtiéndose en motivo de nuevas creaciones y de crítica literaria virtuales, lo que implica inmediatez, rapidez, interlocución masiva, entre otros, con tendencia a la infinitud de sentido, fenómeno que está acorde con uno de los postulados bajtinianos que señala: “En la comprensión se completa por la conciencia y se manifiesta la multiplicidad de sus sentidos. De este modo la comprensión completa el texto: la comprensión es activa y tiene un carácter creativo. La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad. La cocreatividad de los que comprenden” (Bajtín, 1982: 364).

2.3. Un dinosaurio didáctico

“El dinosaurio” además de constituirse en el ADN artístico de la poética monterrosina y de configurarse como motivo inspirador de otros textos tanto en el ámbito de lo impreso como en el de lo virtual, es también referente de otros horizontes de conocimiento como los que se experimentan en el campo educativo, convirtiéndose así en pretexto para el desarrollo de procesos imaginativos de lectura y escritura con intención artística.

Al ser proyectado al campo educativo el proceso de recepción de esta creación breve monterrosina se va expandiendo a otro tipo de público. A diferencia de los dinosaurios anteriormente analizados (un dinosaurio anotado que revela detalles de una poética construida por los críticos, y un dinosaurio virtual que expresa detalles de la interacción del texto con los internautas y con la cultura digital) en este caso la recepción se centra en un público no especializado constituido esencialmente por estudiantes de diferentes niveles educativos.

Estos interlocutores se ven compelidos a asumir una actitud cocreadora orientada hacia el desentrañamiento de los sobreentendidos que convoca el texto y que se pueden expresar mediante una comprensión activa orientada hacia el goce textual o hacia el despliegue de la imaginación creadora para complementar el texto o crear uno nuevo inspirado en esta minificción. En su proceso cocreador el estudiante podrá plantearse interrogantes como ¿Qué sucedió antes? ¿Qué acontecerá después? ¿Por qué?, entre otros. Así, este ADN artístico también se convierte en un activador de la imaginación, condición necesaria para que a partir del texto se desarrollen importantes procesos de creación artística.

Un ejemplo de dicho proceso cocreador que se puede lograr en el ámbito educativo lo constituyen las investigaciones adelantadas por el Grupo de Investigación en Hipermedia, Minificción, Literatura y Lenguaje, HIMINI¹¹ en diferentes instituciones educativas públicas del Distrito Capital, entidades en las que se han trabajado los procesos de

¹¹ Colectivo de investigación de la Universidad Pedagógica Nacional dedicado a investigaciones literarias, una de sus líneas de indagación es la didáctica de la minificción. El Grupo HIMINI está clasificado en categoría B por COLCIENCIAS.

comprensión y producción textual adoptando como referentes algunos textos de la minificción hispanoamericana, entre estos “El dinosaurio”.

Dicha experiencia educativa e investigativa se sintetiza en algunos de los libros publicados por este colectivo de investigación, entre los cuales hemos de destacar el titulado Literatura y juegos de rol: una *propuesta didáctica basada en el minicuento*, publicado en el año 2008¹², obra en la cual se sintetizan los resultados de un proyecto de investigación enfocado al desarrollo de los procesos de comprensión y producción textual a partir de la minificción. Una de las actividades realizadas en desarrollo de dichos procesos fue la que tuvo como núcleo de aprendizaje “El dinosaurio”.

La actividad hace parte del Segundo Nivel de un juego de rol¹³ denominado “Posada de los tahúres” en la que se le presentan al jugador/héroe (estudiante) un conjunto de personajes que le aportan claves mínimas (o retos de comprensión y producción textual) soportadas en minificciones que este deberá resolver para poder salir de ese lugar. Entre los retos entregados por los personajes de la Posada aparece el que corresponde a “El dinosaurio”, cuyo texto dice: “Uno de los mejores jugadores de La Posada te reta a que elabores una pequeña historia donde el personaje sea un dinosaurio” (González, 2008: 106).

El resultado de dicha actividad fue la producción de un conjunto de textos con diferente nivel de desarrollo creativo de entre los cuales se ha tomado como ejemplo uno:

El dinosaurio

Un día estaba un dinosaurio que quería
espantar a cualquiera qui se le atravesara
pero el era muy miedos hubo un temblor
y no pudo asustar a nadie. (En: González. 2008: 112)

¹² El texto sintetiza el trabajo adelantado por investigadores del Grupo HIMINI con un grupo de estudiantes de educación básica primaria recurriendo a un juego de rol en el que el profesor o master proponía las pautas de la historia fantástica en la cual participaban los estudiantes.

¹³ El juego de rol es una actividad mediante la cual se propone una historia para que en ella participen diversos interlocutores, entre estos el profesor y el estudiante. El juego diseñado y desarrollado por el Grupo HIMINI e intitulado *El secreto de Kadón* adoptó como núcleo de aprendizaje literario la minificción.

En este breve texto se evidencia, a pesar de los errores ortográficos, la creación de una historia con sentido completo y clara intención estética que tiende también a la apropiación de la estructura breve, del discurso narrativo y del sentido paradójico, pues, pese a que ese dinosaurio quiere “espantar a cualquiera qui se le atrabesara”, era muy miedoso y “no pudo asustar a nadie”.

Una perspectiva complementaria de la anterior, es la que desarrolla el investigador Fabio Jurado Valencia, quien en diversos artículos sobre el tema educación – minificción observa cómo la acertada vinculación de esta dupla puede facilitar la formación de lectores críticos. Al respecto explica el investigador que “La lectura de textos breves, como los minicuentos, garantiza la experiencia de la interpretación crítica en el contexto escolar”. (2008: 89).

En uno de sus artículos titulado “La formación de lectores críticos desde el aula”, Jurado propone un conjunto de valiosas reflexiones mediante las cuales llama la atención de docentes y lectores en general acerca del sentido político que tiene la decisión de invertir en la educación y en particular en planes de lectura de los cuales podría derivar la formación de un lector crítico y simultáneamente un sujeto político.

Esa formación lectora en todo caso no estaría exenta del vínculo crítica – juego, que además de considerar una formación lúdica para los estudiantes, también incluiría a los docentes, quienes según Jurado deben proponerse experimentar ellos mismos el juego para luego asumirse como lectores críticos:

Se puede proponer esta perspectiva como una manera provocadora para acercar a los estudiantes al juego con los textos literarios, entendido como un proceso regulado por el horizonte de desentrañar textos desde los textos. Pero primero el docente tiene que vivir el juego mismo, esto es, proponerse como un lector crítico que tiene las competencias para poner en diálogo los textos. (Jurado, 2008: 9).

Según Jurado, una de las estrategias para la formación de dichos lectores críticos está constituida por la minificción, creación que viene ganando espacios, lectores, críticos e investigadores, que como Jurado la consideran “una excelente estrategia para iniciar a los estudiantes como lectores críticos” (Jurado, 2008: 12).

A partir de este tipo de creación breve el investigador considera que se puede explorar con éxito el tema de la intertextualidad, aspecto que permitiría a los lectores avanzar desde un texto breve a uno de mayor dimensión, tal como ocurre con la relación entre la minificción de Augusto Monterroso titulada “La cucaracha soñadora” y la novela *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Así mismo, se podría promover entre los estudiantes la discusión en torno al problema de los géneros, su dudosa pureza y las posibles relaciones que pueden establecerse entre estos, por ejemplo, entre el cuento, el minicuento, la novela y el teatro. Al respecto, explica el investigador que a partir de un tipo de creación breve como “La cucaracha soñadora” podría surgir un debate sobre los géneros:

[...] la relación entre el cuento (el minicuento), la novela (sus orígenes y características) y el teatro (lo dialogal en el minicuento), para mostrar cómo los géneros discursivos no son puros sino convergentes aunque haya siempre uno que prevalezca sobre los demás. (Jurado, 2008: 98).

En relación con “El dinosaurio”, Jurado considera que puede constituir un referente valioso para la formulación de múltiples hipótesis interpretativas que serían de gran utilidad para la estética de la recepción y la pedagogía crítica. Además, señala el posible contexto o sobreentendido ideológico a partir del cual se podría construir el origen histórico de esta minificción, estrechamente vinculado a las dictaduras militares:

¿Cuántas hipótesis interpretativas pueden surgir en el desarrollo de la clase alrededor de él? Es una pregunta cuya respuesta le interesa a la estética de la recepción y a la pedagogía crítica. Por ahora podría plantearse que la relación texto / contexto obliga a reconstruir el origen histórico del cuento (el tiempo de su escritura se inscribe dentro del de los regímenes dictatoriales y autoritarios en Centroamérica), a caracterizar el proyecto ético / estético de su autor e introducir algunas señales biográficas: Monterroso nació en Guatemala y durante el período de la dictadura militar vivió en Chile, luego en Colombia, hasta que finalmente se radicó en México. Estos indicios pueden orientar hacia la de-construcción de la metáfora que está en el centro del minicuento: el dinosaurio. ¿Cuántas acepciones semánticas tiene este término y cuál de ellas es la que más se acopla al universo de la historia que se narra en un texto tan breve? (Jurado, 2008: 16).

Estas dos últimas propuestas en torno a las posibilidades didácticas y educativas de “El dinosaurio” descubren interesantes alternativas para la formación de lectores creativos y críticos, los cuales no solo pueden incursionar en una aproximación cocreadora de la comprensión lectora sino en un interesante proceso de libertad escritural estimulado por el libre ejercicio de su imaginación. Así mismo, se hace evidente que a la par con la formación del lector creativo puede surgir el lector crítico, pues el espíritu creador no puede serlo sin una buena dosis de crítica frente a su cotidianidad.

Los tres momentos explorados en los cuales “El dinosaurio” se constituye en el centro del quehacer crítico, creativo o didáctico revelan parte del proceso de configuración de una poética de la minificción cuyo elemento mínimo es esta breve creación narrativa. Pese a su mínima estructura discursiva se ha podido apreciar como su poder retórico y su convicción artística se constituyen en los elementos esenciales que no solo le permiten irradiar su arte hacia las demás creaciones del autor y constituirse así en el ADN artístico de su poética minificcional, sino convertirse en un referente artístico para el surgimiento de un diálogo crítico y creativo que termina siendo otro horizonte de la poética minificcional, tal como lo señala Lauro Zavala:

Más que pensar en una sobrevaloración (¿cuál es el límite “razonable” para una evaluación literaria?), en el caso de “El dinosaurio” vale la pena observar el lugar excepcional que ocupa la respuesta crítica que este texto ha generado. Cada ensayo literario y cada estudio crítico sobre “El dinosaurio” hablan más sobre la imaginación y la capacidad analítica del lector que sobre el texto mismo. (Zavala, 2001: 21).

La condición de enunciado artístico que ostenta “El dinosaurio” induce también a desentrañar otras de sus cualidades como lo es la representación artística del otro o alteridad y el llamado que hace a un tipo de lector imaginativo y creativo, como lo explica Ciaran Cosgrove a partir de un trasfondo bajtiniano:

Breve y concisa, la obra de Monterroso nos ayuda a entrar en este silencio constitutivo de nuestra experiencia individual. En los espacios, en los huecos que separan una palabra de la otra, nos encontramos con lo esencial de la otredad que nos espera para que la escuchemos y la realicemos (En: Zenker, 2001: 72).

Así, al interactuar con un texto como “El dinosaurio”, se experimenta la alteridad interna que nos induce a dialogar con el otro que llevamos dentro y a inspirarnos en un mínimo catalizador que nos facilita el despliegue de nuestra imaginación y su expresión en múltiples historias que paulatinamente pueden estructurar un proyecto artístico y fomentar una poética, como efectivamente ocurre en el caso del escritor Augusto Monterroso.

3. La fábula monterrosina como expresión del sobreentendido social

Uno de los escritores hispanoamericanos que asume una actitud responsable socialmente frente al arte narrativo es Augusto Monterroso, quien además de adoptar una posición crítica frente a acontecimientos políticos como los embates de la dictadura y de las fuerzas invasoras como las de Estados Unidos en su país natal, adopta una visión rebelde frente a formas estéticas tradicionales y se encamina por una forma artística que se expresa mediante historias breves (fábulas) profundamente emparentadas con el entorno social. En el presente capítulo se abordará el discurso fabulístico como una de esas formas artísticas minificcionales en la que el autor sintetiza con mayor profundidad los elementos de crítica social presentes en su poética minificcional.

Según Bajtín, tanto la ciencia como el arte y la vida solo adquieren unidad mediante una personalidad que las hace participar en su unidad. Por el contrario, dicho vínculo puede convertirse en mecánico y externo cuando el artista y el hombre se vinculan de forma ingenua y frecuentemente mecánica en una personalidad. Así, suele surgir un arte carente de responsabilidad vital. A la pregunta sobre el nexos interno entre los elementos de una personalidad y su relación con el arte, el crítico responde: “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”. (1989: 11). Esta máxima bajtiniana se aplica plenamente a la personalidad artística del autor guatemalteco Augusto Monterroso, quien tanto en la vida como en el arte mantuvo una posición crítica y responsable hasta el fin de sus días.

Cofundador y activo dirigente de la generación del 40 en Guatemala, Monterroso participa en protestas contra la dictadura de Jorge Ubico y firma el *Memorial de los 311* mediante el cual se exigía la renuncia de este dictador. Su actitud crítica le granjearía la animadversión de las fuerzas defensoras del establecimiento que optan por perseguirlo. Sin embargo, una vez caído Ubico, hace parte del nuevo gobierno de Jacobo Arbenz que poco tiempo después

sería derrocado por la intervención de Estados Unidos. Por esta época (1955) publica *Míster Taylor*, una creación cuentística que evidencia una acerba crítica al capitalismo.

A diferencia de sus antecesores, los fabulistas denominados clásicos (Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte, entre otros), quienes recurrieron frecuentemente a textos de la tradición oral y los retextualizaron utilizando elementos didáctico moralizantes, dotándolos en algunos casos de una estructura lingüística en verso y exaltando los defectos y virtudes acuñados por la sociedad patriarcal, Monterroso recurre al discurso fabulístico para renovarlo y explorar diversas facetas de la condición humana desplegando sutilmente una profunda ironía como elemento evaluador de la situación social. Según lo reconoce el mismo autor, en la época moderna ya no tiene cabida un tipo de creación como la fábula clásica, pues, tanto las historias versificadas como sus receptores ya no concuerdan con este tiempo:

A estas alturas hacer fábulas en versos rimados de cinco u ocho sílabas resulta ridículo. Estas formas fueron ya demasiado exprimidas. Por otra parte, en nuestros días es inútil dirigirse en versos medidos a un público que por lo general no sabe contar sílabas, incluyendo a muchos poetas (Monterroso, 1990: 53).

En su sentido más general la fábula es definida como una composición literaria breve cuyos personajes usualmente suelen ser animales con características humanas y de finales que presentan una moraleja o enseñanza. Pese a compartir algunas de estas características, la fábula monterrosina marca notables diferencias, pues como señala el autor, sus fábulas no podían ser como las de los creadores clásicos del género ni tampoco parecerse a las de los modernos, era necesario reinventar el género y así lo hace, valiéndose de su experiencia lectora y de su intuición poética:

(...) ¿Cómo hacer fábulas? No debían ser como las de Iriarte y Samaniego. Había también fabulistas modernos como Thurber, Bierce u otros. Eso también me creó problemas porque yo no quería hacer lo mismo. Una vez embarcado en el proyecto, de puro miedo comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo, La Fontaine, etcétera, con ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de que

eso era una tontería, de que precisamente no debía leerlas y sí hacer lo mío como Dios me diera a entender (Monterroso, 1990: 21).

Si bien es cierto que las fábulas de Monterroso mantienen rasgos comunes con la fábula tradicional como su brevedad y la tendencia a la personificación, también lo es que su enunciado carece de una moraleja explícita lo cual se debe precisamente a esa renovación que hace el autor de éste género y a su consciencia sobre las generalidades que de la sociedad y de la cultura de su época tiene, así lo evidencia cuando señala:

Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera. A la gente le encanta dar consejos, e incluso recibirlos, pero le gusta más no hacerles caso (Monterroso, 1990: 53).

Como es evidente, la fábula monterrosina se distancia tanto de la fábula clásica como de la moderna. Ese distanciamiento artístico que aplica el autor implica un conjunto de valiosos aportes que introducen una determinante renovación del género, especialmente en la parte del sobreentendido social que suprime la moraleja o mensaje didáctico moralizante y lo reemplaza por la ironía y el humor en la mayor parte de ellas. Así mismo, actualiza el contenido de estas creaciones poniéndolo en sintonía con la contemporaneidad y en diálogo con las nuevas formas artísticas, especialmente con la minificción.

De otra parte, si bien se observa la afinidad de estas creaciones breves con algunos bestiarios de la tradición literaria hispanoamericana como los de Jorge Luis Borges¹⁴ y Juan José Arreola¹⁵, a partir de la recurrencia a las “bestias” o animales; también es cierto que la creación monterrosina se distancia de éstos debido a su orientación de la representación animal u objetual como núcleo del discurso fabulístico. En este tipo de creación monterrosina no se encuentran bestias fantásticas o animales poetizados como en las creaciones de Borges y Arreola, respectivamente, sino animales y objetos (espejo, rayo, montaña, tela, plantas, etc.) con atributos humanos.

¹⁴ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (1954).

¹⁵ Juan José Arreola (2002).

Además, mientras el bestiario de Borges adopta como núcleo imaginativo las bestias propias de las mitologías milenarias y las culturas antiguas; y el de Arreola tiende a diluir la frontera entre lo humano y lo animal mediante evocaciones poéticas, el fabulario monterrosino recurre al referente de las antiguas historias breves en las que los animales tienen atributos humanos y se comportan como tales.

Como enunciado artístico, la fábula monterrosina se constituye en una forma de comunicación estética que comparte sus elementos del contenido con el género pero simultáneamente busca establecer un profundo diálogo con la sociedad de la cual emerge a partir de la representación artística de los sentidos sociales no expresados o sobreentendidos. Así mismo, este tipo de creación asimila otras de las características de las creaciones breves monterrosinas (alteridad, ironía, humor, lector cocreador, etc.), rasgos que le permiten ubicarse dialógicamente en su poética minificcional.

Profundamente emparentado con el entorno social propio del momento histórico en que escribe, Monterroso lo mira con sospecha y lo recrea con fino humor en la fábula. Así, su selección discursiva se torna esclarecedora y convocante de un profundo diálogo con el contexto contemporáneo. En este aspecto puede apreciarse la consonancia de la inventiva autorial con los planteamientos de Bajtin, quien en su teoría sobre el enunciado artístico explica la estrecha relación que encuentran en éste las valoraciones y la selección de las palabras por parte del artista:

Ante todo las valoraciones determinan la selección de las palabras por el autor y la percepción de esta selección (co-elección) por el oyente. Porque el poeta no escoge sus palabras de un diccionario, sino del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones (Bajtin, 1997, 125).

De su sabia relación con ese contexto de la vida al cual se refiere el teórico ruso, Monterroso extrae el elixir discursivo y los elementos ideológicos para adoptar una posición crítica ante el mundo. Aspectos como la crítica al poder, el desconocimiento de la diferencia, la vanidad, la relatividad de la vida, entre otros, se constituyen en el material esencial de ese discurso fabulístico minificcional cuya representación se encuentra

matizada por el humor, la ironía, el sentido paradójico y la ambigüedad, como veremos a continuación en algunas de las fábulas.

3.1 Representación fabulística del poder

El tema del poder constituye un dinámico elemento de representación de la fábula monterrosina. Creaciones como “El sabio que tomó el poder”, “La parte del león” y “La oveja negra”, entre otras, son expresiones típicas de la relación jerárquica y desigual que ostentan los animales en el mundo de ficción en el que habitan. Mundo que tiene como trasfondo los sobreentendidos sociales del poder que han estatuido desde épocas inmemoriales los seres humanos y que a los ojos del creador de las fábulas minificcionales se percibe como una selva en la que el más fuerte es el que manda.

Aunque los roles puedan esporádicamente invertirse como en el caso del mono y el león (en “El sabio que tomó el poder”), o se establezcan acuerdos de no agresión como en la fábula “La parte del león”, el sobreentendido narrativo es que ante la fuerza y la brutalidad ningún razonamiento resiste. En el primer caso, aunque el mono se llena de razones sobre todo librecas y recibe consejos de conocidos manipuladores como la zorra, el búho y la serpiente, para disputarle el poder al león, la experiencia enseña que de nada sirven todas esas elucubraciones, ni siquiera la de contar con la descendencia más inteligente, pues, al final las heridas que va dejando el ejercicio del poder le inducen a implorar de rodillas que el tirano vuelva a posesionarse de él.

En “La parte del león” cuenta el narrador que la vaca, la cabra y la oveja se asociaron con el león para “...gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra...” (1996: 208). Esa situación presuntamente animalesca ratifica el sobreentendido de la historia humana en que los débiles olvidan la condición vandálica del más fuerte y en lugar de reconocer sus propias posibilidades y limitaciones para actuar en consonancia, se alían a él esperando recibir condescendencia de éste para llevar “una vida tranquila”, y lo que experimentan en realidad es la pérdida de su libertad y hasta de su propia vida. Nada

más diciente en esta fábula que los gritos de la vaca, la cabra y la oveja invocando inútilmente “Contrato Social”, “Constitución” y “Derechos Humanos” frente al voraz y despiadado león que termina devorándoselas de una sola sentada.

En el caso de la oveja negra, el ejercicio del poder es diciente, pues en aquella sociedad no sobrevive quien sea diferente y exprese puntos de vista divergentes. Paradójicamente, aunque la sociedad se muestra arrepentida por el fusilamiento de la oveja negra y le edifica una estatua ecuestre, resuelve narrativamente la situación pasando por las armas a todas las ovejas negras que aparezcan “...para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura”. (1996: 179).

3.2 La impenitente inseguridad humana

Otra de las grandes temáticas que se ven representadas en las fábulas monterrosinas es la de la persistente inseguridad personal que afecta a los seres humanos, defecto que se explica a partir de las dudas respecto al reconocimiento de las propias capacidades y virtudes; la insatisfacción consigo mismo; y la obstinada búsqueda de aprobación ajena para subsistir. Esta dificultad existencial puede apreciarse en fábulas como “La mosca que soñaba que era un águila”, “El espejo que no podía dormir” y “La Rana que quería ser una Rana auténtica”. En las tres, la representación artística del sobreentendido social de la aprobación ajena, la constante minusvaloración de sí mismo, la persistente añoranza de ser otro o el deseo enfermizo de ser tenido en cuenta, se tornan en situaciones compulsivas que llevan a la frustración, a la neurosis y a la mutilación.

En la primera de las fábulas mencionadas, la mosca sueña en las noches que es un águila y que realiza las acciones propias del ave rapaz, lo cual la llena de felicidad momentáneamente. Sin embargo, al reflexionar sobre sí misma comparándose con el águila, se llena de angustia, pues piensa que las formas anatómicas del ave de rapiña le darían tanta pesadez que terminarían por impedirle “...posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto”. (1996: 176). Pero, como suele ocurrirle al neurótico en

momentos de pleno dominio de sí mismo, la mosca “En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos”. (1996: 176). Sin embargo, cuando despertaba o volvía en sí misma: “...lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada” (1996: 176).

La pequeña historia se encuentra estructurada sobre una figura retórica paradójica, pues, las añoranzas del insecto (díptero) provienen de un ser que apenas tiene un ciclo vital de 25 días aproximadamente, y, a pesar de su limitada subsistencia desea ser como otro, el águila, que vive entre 20 y 30 años. El núcleo problemático de la narración no es precisamente el soñar, que resulta expresado en anhelos y aspiraciones a largo plazo, sino la insatisfacción compulsiva del ser que no se haya consigo mismo y dedica toda su vida tanto en sueños como despierto a buscar ser o parecerse a otro.

En “El Espejo que no podía dormir”, el principio de indeterminación y la ambigüedad se convierten inicialmente en elementos fértiles para fustigar la imaginación, pues, soledad e indiferencia parecen constituirse en razones suficientes para otorgarle cierto grado de razón al malestar que experimenta el espejo. Sin embargo, al observar la función que frecuentemente cumple dicho objeto de tocador, se advierte que está asaltado por la inseguridad de quedarse solo en ciertos momentos y de que nadie se mire en él, situaciones que son normales para los demás espejos que comparten su vida con éste, y que se burlan de él a sabiendas de que sus comportamientos son exagerados. Al final, la voz narrativa descubre que la inseguridad experimentada por el objeto sobrepasa el accionar normal de los de su “especie” y a manera de cierre puntual explica: “...y cuando por las noches los guardaban en el mismo cajón del tocador dormían a pierna suelta satisfechos, ajenos a la preocupación del neurótico”. (1996: 182).

Otra de las fábulas en que el objeto de representación artística es la inseguridad personal, se titula “La Rana que quería ser una Rana auténtica”, en la que el anfibio se esfuerza diariamente por ser auténtica y adopta medidas para lograrlo. Inicialmente, se compra un

espejo para mirarse largamente en busca de su ansiada autenticidad, pero, al no sentirse satisfecha con este procedimiento, decide someterse a la opinión de la gente: "...y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica". (1996: 196). En este proceso, observa que lo que más le admiran es su cuerpo, y en especial sus piernas, razón por la cual decide hacer ejercicios para mejorar sus ancas y así lograr que todos la aplaudan.

Entre los desvelos y acciones de la rana por lograr la aprobación ajena, se cuenta la mutilación, situación a la que llega luego de estar dispuesta a cualquier cosa por obtener su propósito. Así, "...se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo". (1996: 196).

Además de la inseguridad y la necesidad de la aprobación ajena que exhibe el anfibio de la historia, esta fabulesca minificción tiene como trasfondo o sobreentendido social la vanidad humana, situación existencial que sugiere insatisfacción de sí mismo, enajenamiento frente a la realidad del ser y equivocado deseo de complacer a los demás aún en detrimento de su propia condición física o espiritual. El deseo de "autenticidad" que exhibe la rana es paradójico desde la esencia de su planteamiento discursivo, pues, en sí mismo el anfibio personaje carece de convicción y de autoconciencia, virtudes que le garantizarían aceptarse a sí misma con naturalidad y sin exhibicionismo, lo cual la haría auténtica, y evitar convertirse en el hazmerreír o la marioneta de los otros.

La profunda comprensión del otro que realiza Monterroso en estas tres fábulas se hace extensiva a todas las demás que componen su libro titulado *La oveja negra y demás fábulas*. En esta valiosa obra el autor se aproxima a comprender el carácter del ser humano reflejado en los animales para lograr representaciones profundas y diversas que hablan de su condición contemporánea y lo dibujan inacabado, dubitativo, temeroso, confiado, ingenuo, sagaz, inteligente, lleno de prejuicios, compulsivo, dogmático, y también, humorístico e irónico.

Como hemos señalado anteriormente, el autor guatemalteco sintetiza en sus obras las más refinadas técnicas del idioma y los principios éticos de un creador que comprende al hombre latinoamericano y aboga por su progreso social, acciones que refleja en la mayor parte de sus creaciones a las que dota de una máxima concentración del lenguaje y de un profundo nivel artístico que reivindican sabiamente los sentidos sociales no expresados o sobreentendidos propios de la sociedad hispanoamericana como en el caso de las fábulas anteriormente analizadas.

4. Una novela con huellas de dinosaurio

En este último capítulo se aborda la novela *Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)* como una creación marcada por los elementos esenciales de la poética minificcional monterrosina. Desde esta perspectiva artística se consideran algunos elementos constitutivos del género novelesco como el personaje, la representación artística del tiempo y el espacio, y los materiales a los cuales recurre el autor en procura de estructurar su creación narrativa.

Como señalamos en el segundo capítulo el énfasis en la brevedad artística que se observa en “El dinosaurio”, que hemos considerado como el ADN de la poética minificcional monterrosina, irradia su naturaleza hacia los demás textos que hacen parte del proyecto artístico del autor, tal es el caso de la novela titulada *Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)* que consideramos como la máxima síntesis de dicha poética minificcional.

Esta obra, que es la única del género novelesco, publicada por Monterroso en 1978, constituye su estructura minificcional a partir de un discurso dialógico marcado por la multiplicidad genérica breve, entre la cual se destacan formas discursivas literarias y literaturizadas como soneto, epígrafe, epitafio, testimonio, epístola, entrevista, ensayo, dicho, aforismo, refrán, apotegma, decálogo y remembranza; y una tendencia a la fractalidad, acompañada del humor y la ironía.

Lo demás es silencio tiene como personaje central al Dr. Eduardo Torres, una especie del alter-ego del escritor Augusto Monterroso, acerca del cual giran diversas narraciones, algunas del mismo personaje y otras construidas por múltiples interlocutores relacionados con su vida y obra. La novela está compuesta de un epitafio, cuatro capítulos o partes, un addendum, un índice de nombres, una bibliografía, abreviaturas, un índice general y algunas ilustraciones que constituyen dibujos realizados por el autor real Augusto Monterroso.

4.1 La imagen del personaje constituida a partir de relatos breves

La presencia de Eduardo Torres en el discurso narrativo novelesco se configura a partir de las versiones breves dadas por familiares y conocidos acerca de algunos aspectos de su vida. Quien narra, termina presentando su propio punto de vista y exhibiendo como pretexto parte de su propia personalidad. Así, Torres adquiere figura a los ojos del lector gracias a sus propios escritos y a las narraciones de algunas personas cercanas como su exsecretario privado (Juan Islas Mercado); su hermano (Luis Jerónimo Torres); su empleado (Luciano Zamora) y su esposa (Carmen).

A diferencia de una parte importante de textos que constituyen el género novelesco en los que tanto el personaje como su historia se describen y narran mediante un amplio empleo de recursos discursivos, *Lo demás es silencio* recurre a la máxima concentración del lenguaje y a la selección de las palabras justas para representar dichos elementos. En esta novela los diálogos son mínimos, las descripciones físicas del personaje son escasas y algunos testimonios de quienes intervienen tienden a la fragmentación en aras de hacer breve el relato.

En su esfuerzo por lograr un personaje autónomo en el ámbito ficcional como Eduardo Torres, Monterroso realiza un trascendental ejercicio de distanciamiento artístico que posibilita la percepción de la imagen de dicho personaje como la de un ser pensante que tiene voz propia, que realiza acciones y adopta determinaciones en forma autónoma. Gracias a los relatos de los demás personajes el lector se convierte en testigo del transcurso de una vida. Así, se entera que Torres es escritor de provincia con gusto por los clásicos y los temas de ultratumba; que fue abogado y no ejerció la profesión; que ha sido catedrático y que desestimó el ofrecimiento del cargo político de gobernador de su estado natal.

Como en todo texto ficcional el principio de verosimilitud es también un elemento clave en *Lo demás es silencio*. Como ejemplo, puede apreciarse la forma en que Monterroso se refiere a su personaje concibiéndolo como un ser diferente a él y con una condición existencial “real” que le permite trascender el relato novelesco para hacer parte de las

creaciones ensayísticas o biográficas monterrosinas. Tal es el caso del texto “La literatura fantástica en México”, que el autor guatemalteco encabeza con un epígrafe de Eduardo Torres: “Con frecuencia estamos más dispuestos a creer en lo fantástico que en lo real. ¿Quién me cree a mí real, por ejemplo?” (2004: 67) y del estudio biográfico que adelanta rigurosamente el autor sobre Eduardo Torres, del cual explica:

Estoy ocupado en la biografía de Eduardo Torres, que se ha retrasado demasiado. La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba. Los viajes a San Blas son caros y fatigosos (debido a mi injustificado temor al avión, tengo que ir en autobús, jeep o mula). Pero esto no importaría. Lo malo es que el resultado depende del humor del maestro. Cuando está de malas se dedica simplemente a hablarme de cosas que no tienen nada que ver con su vida, y yo se que entonces es imposible lograr un dato, una fecha precisa (1990: 28).

Pese a que algún sector de la crítica comprende el texto como una autobiografía ficticia del escritor a partir de algunos elementos que parecen coincidir entre Monterroso y su personaje, tanto el autor (2004:28) como el ente de ficción aportan múltiples argumentos en defensa de la condición novelesca de *Lo demás es silencio*. Este ámbito permite comprender a su habitante natural Eduardo Torres como un ser contemporáneo de los lectores, con atributos de un modesto periodista y escritor de provincia cuyos escritos tienen alguna difusión en revistas universitarias (revista de la universidad de México) y en periódicos de su región como el *Heraldo de San Blas*.

También, percibe el lector a un ser humano prefigurado por las voces de los otros, quienes como ya se explicó, aportan destellos (textos breves o fragmentos) acerca de una vida nada espectacular ni heroica, pero si compaginada con la condición existencial del ser humano del Siglo XX que desde una provincia de cualquier región hispanoamericana ejerce una actividad vital más orientada hacia búsquedas espirituales que pragmáticas o materiales.

4.2 La representación artística del tiempo y el espacio en una novela minificcional

El concepto de cronotopo fue adoptado de la física por Bajtín con el propósito de explicar la forma de representación artística del tiempo y el espacio en una novela. Al respecto explicó el investigador ruso que se trataba de una “...conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989: 237), y señaló además que se trata de “...una categoría de la forma y el contenido en la literatura...” (1989: 237).

En consonancia con esta categoría bajtiniana analizaremos el procedimiento artístico al cual recurre Monterroso para darle curso a la imagen cronotópica en *Lo demás es silencio*. Debido a la naturaleza minificcional de esta novela, la configuración de su cronotopo se encuentra limitada a las descripciones breves de las imágenes de tiempo y espacio que matizan su condición genérica. Así, se hace evidente la omisión de narraciones y descripciones detalladas y extensas de lugares y acontecimientos para configurar en su ausencia un tipo de cronotopo urbano alusivo a una ciudad de provincia que tiende a ser expresado mediante fragmentarias relaciones discursivas breves de los personajes. Tal es el caso de la descripción realizada por Luis Jerónimo Torres, hermano del protagonista, quien en la narración alusiva a la vida de su pariente aporta elementos que permiten comprender la condición temporo-espacial del referente ciudadano denominado San Blas:

(...) al pie de aquel falso cerro fue fundada San Blas y bautizada tal en honor del santo del día, en el extenso valle llamado también San Blas, pues parece que ni los compañeros de Enciso ni sus sucesores pecaban de imaginativos, y de esta manera tenemos que el riito 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 fútbol, el aeropuerto, la plaza de toros y el Estado mismo se llaman San Blas; o quizá los samblasenses hayan escogido en aquel tiempo y escojan aún para cualquier cosa este nombre por ser entre todos el más eufónico y fácil de recordar: San Blas, S. B. (Monterroso, 1996: 236-237).

La rápida alusión histórica al proceso de iniciación y desarrollo de una ciudad hispanoamericana surgida de la conquista española se hace evidente en el relato de Jerónimo Torres: su momento fundacional por parte del conquistador Enciso; el lugar que se escoge para su edificación; el nombre asignado a la urbe en homenaje al santo del día; y el proceso posterior de su desarrollo; constituyen elementos de un cronotopo que a manera de ligeros trazos aporta pistas al lector para comprender la ubicación temporo-espacial de la narración y de la vida y hechos de los personajes novelescos.

Complementariamente, la narración de Jerónimo Torres permite apreciar el proceso de desarrollo de San Blas y pensar en la experiencia que implica la vida en una urbe que con en el transcurso del tiempo se ha dotado de importantes medios para el bienestar de sus ciudadanos: “(...) hace tres semanas me di una vuelta por San Blas, (...) usé el metro, escuche un concierto en Bellas Artes, recorrí dos museos, oí las conferencias del poeta famoso, vi una corrida de toros, fui a la casa alegre de otros tiempos”. (Monterroso, 1996: 235-236).

Ese espacio vital que es la San Blas contemporánea hace alusión a un ámbito urbano (ciudad y estado a la vez) con un desarrollo propio del Siglo XX, pues, está dotada de metro, un gran teatro en el que se presentan conciertos; museos; espacios para conferencias; plaza de toros e incluso “la casa alegre”, que hace alusión al infaltable prostíbulo de este tipo de espacio urbanístico. El tiempo, al igual que el que transcurre en toda ciudad del período, es vertiginoso e induce a sus habitantes a actuar en consonancia, pese a que les brinda también muchos medios para la diversión. En síntesis, San Blas es, según Jerónimo Torres, una “...ciudad grande con los encantos de un pueblo chico y al revés” (Monterroso, 1996: 236).

4.3 Los materiales discursivos que permiten configurar una novela con rasgos minificcionales

La estructuración de *Lo demás es silencio* como un tipo de novela minificcional determinó la recurrencia a múltiples materiales discursivos de naturaleza breve. Tal como hemos

señalado al comienzo del presente capítulo, en la configuración artística del texto el autor se ve condicionado a emplear una variada gama de formas discursiva que contribuyen con la orientación novelesca del relato. Los géneros discursivos literarios o literaturizados como soneto, epígrafe, epitafio, testimonio, epístola, entrevista, ensayo, dicho, aforismo, refrán, apotegma, decálogo y remembranza; entre otros, cumplen una determinante función en la orientación novelesca que adquiere la historia, pues, aproximan los héroes al lector y le facilitan la comprensión y disfrute de sus narraciones gracias al tono coloquial y conversacional que emplean acompañándolo frecuentemente del humor y la ironía.

Como es propio de una estructura novelesca del Siglo XX, *Lo demás es silencio* se configura en el ámbito de una multiplicidad genérica. Sin embargo, su condición de novela minificcional se particulariza gracias a que los géneros breves empleados fracturan la distancia estética entre autor, personajes y lector mediante la expresión de sucesivas narrativas breves que introducen novedad, rapidez y desenlaces vertiginosos en relación con cada tópico discursivo abordado. Además, concitan a un lector hedónico que con la suspicacia propia del hispanoamericano pueda disfrutar la gracia de las evocaciones realizadas por los personajes y los múltiples sentidos no enunciados (dichos, refranes, etc.) de la cultura propia de este espacio de la lengua castellana.

4. Conclusiones

A manera de pausa, aunque no propiamente de conclusión, teniendo en cuenta el carácter de inacabamiento que es propio de las creaciones literarias, entre estas por supuesto las del escritor guatemalteco Augusto Monterroso, y de los estudios que las abordan, es pertinente señalar algunos aspectos relevantes que se han puesto en evidencia en desarrollo del presente trabajo de investigación:

- A diferencia de sus contemporáneos en el arte de la creación literaria Monterroso edificó una poética cuyo elemento esencial es la forma narrativa breve que contemporáneamente denomina la crítica literaria como minificción. Ese constructo teórico, ético, estético e imaginativo que hizo parte del proyecto artístico del autor se caracterizó por concebir en la representación artística del otro al ser hispanoamericano, por hacer aportes a la consolidación del género narrativo breve desde una perspectiva dialógica y autoconsciente, por llevar a horizontes inesperados las posibilidades creativas de la brevedad artística y en consonancia con ellos la inclusión de una imagen de lector como ser cocreador e interlocutor cómplice.
- A diferencia de un sector de la crítica que se ha centrado en la admiración y exaltación de la más popular creación breve monterrosina denominada “El dinosaurio”, reconociéndola como el cuento más breve del mundo o el más inolvidable, este trabajo pone en evidencia que más que un texto aislado del cual se pueden exaltar sus virtudes artísticas, se trata del elemento esencial o ADN artístico a partir del cual el autor ha levantado un constructo estético verbal compuesto de múltiples géneros, todos ellos influidos por las características de “El dinosaurio”, que hoy podemos reconocer como una poética minificcional.
- “El dinosaurio” no solo se ha constituido en elemento esencial de la poética monterrosina, sino además en el referente de una tendencia crítica y creativa que ha

contribuido a ensanchar esta poética minificcional. Así, puede hablarse de un “Un dinosaurio anotado” para referirse a todas las obras tanto críticas como creativas que han proyectado y recreado las virtudes del texto a insospechados horizontes de sentido; también, se concibe “Un dinosaurio virtual” en consonancia con las nuevas virtudes que ha adquirido el texto al ser ubicado en la red como creación digitalizada y alcanzar descomunales niveles de recepción; en la exploración de las posibilidades artísticas que brinda el texto, se ha considerado el tratamiento pedagógico que algunas instancias educativas e investigativas han dado a esta minificción a partir de los procesos de comprensión y producción de discurso estético, proceso que se ha denominado como “Un dinosaurio didáctico”.

- Esta investigación también ha puesto en evidencia que en el ámbito de la poética minificcional monterrosina el discurso fabulístico asume nuevas dimensiones de sentido tanto en su contenido como en su forma, estableciendo claras diferencias entre la fábula clásica caracterizada por el elemento didáctico moralizante y la fábula monterrosina, que no solo excluye este aspecto, sino que profundiza en la comprensión de la condición humana descubriendo su enraizamiento en el horizonte sobreentendido de las valoraciones sociales y culturales.
- Sin pretender orientarse por la consigna o la denuncia, el autor guatemalteco desarrolla el discurso fabulístico sin soslayar el compromiso social que en la época actual tiene un artista con el arte narrativo en la apremiante búsqueda de la profundidad artística. No siendo este trabajo ni la primera ni la última palabra en torno a la obra del escritor guatemalteco Augusto Monterroso, si puede considerarse como un aporte al diálogo crítico en torno a las virtudes artísticas de su obra y, en especial, respecto a su poética minificcional, tema poco explorado en el horizonte analítico de su proyecto artístico.

En consonancia con los límites en tiempo y espacio que impone la investigación para una tesis de maestría como la que se presenta en este documento, es pertinente señalar

que si bien es cierto que se presentan hallazgos respecto a la obra del escritor mencionado en relación con sus creaciones narrativas breves, también lo es que quedan pendientes por abarcar algunos temas que también configuran su poética minificcional como el ensayo, la entrevista y el diario, que se estudiarán más adelante.

Bibliografía

ARREOLA, Juan José. (2002). *Bestiario*. México: Planeta.

BAJTÍN, Mijaíl. (1977). “Epopéya y novela I”. En: Revista *Eco*, N° 193, Noviembre de 1977. Bogotá: Buchholz.

_____. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores.

_____. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus

_____. (1997). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.

BORGES, Jorge Luis y Guerrero Margarita. (1954). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.

CALVINO, Italo. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Ediciones Siruela.

CAMPOS, Marco Antonio. (1988). *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

CORRAL, Wilfrido H. (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso*. México: Universidad Veracruzana.

_____. (1995). *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM.

DE LA BORBOLLA, Oscar. (2001). “Minibiografía del minicuento”. En: Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Alfaguara.

DE LA COLINA, José. (2001). "La culta dama". En: Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Alfaguara.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. (1989). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Bogotá: Siglo XXI editores.

ECO, Umberto. (1981). *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen.

_____. (1987). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

_____. (1997) *Seis paseos por los bosques narrativos*. España: Lumen.

GIARDINELLI, Mempo. (2001). Entrevista a Augusto Monterroso. En: *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. Director de la colección Alejandro Zenker. México: Solar Editores.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Henry et Al. (2008). *Literatura y juegos de rol: una propuesta didáctica basada en el minicuento*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

JURADO, Fabio. (2008). "La formación de lectores críticos desde el aula". En: *Revista Iberoamericana de Educación*. N° 46, pp. 89-105. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <http://www.rieoei.org/index.php> consultada el 1 de mayo de 2013.

KOCH, Dolores M. (1986a) *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. City University of New York. Ph.D. Dissertation.

LAGMANOVICH, David. (2007). *El microrrelato hispanoamericano*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

_____. (2010). "Nuestros microrrelatos: ayer, hoy, mañana". En: *VI CONGRESO INTERNACIONAL DE MINIFICCIÓN*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor. (2001). “Todos hablan nadie escucha”. En: *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. Director de la colección Alejandro Zenker. México: Solar Editores.

MENESES, Sara (editor). (1996). *Revista Interamericana de bibliografía*, Vol. XLVI, N° 1-4. Washington, D.C.: OEA.

MONSIVAIS, Carlos. (2003). “Augusto Monterroso: lo breve, si bueno, se extiende en la memoria”. En Revista *Quimera*, número 230, mayo de 2003. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

MONTERROSO, Augusto. (1985). *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik editores.

_____. (1990). *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik editores.

_____. (1996). *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México: Alfaguara.

_____. (1998). *La letra e fragmentos de un diario*. Madrid: Grupo Santillana.

_____. (1999). *La vaca*. Madrid: Alfaguara.

_____. (2003) “La Dimensión de lo Breve”. En: Revista *Quimera* N° 230, mayo de 2003. Barcelona, España.

_____. (2004). *Literatura y vida*. Bogotá: Alfaguara.

MOUSSONG, Lazlo. (2001). “El verdadero cuento más breve”. En: Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Alfaguara.

NÁJERA, Francisco. (2001). “La comedia humana”. En: Zavala, Lauro. *El dinosaurio anotado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Alfaguara.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (1995). *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

_____. (2004). *Escritos Disconformes. Nuevos Modelos de Lectura*. España: Universidad de Salamanca.

OGNO, Lia. (1995). “La oveja negra de la literatura hispanoamericana”. En: Corral Wilfrido. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM.

OVIEDO, José Miguel. (2001). “Tres observaciones sobre Monterroso”. En: *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. Director de la colección Alejandro Zenker. México: Solar Editores.

PÉREZ, Alberto Julián. (1986). *Poética de la prosa de J.L. Borges*. Madrid: Gredos.

QUIROGA, Horacio. *El Salvaje* [1919].
En: http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Quiroga,%20Horacio/Quiroga_Horacio-El%20Salvaje.pdf. Consultado el 13 de octubre de 2012.

ROJO, Violeta. (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

SUÁREZ, Irene Andrés. (2010). *El microrrelato español*. España: Menoscuarto Ediciones.

TODOROV, Tzvetan. “Claves para la obra de Michael Bachtin”. En: *Revista Eco* N° 234, abril de 1981. Bogotá: Buchholz.

TOMASSINI, Graciela y MARIS COLOMBO, Stella. (1998) *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Fundación Ross.

_____. (1996). “La minificción como clase textual transgenérica”. En: *Revista Interamericana de bibliografía*, Vol. XLVI, N° 1-4. Washington, D.C.: OEA.

ZAVALA, Lauro (1993). *Humor, ironía y lectura, las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

_____. (2001). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara.

ZENKER, Alejandro). (2001). (Director de la colección) *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. México: Solar Editores.