

**Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades
Maestría en Letras Hispánicas**

Tesis de Maestría

La escritura de Augusto Monterroso.

Desde la tradición hacia la ruptura.

Maestranda: Lic. María Teresa Sánchez

Directora de Tesis: Dra. Aymar de Llano

Diciembre 2008

INDICE

INTRODUCCIÓN: Desde la tradición hacia la ruptura I.....	4
Fundamentación, motivo de la investigación, estado de la cuestión, marco teórico.....	4
Sistema de hipótesis.....	14
Organización del trabajo.....	16
CAPÍTULO I: La escritura como <i>continuo</i>.....	20
El <i>continuo</i> . Aproximaciones y delimitaciones.....	20
Desplazamientos I.....	25
Desplazamientos y pactos II.....	28
Imbricaciones. Entre lo reflexivo-reflejo y lo autobiográfico.....	31
Reflexivo-reflejo. Relación con Michel de Montaigne.....	33
Lo reflexivo reflejo. Subjetividades e intersubjetividades.....	39
La narración del yo.....	41
CAPÍTULO II: Entre la fidelidad y la infidelidad a las formas.....	47
Aproximaciones a <i>Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)</i> . Desdoblamiento: de autor a lector.....	48
Lo verosímil en la construcción del personaje.....	60
Testimonios.....	62
Juegos intertextuales: el paratexto.....	68
CAPITULO III: Territorios culturales.....	71
Constitución del sujeto cultural.....	71
Asociación pública del yo. Búsquedas del yo autoral.....	72
Sujeto y objeto de escritura. Lo culturalmente cristalizado.....	73
En torno a la tradición. La “reproducción creativa”.....	80
Sujeto, tradición. Entre las filiaciones y afiliaciones.....	85
Afiliaciones con Guatemala: Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón..	86
CAPITULO IV: Escritura en espejo.....	90
Lo biográfico. El yo del presente y los <i>otros yo</i>	91
Autoinforme de vida: <i>Los buscadores de oro</i>	92
Vínculos entre ensayista y traductor.....	99
Acto de leer-acto de escribir. De la tarea del antólogo.....	104
Estrategias paratextuales. Construcción de autor.....	105
<i>La letra e (Fragmentos de un diario)</i>	110

Los títulos.....	111
Los textos.....	112
Contacto y resemantización.....	115
Contactos con Jorge Luis Borges.....	118
CAPITULO V: Literatura y vida.....	120
En torno a los <i>discursos de premios</i>	120
Definiciones de escritor y de autor.....	121
Lengua y tradición literaria.....	122
Enunciar legados y recuperar la comunidad perdida.....	126
Legitimaciones.....	127
CONCLUSIÓN: Desde la tradición hacia la ruptura II.....	131
El <i>continuo</i>	132
Lo ya sabido.....	133
La transgresión/traslación.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	140
Textos de Augusto Monterroso.....	140
Estudios sobre Augusto Monterroso.....	141
Teoría y crítica literaria.....	145
Bibliografía general.....	150

INTRODUCCIÓN: Desde la tradición hacia la ruptura I

Fundamentación, motivo de la investigación, estado de la cuestión, marco teórico.

El estudio de la escritura de Monterroso como *continuo* puede ser considerado desde diferentes perspectivas.¹ En primer lugar, responde a la necesidad de trabajar zonas vacantes, hasta el momento, en los estudios críticos dedicados al autor y su obra, ya que se han ocupado mayoritariamente de la retórica de la brevedad, el humor y la parodia en textos ya definidos genéricamente o bien considerados con dicha definición como producto de las lecturas críticas; se pondrá en cuestión lo relativo a determinaciones, codificaciones y clasificaciones con el objeto de profundizar en el efecto discursivo que proponen las operaciones de ruptura tanto en desvíos, derivaciones y contaminaciones como en falsificaciones, imitaciones, traducciones engañosas o en copias premeditadas. En segundo lugar, los modos del ensayo como práctica discursiva generadora de nuevos espacios de escritura y de lectura permiten observar las variadas formas de autoconstrucción del sujeto. Al mismo tiempo, las alteraciones en esas modalidades ensayísticas, que cooperan con las enumeradas, repercuten en la lectura provocando una distorsión que multiplica los sentidos y, simultáneamente los pone en duda; de tal manera que esas derivaciones se resuelven expresamente como dificultades cristalizadas como series de dilemas o, explícitamente como cuestiones sin solución

¹ Su obra está compuesta por diez libros: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento Perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* (1978), *La palabra mágica* (1983), *La letra e (Fragmentos de un diario)* (1985), *Los buscadores de oro* (1993), *La vaca* (1998), *Pájaros de Hispanoamérica* (2001) y *Literatura y vida* (2003). Aunque publicó su primer cuento en 1941 en el diario *El Imparcial* de Guatemala y en 1952 y 1953 dos cuentos en México, el año 1959, con la publicación de la UNAM de *Obras completas (y otros cuentos)* —en la que incluye los cuentos editados a principios de la década— marca el primer hito en la trayectoria.

inmediata. En este sentido, las reflexiones en torno a ese espacio de interpretación confrontan semióticamente con las representaciones simbólicas y la tradición cultural consolidadas en el imaginario social del contexto de producción. Desde un sujeto y su lugar de enunciación (“yo, aquí, ahora”), el ensayista construye un sujeto que explica su ser en la escritura de sí mismo, poniendo en valor su propio *yo* como *objeto*, convertido en *voz individual* pero, también, en una *palabra comunitaria* contestataria al sistema establecido. Se produce un movimiento traslaticio mediante el cual el *yo* se transpone en múltiples *yoes*, en un discurso que flexibiliza los pronombres, los reubica y resignifica; de tal manera, establece una alternancia entre niveles e instancias ontológicas, siendo *sujeto*, a la vez *objeto* y, además, su *atributo*. En estos términos, la construcción del sujeto/ensayista manifiesta la autoconciencia de construcción de un lugar estratégico en el campo intelectual entendido como actualización, interrelación, injerto y choque de fuerzas pero, también, relacionado con el arrastre de estructuras simbólico-culturales.² En ese espacio ensayístico converge el tratamiento del ser individual que discurre sobre algo ya creado y que, desde ese lugar, apunta a la inscripción de sus experiencias particulares en el horizonte de la tradición. El sujeto deviene en crítico o en intelectual

² A esta altura algunos datos biográficos pueden aclarar aspectos referidos al contexto político-social y cultural en el que se movió el autor. Nacido en Tegucigalpa, Honduras el 21 de diciembre de 1921, de padre guatemalteco y madre hondureña, su familia se radicó en Guatemala cuando tenía seis años, lugar en el que se crió y vivió hasta los 23 años. La revolución de 1944 —movimiento que derrocó al tirano Jorge Ubico— incide decididamente en su vida. Había participado en los últimos años de la dictadura ubiquista y había conspirado contra el tirano, hechos que concluyeron en el obligado exilio hacia México. Para cuando esto ocurre, su nombre era estimado en los medios literarios guatemaltecos. Había participado en la fundación de la revista *Acento* en 1942 junto a Enrique Juárez Toledo, Rafael Sosa, Carlos Illescas, Otto Raúl González y Raúl Leiva, quienes serían identificados como la *generación del 40*. Luego, con el triunfo de la revolución, los gobiernos democráticos lo eligen como representante diplomático; es nombrado vicedónsul en México 1945 y cónsul en Bolivia en 1953. Desde allí colaboró con la *Revista de Guatemala* fundada por el escritor, Luis Cardoza y Aragón. El derrocamiento del gobierno constitucional de Jacobo Arbenz lo encuentra en Bolivia. Desde allí se traslada a Chile —país en el que reside durante tres años y en el que conoce y se relaciona con Pablo Neruda—. En 1956 se radica definitivamente en México hasta su muerte el 7 de febrero de 2003.

matizando el acontecimiento propio del discurso con el sentido que trazan las coordenadas de persona, espacio y tiempo. La primera manifestación de este proceso la encontramos en la construcción del personaje Eduardo Torres de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. En este texto, los procedimientos paródicos establecen un juego de construcción/deconstrucción del sujeto de escritura y anuncian la configuración de un crítico y, al mismo tiempo, cuestionan esa misma prefiguración en el campo intelectual latinoamericano. Asimismo, este tratamiento permite variados niveles de análisis desde los paratextos y los mecanismos de citación que concretan el juego aludido. A estas razones obedeció nuestro particular detenimiento en ese texto.

En los ensayos de sus dos últimas décadas —nos referimos a los pertenecientes a *La palabra mágica, La letra e (Fragmentos de un diario), La vaca, Pájaros de Hispanoamérica y Literatura y vida*—, se hace evidente una conciencia del yo construido desde un lugar estratégico en el campo intelectual. En ese marco, tanto el crítico y el ensayista como el biógrafo y el traductor funcionan como trazos, perspectivas o facetas asumidas por la tarea del intérprete de la tradición histórico-cultural. El espacio simbólico creado ficcionalmente diagrama la autorreferencia y la dimensión autobiográfica. Se trata, entonces, de un recorrido heurístico que se nutre de su experiencia como intelectual y construye narraciones para auto-configurarse en las relaciones culturales y de campo. Su último libro, *Literatura y vida*, compilado casi en los umbrales de su muerte, ofrece un corolario de semiótica textual y extratextual ya que permite leerlo según los itinerarios del *discurso de los premios*, razón por la que le dedicamos un apartado. Hemos excluido de nuestro estudio la descripción genérico-argumental de los textos atendiendo a dos motivos. Uno se centra en que al ser la

construcción discursiva del sujeto el núcleo de nuestras reflexiones, atender a la retórica ensayística significaba detenernos en rasgos composicionales y pragmáticos que nos alejaban de las hipótesis. El otro responde a la misma naturaleza discursiva de los ensayos de Monterroso: escritura hecha “al correr de la pluma”, sin pretender agotar el tema tratado y sin ajustarse a un proceso de sistematización.

En un recorrido por los estudios críticos sobre la escritura de Monterroso —a la manera de un estado de la cuestión— se observa que en su mayoría convergen en un enfoque sesgado hacia las operaciones que recorren la tradición como subversión o renovación genérica focalizados en lo satírico, la renovación fabulística o los desplazamientos genéricos como ya hemos enunciado al principio. La insistencia en la narrativa breve o microrrelatos es otra de las perspectivas más conocidas de la crítica sobre el autor. Para esta serie se pueden mencionar tanto el volumen *Microrrelatos* de David Lagmanovich (2003) en el cual Monterroso está citado en varias oportunidades, como el recientemente publicado de Guillermo Siles (2007), *El microrrelato hispanoamericano*, en el cual se trata a esta modalidad desde la perspectiva de la formación de un género y se dedica parte de un capítulo a Monterroso. Además, los estudios continuaron la indagación de una poética individual que define nuevos modos de hacer literatura y que reafirma, transgrediendo, los estatutos genéricos. En ese orden, podemos leer el trabajo de Lia Ogno *La oveja negra de la literatura hispanoamericana*, (1993) que aborda el uso tradicional de la fábula como fórmula antigua renovada en un sistema de subversiones. La mayor transgresión radica en despojarla de toda inclinación clásica didáctico-moralizante para proponer un uso inteligente del humor: el de

transformar la mirada satírica sobre el mundo en una crítica. Su trabajo es una propuesta para seguir la ruta de la provocación, el contraste y la complicidad con el lector y, desde esta perspectiva, constituye una aproximación a las particularidades enunciativas de un sujeto velado tras mecanismos entre lo que se dice y lo que se oculta.

La sátira, también, es el centro del estudio en el trabajo de Francisca Nogueroles Jinémez. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. (2000). Nogueroles alude al componente provocativo de su narrativa ya que ésta “genera palimpsestos literarios de múltiples significaciones, que el lector puede interpretar equivocadamente debido a la enorme gama de referencias culturales utilizadas en ellas”. La atención prestada por la crítica española a las variadas formas adoptadas por la sátira convoca una revisión de las referencias culturales. Estas son entendidas como tópicos cristalizados en la tradición literaria hispánica y éste es el aspecto al que se refiere cuando alude a lo cultural. De este modo, por ejemplo, recupera inscripciones clásicas de las moscas, asociadas con la simbología del mal. Asimismo, a partir de su concepción de palimpsesto, se describen las modalidades paratextuales en relación con la multiplicidad interpretativa generada por las peculiaridades de su uso en la diagramación textual. Nos ha resultado provechoso este estudio por la amplia gama de relaciones comparativas de los textos de Monterroso que, atravesados por el eje satírico, exponen procesos de distanciamiento.

Esta idea de provocación que arrastra efectos afines de inquietud y desconcierto contiene una mirada enfocada en pactos de lectura. Wilfredo H. Corral en *Lector, sociedad y género en Monterroso* (1985) estudia las fábulas, los cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, los textos de *Movimiento Perpetuo* y la ficcionalización

biográfica de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* bajo la lupa de los desplazamientos genéricos. También estudia la brevedad, la fluctuación entre narrar y escribir ensayos como desplazamientos que implican transformaciones referenciales sistemáticas en la recepción lectora. La propuesta de Corral es iluminadora en cuanto hace un aporte respecto de los juegos de construcción y deconstrucción del sujeto. Recuerda que el lector tiene mayor poder que el autor para falsear el pacto de lectura, así pone de manifiesto el pacto social como una base dinámica de comunicación, en la que los cambios de significados ocurren cuando ciertos contextos se hacen relevantes y por eso distintos en su uso. Estas problemáticas así trabajadas permiten darle la suficiente dimensión a la constitución del sujeto que se construye como lector activo de su propia construcción. En la escritura de los ensayos, el *pacto de buena fe* implícito en el texto es un acuerdo tácito con un lector capaz de percibir la estructura ideológica y de admitir cierto marco de creencias que compartirá. Ese pacto, en estudios recientes como el de Pierre Glaudes (2002), ha sido denominado un “pacto de amistad”, definición que enfatiza los lazos entre el ensayista y el lector al establecer que, mediatizado por esa alianza, se proscriben los antagonismos y se integra un tácito acuerdo sobre un bien común en un movimiento dialéctico. Estas propuestas diagramaron nuestras aproximaciones a un discurso ligado a los pactos de lectura.

Entre los trabajos críticos relevantes, debe mencionarse el ensayo crítico de Noé Jitrik “Augusto Monterroso y la dimensión paródica” en *La selva luminosa. Ensayos críticos. 1987-1991*. Jitrik propone desentrañar la red semántica del humor y la parodia como un sistema de ocultamiento basado en una verdad escamoteada y en un “ser de textos”—su identidad como objetos textuales—que transcurre en su “hacerse de

textos”—su sistema de producción textual. (Jitrik, 1992:63). Esta combinatoria condensa operaciones sintetizadas en narrar la dificultad, preconizar la economía y relativizar la escritura con un matiz confesional y, por otra parte, de un modo indirecto, refieren la anulación o el reduccionismo de convenciones o el cuestionamiento al imperio de los géneros desde la práctica. La introducción metatextual evidencia una manera sabia de poner en escena problemas literarios, es decir, ingresar en el texto categorías externas. Por otra parte, el principio de narratividad universal permite leer su escritura como un *continuo*. La temprana lectura de este trabajo nos dio la oportunidad de penetrar en el concepto de productividad semántica vinculada al de sistema de ocultamiento y, además, nos condujo a trabajar las construcciones del sujeto como traslaciones productoras de sentido.

Otras propuestas más generales como los trabajos de Marco Antonio Campos. *La literatura de Augusto Monterroso* en 1988, Corral. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica* en 1995 y la recopilación de artículos y documentos *Con Augusto Monterroso en la selva literaria* en 2000 brindaron no sólo variadas miradas sino también, matices críticos a la luz de las legitimaciones y reconocimientos. Si bien los artículos tratan núcleos reiterados por la crítica como la transgresión a las formas, la renovación genérica, los desplazamientos, entre otros, la diferencia radica en lo taxonómico y en los estudios introductorios que evidencian una preocupación por definir la ubicación de Monterroso en el canon latinoamericano. En este orden pueden leerse los correspondientes a 1988 y 1997. En el prefacio, Antonio Campos resalta la ausencia de trabajos críticos y realza de ese modo la compilación lograda, haciendo que esa masa crítica confiera presencia y legitimidad en la crítica latinoamericana. En *Refracciones*,

W. Corral prologa el volumen con un artificio similar al postular que la amplia colección de artículos y ensayos revelan la inclusión de Monterroso en una literatura mayor. La compilación de 2000 es diferente. La lista incluye homenajes, entrevistas, artículos, discursos de premios y conversaciones, compuestos por comentarios, disquisiciones, revisiones y reconocimientos al autor y a su obra en los que se descartan oscilaciones de su pertenencia al canon.

Para finalizar el estado de la cuestión, la tesis de la investigadora belga, An van Hecke. *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso. Un viaje de Guatemala a México* de 2005, postula una mirada cercana a una perspectiva cultural. A partir de un análisis de campo intelectual, demarcado por la circunstancia del exilio mexicano, revisa los espacios de representación a partir de dos conceptos: margen y reconocimiento. La mayoría de los postulados parten de las versiones que el propio autor enuncia en sus textos, concibiendo esos planos como paradigmas de verdad teórica, confesando que “el espacio es el tema central y la intertextualidad el método principal” (Van Hecke, 2005:12) La marginalidad es entendida como efecto de procesos de consagración y concentra el tratamiento del exilio. La temática del destierro introduce los espacios de Guatemala y México desde diversos registros: la identidad, la cultura y los procesos de transculturación, las filiaciones y afiliaciones con ambos campos, atravesados por una lectura intertextual. La mirada minuciosa de Van Hecke sobre las múltiples relaciones intertextuales ofrece un sustancioso análisis de toda la obra de Monterroso y, en especial, un enfoque innovador al proponer revisiones en el nivel de las representaciones culturales. Al finalizarse en el 2005, contiene una consideración de todo el corpus publicado, hasta *Literatura y vida*. En relación con el corpus, destacamos

que no incluye *Pájaros de Hispanoamérica* y lo justifica por considerarlo un libro sin textos nuevos; si bien se trata de una compilación —otra operación de Monterroso—, hay algunos injertos radicados en los juegos paratextuales que resemantizan la vieja serie materializándola en una nueva que amerita el estudio.

Un aspecto inquietante de la escritura de Monterroso es la hipertextualidad como una forma fragmentaria de hacer y leer literatura que se plasma, por una parte, en la brevedad y, por otra, en los mecanismos de citación mediante los que autoconstruye un sujeto multifacético. Sobre la formulación de una poética de lo micronarrativo se perfila una textualidad diferente, marcada por una tendencia a narrar hasta que la fluctuación cede el lugar a la definición ensayística. Al advertir estas cuestiones se impuso la necesidad de analizar los formatos discursivos partiendo de la evidente miscelánea para profundizar en la construcción del sujeto como ensayista.

Los ensayos de sus dos últimas décadas exponen un cambio de procedimiento. Réda Bensmaïa define al procedimiento como la respuesta táctica del sujeto al problema de la constitución del texto. Es lo que le permite proponer un nuevo espacio de escritura y de lectura. En Monterroso, lo innovador es que la escritura de los ensayos conlleva nuevos pactos de lectura focalizados en la conformación del sujeto. El pacto está más relacionado con la cultura como mecanismo de autoconciencia y realización del sujeto cultural. Desde las teorías que sustentan la problemática del ensayo como “reproducción creativa” (Claire de Obaldía) hemos podido abordar ideas afines como el concepto de *creación* dentro de una tradición, interpretación y crítica y relacionarlas con las

operaciones de Lotman para entender la construcción del sujeto cultural en el nuevo espacio del ensayo en el que la autorreferencialidad se conforma en una auto-organización.

Asimismo, el fuerte vínculo entre ensayo e interpretación nos remitió a los postulados filosóficos de Theodor W. Adorno y de Max Bense, caminos que, desde diferentes enfoques nos condujeron al espacio de la cultura. Por un lado, la idea de Adorno del ensayista como re-interpretante de conceptos cristalizados por la cultura y, asociado con este planteo, la relación del ensayista con fenómenos de producción y reinterpretación de símbolos contribuyó al análisis de las revisiones de representaciones culturales. La concepción de Bense sobre el ensayo como perspectiva personal sobre el sujeto favoreció una mirada del sujeto como ser que se desdobra en la tarea de intelectualizar sobre su propio ser y construirse en ese mismo proceso. Asimismo, se recurrió a los planteos filosóficos de la fenomenología hegeliana para reflexionar sobre la dimensión de individualidad en la construcción del ser y su articulación con la universalidad. En este orden, los postulados sociológicos de la cultura de P. Bourdieu contribuyeron a nuestras reflexiones sobre construcción de autor y relaciones de campo intelectual. Las recurrentes revisiones de R. Barthes sobre las posibilidades del lenguaje y las prácticas de la escritura favorecieron al análisis autorreflexivo del sujeto. Contribuyeron a analizar los procesos intertextuales y metatextuales en relación con el principio de reescritura asociado a la interpretación ensayística como lectura de otros textos que se citan “sin comillas”. (Barthes, 2004 [1975]: 216). Por otra parte, estos planteos sumaron nuevos matices a los derivados de la semiología discursiva aportados

por María Elena Arenas Cruz quien en su estudio sobre la teoría del ensayo analiza la especificidad textual expositiva argumentativa.

Sistema de hipótesis

El ensayo es un género discursivo con presencia sustantiva en la producción de Augusto Monterroso. Sin embargo, los estudios han enfatizado cuestiones de desplazamientos genéricos atendiendo en menor grado a la conformación del ensayo como práctica generadora de nuevos espacios de escritura y de lectura. Por eso, nuestro primer acercamiento se centra en los procedimientos que identifican registros tendientes a seguir el curso del pensamiento o bien lo que denominamos *reflexión*. En ellos, evidenciamos un protagonismo del *juicio* aplicado al *objeto*.

Paradójicamente, los modos del ensayo en Monterroso se aproximan a una tradición ensayística clásica, la de Michel de Montaigne, por ejemplo, muy citado explícitamente. De ahí que la comparación con ese paradigma nos permitió sostener una de las hipótesis que consiste en abordar el escrito ensayístico a partir del valor de prueba personal que el yo ejerce sobre sí mismo y, en ese sentido, se autoconstruye. El ejercicio intelectual del sujeto vincula la experiencia personal con la experimentación del intelecto conjugando percepción y juicio crítico. En estos términos, el ensayo deriva hacia una dimensión autobiográfica que remite a la experiencia personal. En Monterroso, estos componentes coadyuvan en la construcción del escritor como

intelectual en la que advertimos una búsqueda de inserción en el campo de la cultura como ya hemos señalado.

La lectura diacrónica de Monterroso también nos facilitó la verificación de procedimientos fluctuantes entre el uso tradicional de las formas y la infidelidad a la retórica que fundamentan ciertos estudios definidos a partir de la miscelánea genérica. Se pone de manifiesto que, en los textos de sus dos últimas décadas, lo *protogenérico* cedía lugar a una retórica en la que las manifestaciones del sujeto establecían una serie de organización autoconciente. En este sentido, la escritura se convierte en autorreferencia estética y personal por medio de la cual el discurso se desdobra en metadiscurso y, por ende, el sujeto cita, se cita y se re-escribe.

La atención a esa escritura posibilita la reflexión sobre el espacio logrado por Monterroso en la serie literaria. Si nos detenemos en los cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, en las fábulas de *La oveja negra y demás fábulas* o en la miscelánea genérica plasmada en el volumen titulado *Movimiento perpetuo*, constatamos un espacio que simula ubicarse fuera de lo canónico. Esta supuesta exclusión —una de las operaciones del sujeto— se refiere a la dialéctica entre formas tradicionales y la traslación, es decir, entre uso conciente de la retórica para, luego, transgredirla, reformularla o finalmente provocar una ruptura que conduce a la crítica. En este marco, leemos el cuento más breve del mundo “El dinosaurio” de su primera publicación como expresión polémica entre frase y discurso; se manifiesta una de las formas de renovación de un género, reconocidamente convencional como las fábulas, y la muestra inagotable de las potencialidades de mutación y transformación discursiva de *Movimiento Perpetuo*. Estas remisiones a la tradición literaria implican reformulaciones a las que

hemos atendido en función de recalcar en nuestro recorte. Y —nuevamente se presenta otra paradoja— se trata de un espacio textual no desplazado genéricamente, son ensayos, en los cuales las operaciones contribuyen a la construcción del sujeto, como ya venimos insistiendo. Nuestra propuesta es analizar el conjunto de los mismos como términos de una serie conformada por un discurso cuyo centro se emplaza en la configuración del sujeto. Construcción discursiva clave que se resemantiza e introduce nuevas cartografías de lectura como maneras de inscribir al autor en el canon, como un sujeto *intérprete* y, a la vez, *interpretado* que desterritorializa los esquemas y las categorías establecidas. El sujeto se auto-construye bajo el ocultamiento de una revisión crítica y así realiza una autointerpretación y autolegitimación de su ser/escritor en el canon latinoamericano.

Organización del trabajo

En un **primer capítulo** nos detuvimos en una mirada de la literatura sobre las determinaciones y clasificaciones instauradas por la tradición con el fin enunciar las continuidades y los desplazamientos de la escritura de Monterroso y su ubicación en la crítica. En “La escritura como *continuo*” definimos esta idea que permitió observar las traslaciones del sujeto y, simultáneamente, determinamos que los desvíos son manifestaciones de una sola serie. En este sentido, los desplazamientos hacia el ensayo mostraron prácticas discursivas en las que se establecen nuevos pactos vinculados con las variadas formas de autoconstrucción del sujeto. Este enfoque abordó el carácter reflexivo del ensayo desde las interrelaciones de la subjetividad manifestadas en las

variadas formas reflexivas del yo que reflejan su *voz individual* y también, actualizan la *voz comunitaria*. De este modo, las operaciones autorreferenciales nos permitieron identificar los movimientos del yo como trasposiciones múltiples de un sujeto que abandona la fluctuación entre narrar y ensayar para posicionarse como un entendedor especializado de la universal actividad interpretativa entre lenguaje y mundo. En este marco, hemos considerado las manifestaciones del sujeto en *Movimiento Perpetuo* y también los contactos con la tradición ensayística en los *Ensayos* de Michel de Montaigne.

En una escritura recurrente en cuanto a juegos de ocultamiento, en la que — como señala Noé Jitrik— la ilocución consiste en acercar un “parecer” a un “ser”, el análisis de los procedimientos paródicos de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* corroboraron dos instancias. Una, comprobar que en la autoconstrucción paródica del personaje subyace la prefiguración crítica del ensayista y dos, poner en evidencia que los procesos paratextuales y los mecanismos de citación son estrategias destinadas a recontextualizar para resemantizar. De tal manera que la re-escritura, aparentemente inocente, se torna en nuevo texto potenciado, enriquecido en la nueva re-escritura. En el **segundo capítulo**, “Entre la fidelidad y la infidelidad a las formas” nos dedicamos a la construcción del yo que, mediada por la parodia, propone desviaciones genéricas, citas apócrifas y desdoblamientos del sujeto. Estos procedimientos *perturban* las propuestas discursivas, acercándonos un *parecer* y ocultándonos un *ser* en la ficcionalización del personaje y su obra, movimiento generador de los juegos de construcción/deconstrucción del sujeto. Al trabajar la parodia se observaron traslaciones en el cambio de perspectivas del yo como antesala del

ensayista. Esto surge por el efecto de desdoblamiento del sujeto convertido en *objeto*, para lo cual flexibiliza el uso de los pronombres y establece la ambigüedad de categorías. Si seguimos cronológicamente su escritura, la tendencia hacia la reflexión ensayística y el énfasis en la autorreferencialidad definida por la remisión a la tradición histórico-cultural, posibilitaron una lectura conjugando el sujeto, la tradición y la crítica. Asimismo, al tratarse de una escritura autorreflexiva, se hace evidente la autorrepresentación del sujeto.

En torno a esta tendencia, en el **capítulo tercero**, “Territorios culturales”, el análisis se centra en un número de ensayos de *La palabra mágica* y *La vaca*. En ellos se observa una construcción del sujeto cultural que revisa posicionamientos canónicos en Latinoamérica, tradiciones genéricas y cristalizaciones discursivas, posicionándose como un objeto cultural. En este sentido hemos pensado en la construcción del sujeto basándonos en el concepto clave de Lotman-Uspenski sobre la cultura como organizadora estructural del mundo que nos rodea y generadora de un espacio que hace posible la vida de relación a través de la comunicación y la constitución de la información no heredada de la colectividad. Así, el sujeto modula su perspectiva en torno de su propio *yo* y hacia otros sujetos culturales y se propone como individualidad representativa de un grupo social. De este modo revisa las instancias generacionales, las canonizaciones críticas o las controversias constitutivas del campo guatemalteco desde diferentes *territorios*: sujeto-autor, sujeto-tradición y sujeto-afiliaciones.

Las variadas versiones autorreferenciales, ligadas a la idea de *continuo*, han hecho pensar en la “Escritura en espejo” (**capítulo cuarto**). En primer lugar, las marcas autobiográficas configuran, en muchos ensayos, el artificio de enunciación que genera la

autoconstrucción cultural o intelectual del sujeto. Motivados por estas evidencias, tomamos otros textos de *La palabra mágica* y *La vaca* en los que la experiencia personal ingresa como un texto para ser leído, es decir, interpretado e interrelacionado con las inscripciones de la tradición y las legitimaciones del campo intelectual. En segundo lugar, recalamos en un libro de memoria, *Los buscadores de oro* para establecer los vínculos entre la construcción de ese autoinforme de vida y los mecanismos especulares configurados como metatextos de su estética. Por último, la compilación de textos anteriores de *Pájaros de Hispanoamérica* permite observar el juego combinatorio entre el acto de leer y de escribir como otra propuesta de resemantización de componentes textuales y paratextuales. Asimismo, al establecer los contactos de resignificación, hemos atendido a los textos de *La letra e (Fragmentos de un diario)* ya que en ellos proliferan estos procedimientos.

El **quinto capítulo**, “Literatura y vida” se centra en su último libro compilado, *Literatura y vida*. En él, la organización secuencial de los ensayos y sus ejes temáticos permiten leer diferentes construcciones que remiten a la autoconciencia consagratoria del sujeto. Éste se constituye en entendedor especializado de los mecanismos de representación instaurados por la lengua y enuncia los legados de la tradición literaria, los vínculos con la comunidad centroamericana y su trayectoria literaria. La originalidad radica en recuperar elementos y postular sus nuevas funciones desde la autolegitimación conferida por la secuencia de experiencia personal inscrita en la tradición literaria.

CAPÍTULO I: La escritura como *continuo*

El *continuo*. Aproximaciones y delimitaciones

El yo de la escritura va naciendo de las profundidades abismales del ser y del lenguaje.

Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias. *Casi novela*.

Al leer la obra completa de Augusto Monterroso a partir de su primera publicación, *Obras Completas (y otros cuentos)* en 1959, hasta *Literatura y vida* de 2003, observamos la construcción de un sujeto autorreferencial.³ De esto resulta que el sujeto de la escritura pone en evidencia una búsqueda en la que el sujeto se proyecta en el mundo creado a fin de poder leerse, de poder comprenderse y, por ende, llegar a la comprensión del mundo.

Para Monterroso, abordar el sentido de la escritura es abordar el sentido del mundo. Si existe una posibilidad de desentrañar la identidad entendida como ser en el mundo, ésta reside en la indagación en el lenguaje que el escritor construye sobre sí mismo y que le da la posibilidad para poder comprenderse. De ahí que las manifestaciones de esta indagación, que se corporizan en diferentes construcciones del sujeto, constituyan un *continuo* que define su obra. Para el concepto de *continuo* amerita hacer algunas aclaraciones. Noé Jitrik en “Augusto Monterroso y la dimensión paródica” elige la idea de *continuo* para explicar las múltiples trasgresiones a los saberes acumulados y canónicos de *Movimiento Perpetuo*. (Jitrik, 1992: 67). Jitrik lo enmarca

³ Las citas de los textos de Augusto Monterroso se hacen según las referencias bibliográficas que constan en Bibliografía.

como un principio de narratividad universal, es decir, como si el discurso primordial fuera narrativo, o sea arcaico y básico. Por lo tanto, para recuperar la narratividad puede volver a las fábulas o tratar de recuperar el tipo de ritmo o disposición rítmica propios de ellas. Si bien ambas miradas se comunican, creemos que se acerca más a nuestro planteo la idea de mutación propuesta por Viñas que contempla las variaciones contextuales como marcas relevantes de los cambios semánticos, en las que ingresa nuestra concepción de *continuo*. En *Más allá del boom: Literatura y mercado*, David Viñas propone leer la emergencia de la narrativa latinoamericana, condicionada por lo mercantil, desde un supuesto de *mutación*. A partir de este planteo, la literatura latinoamericana es leída como un discurso corrido e interpretado como un *continuo*. (Viñas, 1984 [1981]: 35). Asimismo, Wilfredo Corral en *Lector, sociedad y género en Monterroso* privilegia esta categoría para leer los desplazamientos genéricos de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. (Corral, 1985: 190). La propuesta de Viñas y el consecuente análisis de Corral han propiciado la definición de nuestro planteo

Las variaciones en la construcción del sujeto se exponen en una escritura caracterizada por una miscelánea genérica. Esta peculiaridad es la primera advertencia que los estudios críticos establecen como aproximación a un abordaje total de su obra puntualizando una clasificación determinada por "textos de ficción y ensayos". La atención que los desplazamientos de género han suscitado revela una problemática que no se resuelve en un mero agrupamiento. Consideramos que los desplazamientos

genéricos contribuyen a diferenciar la exposición del sujeto de escritura.⁴ Por lo tanto y, desde esa perspectiva, deseamos detenernos en este punto.

En la obra de Monterroso existen diferentes formas genéricas que, como advertimos, los estudios críticos han clasificado en textos de ficción y ensayos. Ahora bien, este ordenamiento que, *a priori*, sólo parece resumirse en una simple determinación de género, conlleva variantes en relación con la construcción del sujeto de escritura. Ciertamente, en la referencia a los textos de ficción y del ensayo se desliza una clasificación categorial que encierra un supuesto de dos vertientes: el de la ficción, por un lado, y otro, que se define por el grado de inclusión en la ficción. La confrontación desliza un planteo sobre la convicción de la ficcionalidad para unos, quedando sin definir la categoría del ensayo. Por lo tanto, dicha clasificación trasluce la problemática en torno a la especificidad literaria del género, una de las primeras preocupaciones sobre el mismo. Sin embargo, a la luz de los nuevos intereses de la teoría literaria, las clasificaciones que restringen la ficcionalidad cuestionan la literariedad. Tal como lo señala José María Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción*, (Pozuelo Yvancos, 1993: 65-66) tras la crisis de los modelos estructuralistas, lo literario se indaga no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad, concluye, ocupa lugar preeminente la ficcionalidad. Por lo tanto, la importancia de la

⁴ La referencia al concepto de *sujeto de escritura* está anclada en los postulados hegelianos del sujeto como ese espacio en el que lo universal se concreta. (Hegel, 1966 [1807]). Valernos de esta categoría filosófica ha posibilitado un acercamiento terminológico a la poética de Monterroso que, superando instancias de definiciones teóricas sobre manifestaciones genéricas y estrategias de citación, nunca deja de estar atravesada por las múltiples posibilidades de construcción y desplazamiento de ese sujeto de escritura conformadas en narrador, figura de ensayista o uso consciente de la función autor convertida en otra evidencia de escritura. Asimismo, merece aclararse que lo universal, en Monterroso, es cultura, tradición, literatura, conceptos cimentados en una escritura que hace, del tratamiento del sujeto, su originalidad.

ficcionalidad radica en ser el eje que incide sobre la ontología, la pragmática, la retórica y, de modo medular, sobre los géneros.

De lo anteriormente expuesto se deduce que si bien la producción de Monterroso, leída en su conjunto, requiere de indagaciones tendientes a delimitar la miscelánea genérica de sus textos, una clasificación entre los incluidos en la ficción y los que se alejan de ella, atentaría contra el estatuto de lo literario. Por eso, consideramos que los estudios que definen el agrupamiento de sus textos basados en esa gradación de inclusión en lo ficcional, al estudiarlos desde otro ángulo, dejan de lado esas cuestiones. Más que un registro de grado de ficcionalidad lo que se pone en evidencia es que en los textos con modalidad ensayística se genera la transformación del sujeto de escritura. Esto está ligado a una tendencia que privilegia la forma ensayística sobre otras y que apunta a la consideración del ensayo como una comunicación diferente manifestada en la reflexión, en el diálogo y en la comunicación con el otro. Es un asunto que nosotros problematizamos a instancias del mismo autor que en *Viaje al centro de la fábula* se refiere a sus preferencias sobre el género desde dos perspectivas: desde el carácter reflexivo: “Cuando yo quiero expresar lo que pienso de algo [...] lo hago en un ensayo. [...]” (81) y desde la autorreferencia del sujeto: “[...] precisamente usar la primera persona es casi esencial para el ensayo. En el ensayo *uno* da sus opiniones, emite juicios, manifiesta preferencias o rechazos [...]” (La cursiva pertenece al original, 59). Esto demuestra que piensa al ensayo como forma de interpretación personal y desde su implícita marca autorreferencial.

Estas observaciones tienden a una delimitación particular del sujeto de escritura. Creemos que, en Monterroso, el desplazamiento hacia el ensayo responde a la necesidad

de una comunicación diferente centrada en la construcción particular de la figura del ensayista. De este modo, partiendo del mundo de la experiencia y de las circunstancias personales, su escritura establece un diálogo consigo mismo al tiempo que transparenta una confesión intelectual. Así, en la medida en que se vuelve sobre sí mismo desde una operación interpretativa, lee su ser en el mundo y el mundo que ese sujeto mediatiza en un acto lingüístico. Por eso existe en la construcción del sujeto de escritura una constante delimitación del *yo*.⁵

Cuando hablamos de confesión intelectual no estamos refiriéndonos a una confesión como atributo consustancial de lo autobiográfico, aunque admitamos que existe en el ensayo un tono de esa índole. Nuestra referencia se asocia a la tarea de transparentar una interpretación en la que el ensayista trasluce un acto de buena fe con el lector a quien ofrece, según la expresión de Max Bense, un "ser así para mí". (Bense, 2004 [1947]: 28). Es decir que establece un pacto sellado por la comprensión de su propio *yo* en el universo del conocimiento en el que la mirada sobre el ser y el objeto conforman una misma unidad para ser leída, o sea, para ser interpretada. Si en ese "ser para mí" el ensayista como sujeto de escritura se incluye, el *yo* se proyecta y se escribe a sí mismo, objetivándose. Sujeto y objeto se acercan y se distancian, se escriben y se leen al unísono.

Esa mirada sobre el mundo, en la que inscribe a su propio ser, responde a una necesidad de afiliarse a una tradición cultural. Desde estas vertientes, es posible observar que Monterroso intenta recuperar la autoconstrucción de un nombre en una trayectoria

⁵ La constitución discursiva alrededor del *yo* es fundamental para comprender las variaciones en la construcción del ensayista. En torno a la definición del *yo*, también nos centraremos, —ya en el orden del discurso ensayístico, propiamente dicho— en lo atinente a los movimientos pronominales de primera persona que establecen diferentes posibilidades de análisis.

de vida desde un lugar simbólico que le permite incluirse en el campo latinoamericano. El diálogo intelectual que establece consigo mismo revelará la conformación de un determinado estado del mundo y de los saberes sobre ese mundo, postulará nuevos nombres, establecerá vínculos, revelará polémicas de campo y legitimaciones.

Desplazamientos I

[...] estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno.

Sergio Pitol, *El arte de la fuga*

En la obra de Monterroso advertimos un uso original de la retórica ya se trate del uso de reglas diferentes de las gramaticales, las preceptivas genéricas o la composición literaria. Esta innovación no siempre significa una ruptura con la norma sino una dialéctica entre las expectativas de lectura y el uso no tradicional de las instancias fijadas. Sin embargo, al ser el género literario un primer impacto de lectura, la tendencia a presentar un discurso cercano a lo ensayístico plantea por sí misma una distancia del tratamiento tradicional.

En *La palabra mágica*, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, *La vaca*, *Pájaros de Hispanoamérica* y *Literatura y vida* no se registra la ambigüedad en la definición del género literario. A partir de *Movimiento Perpetuo* se observa, en torno a la narración, un desplazamiento hacia otros modelos discursivos. Algunos han sido denominados por W. Corral (Corral, 1985:147) como *protogenéricos* aludiendo a aquellos en los que la

característica del cuento se bifurca y la fábula se desplaza, terminando casi completamente en la exposición.⁶ En algunos casos se mantiene la estructura de fábula y existen otros en los que se reconoce una mayor presencia de segmentos argumentativos. En cuanto a los primeros, el sentido literal de toda narración, o sea, la puesta de un imaginario, la creación de mundos en el modo narrativo es desviada por la inclusión de componentes que implican otros modelos y que se articulan en función de una representación intelectual que transforma la situación comunicativa —en la que el receptor es el posible lector— en un discurso argumentativo.

Por ejemplo, en "Solemnidad y excentricidad" de *Movimiento Perpetuo* al anclaje narrativo inicial: "No hace mucho tiempo un grupo de escritores y artistas emprendió en México una batalla contra la solemnidad [...]"(113) le sigue el relato de las acciones emprendidas por solemnes y por los no solemnes: "[...] pronto los primeros encontraron el modo de hacer creer a sus contrincantes que [...]" "Poco después ya nadie supo a quién representaba ni le importó." (113). La voz del narrador se va transformando en un sujeto que, progresivamente, argumenta; la problemática que presenta tiene un ritmo que va creciendo a medida que avanza en la explicación de un caso. Introduce concesiones: "Si haberla ganado [la batalla de la solemnidad] demasiado pronto fue una razón [...] otra fue imaginar [...]" (114) o "Bien. Ya se sabe que si uno repite rápidamente y muchas veces una palabra [...]" (115) También, recurre a citas de autoridad: "Como dijo Batres Montúfar [...]" (115) Estas desviaciones hacen que el texto

⁶Lo *protogenérico* en Monterroso es un aspecto que marca no sólo los textos de *Movimiento Perpetuo*, en los que esos desplazamientos entre las características formales genéricas se explicitan, sino que también lo encontramos en algunas sesiones de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* y en la miscelánea de *La letra e (Fragmentos de un diario)*.

pierda todo rasgo narrativo en beneficio de lo ensayístico observándose un sujeto que enfatiza su tarea interpretativa:

Y para entrar de una vez en el otro extremo del título, yo creo que una actitud válida contra la falsa solemnidad y la tontería no es el simple humorismo sino que podría ser la excentricidad que suele ser solemne y sublime. (116).

Este final muestra un discurso que se desplazó hacia operaciones intelectuales conformadas en torno a una tesis y a su fundamentación. Asimismo, se evidencia una reflexión libre relacionada con la modalidad ensayística. En especial, nos referimos a la subjetividad que personaliza toda la realidad observada desde la propia perspectiva. En este orden hemos advertido un particular juego de perspectivas narrativas en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. En él, a partir de los procedimientos paródicos, asistimos a transformaciones del sujeto que preanuncian, ocultas en lo lúdico, la tarea del ensayista. Este rasgo, cuya marca incipiente se manifiesta en este desplazamiento, adquirirá matices más precisos en textos en los que el sujeto no se desplaza, lo que contribuye a una mayor fidelidad entre el uso y las expectativas.⁷

En el último tramo de su producción, los textos se vuelven cada vez menos agenéricos. Se intensifican, además, las estrategias pragmáticas acordando con una de las características fundamentales del ensayista que expone su experiencia personal con el fin de convencer y mostrar que se busca la correspondencia con una comunidad de sentido. Aspecto que atenderemos en el siguiente apartado.

⁷ Valga como aclaración que cuando hablamos de “desplazamiento”, nos referimos al sujeto que se posiciona como narrador de historias o como ensayista.

Desplazamientos y pactos II

El sujeto se dirige a un lector modelo que se construye como miembro de la cultura latinoamericana. La inclusión de lo personal en tanto experiencia bio-cultural, es decir, como registro de una trayectoria heurística de vida construida desde la lectura de tradición cultural y literaria, tiene una existencia tan arcana como el género. Esta concepción del ensayo como vehículo expresivo adecuado para la crítica y la interpretación arranca desde Michel de Montaigne.⁸ El célebre prólogo "Al lector" de los *Ensayos* inaugura para las letras de Occidente, la complementariedad de una forma a la que no puede sustraerse la reflexión sobre el sujeto de escritura. En ese prólogo, Montaigne ofrece el libro de sus ensayos y a él mismo como la materia: "Je suis moi-même la matière de mon livre: "Yo mismo soy el tema de mi libro"⁹ Así instituye la mediación entre el asunto tratado, el lector y la obligada remisión a la perspectiva del sujeto y su capacidad de juicio. Esta confluencia conlleva un pacto de buena fe.¹⁰

La importancia de Montaigne radica en haber constituido una forma textual, el ensayo, en la que el sujeto se ofrece como escenario de experimentación. Una forma que pone a prueba al mundo y a sí mismo, configurando un discurso reflexivo sobre el sujeto

⁸ Los ensayos de Michel de Montaigne (1533-1592), compilados y titulados por el autor como *Essai* (*Ensayos*, publicados entre 1580 y 1581) se los ha tomado como parte fundacional del género en la cultura occidental. Nuestro interés en atender a estos textos es describir puntos de contacto que evidenciamos con Monterroso. De este modo, también nos atenemos a las palabras del autor que en *Viaje al centro de la fábula* enfatiza sobre el carácter de interpretación personal en Montaigne: "[...] Refutar cualquier idea de Montaigne es ridículo. Montaigne la expone como opinión, no como verdad [...]" (59). Todas las citas de los *Ensayos* de M. de Montaigne pertenecen a la edición que consta en la Bibliografía.

⁹ Ver traducción del francés, Michel de Montaigne, "Au lecteur", édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Librairie Générale Française, 1972 citada por Josú Landa. (Weinberg, 2003: 46-47)

¹⁰ Para conciliar mundo e interpretación, se necesita un pacto de buena fe. Como señala Liliana Weinberg sólo un pacto de esa naturaleza puede "garantizar el acto de trasvasar vida en libro, experiencia en sentido y habla en palabras."(Weinberg, 2001:16).

y sobre la materia. En Monterroso, la experimentación sobre el propio yo, al ser una escritura con recurrencia autorreflexiva, implica que el sujeto establece un diálogo consigo mismo desde *diferentes pactos*, entendidos éstos como diferentes planos de legitimación autoral. El pacto lector, en los ensayos de Montaigne, funda la escritura porque a partir de él, sujeto, objeto y receptor tienen cabida. En los de Monterroso, ese pacto se matiza con una inscripción cultural del sujeto que permite leer tradiciones. En especial, el sujeto, devenido en objeto, se mira como ser cultural, ingresa él mismo en una auto-reinterpretación de su lugar en la tradición cultural guatemalteca.¹¹

Así intenta leer la tradición de su país desde la perspectiva particular de un guatemalteco que, alejado de su campo por el exilio, nombra, revisa e interpreta Guatemala. Este es un espacio de representación en consonancia con el sujeto que se construye desde coordenadas de inclusión y exclusión en la cultura latinoamericana, convocando un horizonte más amplio, el de las letras occidentales. Sin embargo, es preciso aclarar que el exilio en México no determina la génesis de esa lectura sino que la intensifica. Guatemala, país invadido económica, social y culturalmente en el contexto de la historia latinoamericana es asunto que se remonta a sus primeros cuentos. Merece mencionarse “Mr Taylor” de *Obras Completas (y otros cuentos)*. En él se narra cómo Mr Taylor, un “gringo pobre”, residente en la zona amazónica, compra una cabeza humana reducida a un indígena y se la envía a su tío neoyorquino. Hecho que origina un negocio fructuoso de cabezas reducidas entre Estados Unidos y la región amazónica. El relato concluye cuando el tío del personaje se suicida al recibir por correo la cabeza de

¹¹ Nos interesa señalar la relación con Montaigne, en especial, lo concerniente a los pactos de lectura. En el apartado titulado “Reflexivo- reflejo. Relación con Michel de Montaigne” de este capítulo retomamos el tema centrándonos en la construcción pronominal de primera persona y sus implicancias en el posicionamiento del sujeto.

su sobrino. Si bien la ficción es elocuente en el tratamiento de la hegemonía económica y la inferioridad latinoamericana, las instancias de producción señaladas por el propio autor, también contribuyen a considerar esta temática. En *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso admite haber escrito el cuento en Bolivia, en 1954 y confesar que “está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz...” Mr Taylor es una respuesta a ese hecho [...]” (25).

En los ensayos, Guatemala se convierte en un espacio simbólico de autoconstitución, legitimación y reconocimiento en el campo intelectual. Por otra parte, leer esa tradición es una actividad que exige un lector competente para entender las selecciones contextuales y circunstanciales. Debe tener competencia para decodificar procesos de hipercodificación ideológica, ligados a particulares posicionamientos en el campo intelectual guatemalteco. Supone un lector con un conocimiento enciclopédico general sobre historia y política latinoamericana y que, además, le otorgue un valor a las fuerzas de choque sociológicas y étnicas.

La constitución textual de un lector ideal obedece a la necesidad de dibujar el mundo como objeto de interpretación cultural. A esta referencia, se le suma la construcción discursiva de sí mismo que va a operar explícitamente en sus textos. Ambas instancias serán tamizadas por el "juicio", por la razón.¹². La actividad

¹² Cuando aludimos a "juicio" estamos apelando al uso que M. de Montaigne emplea. En "De Demócrito y Heráclito" (Libro I, L) leemos: "El juicio es cosa útil a todos los temas y en todos interviene. Por tal causa, en estos *Ensayos* lo empleo en toda clase de ocasiones. Si trato de cosa de que no entiendo, con más razón ensayo el juicio [...] (Montaigne, 1968: 245). Montaigne señala este accionar de su juicio como tarea de acceder al conocimiento, de ejercitar la opinión sobre algo con el fin de interpretarlo.

interpretativa del ensayista selecciona referentes de la tradición latinoamericana y universal, poniendo en discurso lo autorrefencial en las recurrencias temáticas.

Imbricaciones. Entre lo reflexivo-reflejo y lo autobiográfico

Los ensayos literarios se ocupan de voces ajenas, delegan las emociones y los méritos en el trabajo de los otros; sin embargo, incluso los más renuentes a adoptar el tono autobiográfico delatan un temperamento. Como los efectos personales, entregan el retrato íntimo y accidental de sus autores.

Juan Villoro. *Efectos personales*

El acto de buena fe con el lector se asocia con la idea de interpretación ensayística —referida al aludir al *continuo*— como “el ser para mí”. Esto implica un doble movimiento en la construcción del sujeto ya que éste se vuelve sobre su propia singularidad y al mismo tiempo, convoca la alteridad de su propio objeto. Es una construcción reflexiva y refleja porque las formas pronominales se desplazan según las diferentes perspectivas abordadas por el sujeto frente a los objetos y, al convertir la mirada sobre sí mismo en objeto, éste se refleja en los desplazamientos. Roland Barthes señala que el ensayista se desliza por una extraordinaria producción de múltiples y heterogéneos sujetos. (Barthes, 2004 [1975]: 224) Alude a las diferentes perspectivas, posibles por las flexiones pronominales, desde las que “todo puede suceder”.

Pronombres llamados personales: todo está en juego precisamente aquí, estoy encerrado para siempre en la lid pronominal: “yo” moviliza el imaginario, “usted” y “el”, la paranoia. Pero también, fugitivamente, según

el lector, todo puede voltearse, como los reflejos de un tafetán: en “a mí me”, “a mí” puede no ser el yo de “me”, al cual “a mí” rompe de una manera carnavalesca; puedo decirme “usted’ [...]” (224)

Los términos reflexivo-reflejo se refieren —como señalamos— a los desplazamientos del *yo* que indican variaciones en las perspectivas de juicio u opinión sobre los objetos. Una nota aclaratoria del traductor al ítem “Pronombres” puntualiza las flexiones pronominales del francés de primera persona *je*. Nos ha resultado ilustrativo reproducir esa explicación porque contribuye a la comprensión de la terminología empleada. La nota señala lo siguiente: “El título original de este fragmento es *Moi, Je. Moi*, como *je*, es pronombre singular de la primera persona para los dos géneros y, por tanto, funciona como nominativo. Sin embargo, *moi* tiene también otros usos: puede ser complemento cuando va precedido de preposiciones; y puede ser sustantivo “*le moi*”, indicando “yo”. Usado con *je*, *moi* es enfático, tiene una función reduplicativa que da más energía a la frase, como en *moi, je pense que* (yo pienso que...). *moi, je dis* (yo digo). En este sentido, un equivalente en español podría ser “a mí me”, en frases como “a mí me parece que...”, en la que “a mí” es una reduplicación y puede suprimirse.” (Op. cit.: 223) Estas referencias nos posibilitan pensar en la operación de Michel de Montaigne a partir del enunciado: “Je suis moi- même la matière de mon livre” en cuanto al uso flexivo del *moi*. Como observamos no corresponden a los mismos casos nominativos del pronombre *yo* español. En éste, el desplazamiento radica en las variaciones del *yo*, *aquí*, *ahora* de la escritura.

Al referir a las diferentes perspectivas que adopta el sujeto sobre los objetos, alude a la multiplicidad de reflejos ya que múltiples refracciones del yo repercuten en el objeto.¹³ En Monterroso, el objeto recurrentemente captado por la mirada del ensayista es la figura del escritor y sus mecanismos de legitimación en el canon. Esta particular mirada configura un sujeto que se desliza por territorios culturales y de la intelectualidad, como desarrollaremos en el capítulo III al centrarnos en la conformación del sujeto cultural.

En el ensayo, la idea de reflexión y reflejo del sujeto se fundamenta en sus características y también, remite a la inscripción inaugural de Montaigne que articuló el yo de la escritura como materia de su libro. Asimismo, supone un movimiento autorreferencial en el que existen remisiones autobiográficas con las que se imbrica. Sin embargo, los relatos contribuyen a la constitución del sujeto pero no lo determinan. Funcionan como estrategias para establecer diferencias en las interpretaciones de los objetos. Retomaremos las flexiones pronominales fundacionales de Montaigne con el fin de establecer relaciones.

Reflexivo-reflejo. Relación con Michel de Montaigne

Los *Ensayos* de Montaigne sugieren un recorrido heurístico inspirado en una dimensión existencial del sujeto de escritura conciente de un yo que reflexiona sobre sí

¹³ La relación entre desplazamiento del sujeto y flexión pronominal del francés también es sugerida por Reda Bensmaïa quien en *The Barthes effect* (Bensmaïa, 1987: 52) se refiere al deslizamiento como “sliding”, definiendo de esta manera el deslizamiento de la multiplicidad pronominal en la que el sujeto se conforma.

mismo como ser individual y colectivo. Los vínculos con Monterroso se refieren a las proyecciones de una subjetividad devenida en intersubjetividades culturales más que con definiciones de lo autobiográfico propiamente dicho. El componente autobiográfico es un rasgo que ingresa convocado por los propios mecanismos de autorreflexión de un yo, conciente de la inscripción del nombre en la tradición cultural, referida por su mirada ensayística.

En Montaigne, las diferentes multiplicaciones del pronombre personal *je/moi/matière* es decir, *yo*, *yo mismo* y *materia*, implican diferentes instancias del sujeto de escritura. Estas combinaciones, además, tratan dos dominios. Por un lado el ontológico ya que los diferentes estratos pronominales corresponden al sujeto de escritura que se define como sujeto y objeto y, desde otra perspectiva, al plano enunciativo dado que el *moi* (forma refleja del pronombre *je*, *yo*) es al mismo tiempo enunciador y alocutario de su propio discurso. Combinaciones que también hallamos en los ensayos de Monterroso. Éstas son, además, las que definen matices diferentes de su *continuo* que, como anunciamos se manifiestan, principalmente, en las producciones de sus dos últimas décadas. En especial, *La palabra mágica* (1983), *La letra e (Fragmentos de un diario)* (1987), *La vaca* (1998) y *Literatura y vida* (2003). Es decir que el ensayista ofrece su comprensión de un mundo puesto en valor. Para ello, parte de la individualidad del sujeto, ofreciendo su propia naturaleza como acceso al conocimiento: “Los autores —dice Montaigne— se comunican al pueblo con algún signo especial y extraño, más yo soy el primero que me comunico según mi ser universal, como Miguel de Montaigne, y no como gramático, poeta o jurisconsulto” (III, 2, 20). Esa comunión

del ser universal se examina y se concibe en la escritura ya que el sujeto es también su propio atributo.

Consciente de que las ansias de conocer forman la naturaleza humana, proclama “Los hombres ensayamos todos los medios que a ello nos pueden llevar, y cuando la razón nos falta empleamos la experiencia”. (III, 13, 231). Llegar al ser individual es abordar lo universal ya que el uno contiene a los otros y, en esta propuesta, la individuación es suficiente porque no hay nada que pueda superar el conocimiento hacia el interior del propio ser: “[...] nadie ha penetrado más su materia, ni ha desmenuzado más distintamente sus miembros y consecuencias, ni ha llegado más clara y sencillamente al fin que en su tarea se propuso.”(III, 2, 20).

En la propuesta de Montaigne, el sujeto se construye en diferentes singularidades que corresponden a las variaciones de sus perspectivas. Por eso, los *Ensayos* significaron una novedad en la concepción tradicional de un yo universal. Su planteo se asienta sobre la condición ordinaria que no se ofrece como ejemplo universal sino individual. De este modo, las diferentes formas del sujeto pueden asimilarse al lector por atender la propuesta al ser individual. La escritura se concibe como el espacio en el que existen las diversidades del objeto. Los desplazamientos del yo transforman al objeto ya que al desplazar la mirada, modifica al objeto al mudar la interpretación. Por lo tanto, la multiplicación de sujetos refiere multiplicación de objetos; ambos, por efecto de los cambios de perspectiva, están regidos por la variación; de tal forma que las flexiones sobre el yo multiplican los puntos de vista sobre él mismo al tornar los sujetos en objetos.

En Montaigne, el sujeto de escritura se eclipsa por todas partes, prendiéndose en una generalidad más basta, por la presencia del *nos*. En esa pluralidad se encuentra el ensayista quien representa una comunidad en el sentido filosófico del término, una universalidad. Establece una comunicación diferente con el lector en la que el uso de la ironía cobra un lugar importante. El componente irónico es fundamental en la construcción ensayística, en la que se enfatiza lo irónico desde su mayor atributo: el de funcionar desde la existencia de la figura del lector, y también, desde una conciencia basada en la recepción de la obra. En este sentido, lo irónico se erige como la retórica orgánica del discurso ensayístico.¹⁴ Esto supone admitir la presencia del lector desde el plan de escritura ya que sólo su tarea puede desmitificar, desenmascarar la visión de mundo que yace bajo el velo de la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa. De ahí que la mayor cooperación exigida en la lectura radica en un enunciado que ofrece una distancia del objeto —distanciamiento característico planteado en toda ironía— actividad lectora exigida es llegar a comprender el entramado de un enunciado que ofrece una distancia del objeto. En esto radica el arte de la forma irónica, en no sucumbir a un mero relativismo y crear la auténtica aproximación a la realidad pretendida. Si bien es cierto que las estrategias irónicas son consustanciales al ensayo, en Monterroso, vinculan tres instancias: el sujeto, el objeto y el pacto cultural. Enfocaremos el caso a partir de un desvío pronominal que introduce una alusión irónica de Miguel Ángel

¹⁴ En “El ensayo como ficción y pensamiento”, María Belén Hernández analiza la ironía en la obra de Ortega y Gasset. Admite que una de las formas del ensayo para aproximarse a lo ficcional y obtener autonomía artística es servirse de la ironía. Expone un análisis fenomenológico e histórico de lo irónico partiendo de su etimología griega *eironéia* que significa ficción o el que simula ignorancia, de *eiron*, el que pregunta y esconde la opinión propia. Así su etimología está ligada a fingir o simular, ocultando una convicción y usando la interrogación en lugar de la forma aseverativa. (Hernández, 2005: 165). La propuesta, como hemos indicado, realza el papel del lector en una implicación crítica del proceso de representación.

Asturias.¹⁵ La evocación de un poema, a partir de la visita al Cementerio de Zürich: “Recordaré a cada paso este poema cuando hace poco, en la ciudad de Zürich, [...]” (14), de *Literatura y vida*, se desplaza a la primera persona del plural que remite a un imaginario colectivo de Guatemala aunque, de todas maneras, se trata sólo de un sector, el que se vincula conflictivamente con el epítome del escritor nacional:

Somos muchos los que hemos visitado el Père-Lachaise, de París, que a todos nos entusiasma, a algunos en tal forma que siguen en él, como el escritor Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de 1967, cuyo amor a aquel sitio lo llevó a exigir ser enterrado allí. Perdón. Vuelvo rápidamente a Zürich, [...] (14)¹⁶

El sujeto se inscribe en diferentes perspectivas. Una, corresponde al del yo que introduce la anécdota para situar, a partir de la ficción situacional —un recorrido por las tumbas de famosos— sus homenajes con la tradición literaria. Las otras están conformadas por los desplazamientos hacia el *nos*. En el primero, la adscripción se refiere a la comunidad intelectual que comparte el gusto por esas visitas. El segundo contiene la ironía y genera otro pacto. Necesita de un lector que reconozca tradiciones culturales y actualice la enciclopedia contextual, es decir, que conozca el posicionamiento conflictivo de Asturias en el campo guatemalteco. La subjetividad le confiere una categoría *personal* al objeto. En este ensayo, existe una resemantización del

¹⁵ En esta oportunidad, aludimos al escritor guatemalteco, Miguel Ángel Asturias para ilustrar el uso irónico. El particular tratamiento de esta figura en Monterroso, desde la conformación cultural del sujeto, llevó a un mayor detenimiento en el tema en el capítulo III.

¹⁶ Asturias muere en Madrid y de acuerdo con su voluntad, sus restos son llevados al Cementerio Père Lachaise de París. (UNESCO, 1999: 382) La ironía radica en la misma corroboración extratextual del dato.

sujeto-objeto Asturias. La presencia del lector, desde el plan de escritura, permite desmitificar, desenmascarar la visión de mundo que yace bajo el velo de la contradicción entre lo que se dice y lo que se piensa. La actividad lectora implica comprender el desasimiento del sujeto al referir el objeto. En esto radica el arte de la forma irónica, en no sucumbir a un mero relativismo y crear la auténtica aproximación al objeto. La tendencia irónica del discurso ensayístico aporta también una aproximación a los modos reflexivos del yo, vistos como *mirada espiritual*. Esta idea parte de Theodor W. Adorno quien al precisar el "escribir ensayísticamente", delimita la subjetividad de la escritura en estos términos:

el que parte hacia él [el objeto] desde diversas vertientes y reúne en su *mirada espiritual* todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas a escribir" (Adorno,1962[1954]: 255)

El concepto de *mirada espiritual*, asociado a lo irónico, implica una reflexión del sujeto que examina, interroga, revisa, es decir, después de haberlo atravesado por diferentes vertientes, muestra un objeto conformado desde la mirada *sobre sí mismo*. En el caso de Asturias, determina las condiciones de inscripción del objeto. Desde referencias culturales y de trayectoria histórica, que convocan una comunidad latinoamericana y también, universal. La autorreferencia que suministra la anécdota —la visita al cementerio— refiere la polémica e introduce el juicio del ensayista, en la carga axiomática de la mirada

Lo reflexivo-reflejo. Subjetividades e intersubjetividades

En Monterroso, las flexiones sobre el yo definen una individualidad y, a su vez convocan una universalidad entendida como modelos culturales. Las operaciones intelectuales que relacionan el yo autorreferencial y autobiográfico proponen un sujeto que se busca como ser individual y como ser cultural en una tradición literaria. Estas manifiestan un sujeto conformado por las búsquedas de definir el mundo y de autodefinirse. El proceso de autodefinición se homologa con el resultado ya que revisar y reinterpretar supone una delimitación que se concreta en el hacerse.

La formación de la conciencia individual postulada, desde la filosofía, por G. W. F. Hegel, se relaciona con la búsqueda del ensayista:

En la formación de ese sujeto vemos conformarse el hecho de que el individuo singular tiene que recorrer, en cuanto a su contenido, las fases de formación del espíritu universal, como figuras ya dominadas por el espíritu, como etapas de un camino ya trillado y allanado. (Hegel, 1966 [1807]: 22-23).

Esa conciencia individual es entendida como entidad perteneciente a un contexto más amplio, como conceptos, símbolos, culturalmente formados, como antesalas de esa individualidad y su interés es la demostración ontológica de esa entidad. En primer lugar, en todo proceso de escritura hay una emergencia de la identidad que, como plantea Manuel Cruz Rodríguez, sólo en ella se puede dar, sólo en ella puede ser conocida. (Cruz Rodríguez, 1990: 123). La escritura es ese espacio en el que la realidad

de uno mismo es textual. De ahí que defina al sujeto como el espacio en el que lo universal, (por sí solo inerte, impuro, incompleto), precipita en un concreto, ese lugar donde los universales ocurren. (Op.cit.: 125). Estos señalamientos llevan a la idea de *continuo*. Si desde una perspectiva ontológica, la escritura es materialización del ser universal en lo individual; la del ensayo, en particular, concreta esta premisa ya que es el recorrido heurístico de una experiencia individual que intenta remedar lo universal. En Monterroso, esa sustancia se convierte en un *ars* poética porque hace de la búsqueda del mundo una búsqueda del ser.

En segundo lugar, esta concepción de la escritura implica lo autobiográfico, aunque, como dijimos, esté en función de la conformación ensayística. Por eso, las marcas narrativas contribuyen a *ensayar*, es decir, a interpretar, redefinir los conceptos y símbolos del mundo universal y latinoamericano. La convergencia entre lo autobiográfico y las reflexiones del yo implican las construcciones del ser individual y las marcas flexivas son muestra de ello.

El recorrido por la experiencia vivencial y espiritual, expresión del entramado ensayístico, materializa una ideología existencialista que ubica al sujeto en un espacio y en un tiempo. Por eso en la proyección de los sujetos radica la gran originalidad de sus textos ya que en ellos se observa una voz que siempre se define ideológicamente al ser leída, siendo las marcas flexivas muestras de ese aspecto. El horizonte de sentido de las redefiniciones del yo coliga con pactos culturales.¹⁷ Son, por lo tanto, esas

¹⁷ Esta idea se relaciona con un postulado sociológico de Néstor García Canclini quien en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, define cultura como la producción, consumo y circulación de sentidos. (Cf. García Canclini, 2006: 39) Desde ese campo, el planteo aludido nos permite pensar en la construcción discursiva del ensayista como emergente de ese sistema combinado de sentidos.

singularidades discursivas en torno al *yo* las que instauran al otro, es decir, *yo* siempre remite a la primera persona; la variación está en el *yo*, *aquí*, *ahora* de la escritura, al variar esto, cambian los pactos lectores.

La narración del yo

En *La palabra mágica* (1983), se perfila la definición de un sujeto de escritura cuyos rasgos distintivos ya están presentes bajo el velo de los juegos paródicos de *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*). Si la parodia es la imitación burlesca o de homenaje de otro texto, si la misma instaura la intertextualidad, entonces, hablar de la parodia en Monterroso es retomar uno de los recursos que definen la totalidad de su obra porque nunca deja de incursionar en la citación intertextual en sentido paródico. Sin embargo, es en *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*) en donde estos juegos se condensan y, a la vez, se diversifican, generando un universo de posibilidades. Una de ellas se centra en la creación de la figura del ensayista.¹⁸ En los ensayos de *La palabra mágica* las flexiones del *yo* se ligan a lo autobiográfico; el objeto es tratado con asociaciones a la legitimación de campo y desde la figura del intelectual. De este modo, sus textos conforman una travesía por instancias culturales con las que revisa la tradición literaria y la construcción de autor.

Las relaciones de subjetividad e intersubjetividad manifiestan la individualidad en universalidad. Se asocian con las autorreferencias y lo autobiográfico. Esta

¹⁸ Cfr. Capítulo II.

combinatoria recuerda la confluencia bidireccional señalada por Jerome Bruner, al referirse a la creación del yo.

La creación de un Yo [...] reside en su arribo tanto del interior como del exterior. Su lado interior, lo constituyen la memoria, los sentimientos, las ideas, las creencias, la subjetividad [...]. Se basa también en fuentes externas: sobre la aparente estima de los demás y las innumerables expectativas que derivamos muy pronto, inclusive inconscientemente, a partir de la cultura en que estamos inmersos [...]. (Bruner, 2003: 94- 95).

Por estas razones, la creación del yo no se subsume sólo a un proceso intelecto/emotivo, generado por la dialéctica entre el yo y las marcas existenciales de su experiencia personal. El diagrama completo supone considerar al yo autobiográfico en interrelación con la cultura.

En la confrontación entre esas dos instancias de escritura, es decir, entre la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, se manifiesta la construcción imaginaria del *sí mismo como otro*. Esto recuerda la relación establecida por J. Olney entre experiencia y vivencia, entre el acontecimiento y la construcción. “Uno crea momento a momento y continuamente la realidad a la que damos un nombre metafórico y una forma y esa forma es la propia forma de uno. Este es *mi* universo” (Olney, 1981 [1972]: 34. La traducción es mía) Al respecto, las variaciones discursivas anecdóticas de la circunstancia de exilio chileno manifiestan esta metáfora. Su estadía en Chile es presentada con matices casi dramáticos, tratados según el eje del trabajo intelectual que confronta en atención a instancias de reconocimiento. En “Llorar a orillas

del río Mapocho” (de *La palabra mágica*) a partir del artificio de una entrevista, se introducen los acontecimientos: “En las entrevistas largas llega siempre el momento de responder a la pregunta de si uno vive de lo que escribe [...]” (15).¹⁹ La circunstancia discursiva creada, la entrevista, implica un *aquí y ahora* de la escritura, identificado por el valor público del nombre dentro de un campo. Al artificio le sigue esta secuencia:

En 1954 llegué exiliado a Santiago de Chile [...] Al darse cuenta de mi pobreza extrema, cuanta persona encontraba me invitaba a cenar para hacerme ver las posibilidades de desempeñar algún oficio [...] (16-17)

La cita se completa con la alusión al consejo sobre cómo sobrevivir a la indigencia dado por Pablo Neruda que constata el contacto con el poeta chileno y que marca la singularidad de la figura. Sin embargo, esa mirada se transforma en un texto de *Literatura y vida*, “Mi primer libro”. Un mismo fragmento episódico se narra anclado en un sujeto consciente de autoridad reconocida.²⁰

Debo decir ahora que por dolorosos o difíciles que hayan sido, ni entonces ni nunca me he quejado de mis forzados exilios, en los que por suerte siempre encontré inesperadas compensaciones. Recordaré ahora una, entre muchas. Gracias a la publicación de mi cuento “Mr. Taylor” en el suplemento

¹⁹ La edición consultada para *La palabra mágica*, la de Era (1983), es una edición especial diseñada por Vicente Rojo. Contiene dibujos, diferentes litografías, caricaturas y retratos que abarcan las instancias textuales —los textos están escritos con variadas formas litográficas— y paratextuales. En el presente estudio no nos hemos dedicado a la relación entre la escritura y lo iconográfico ya que nuestras hipótesis se centran en las operaciones de escritura. (Cfr. Introducción).

²⁰ *Literatura y vida* es su último libro compilado, enero de 2003. Como anunciamos, en él se pueden leer divergencias en el abordaje de los asuntos recurrentes. Una retrospectiva desde un yo heterogéneo al protagonista del hecho hace que difiera la narración de un mismo acontecimiento. Como creemos que la construcción es significativa, hemos decidido atender este punto en el último capítulo. Sin embargo, nos ha parecido pertinente esta comparación dada la singularidad que gira alrededor de Neruda.

dominical de *El Siglo*, el diario del Partido Comunista chileno, me buscó y me encontró en Santiago Pablo Neruda [...] (40).

Al encuentro, le sigue la invitación a Isla Negra. El tono dramático se suaviza por enunciados más genéricos, de “la pobreza extrema” se pasa a describir los hechos como difíciles o dolorosos. Las referencias a las figuras del campo intelectual no se modifican. Sin embargo, se observa una innovación en la construcción imaginaria. En el relato autobiográfico, el nombre se asocia a una identidad en un campo. Es decir que desde el *aquí* y *ahora* del ensayista, al nombrar el mundo, el propio ser es remetaforizado ya que forma parte de los objetos referenciales. Al cambiarse la legitimidad del nombre, la construcción discursiva del universo —entendido como el “ser para mí”—varía. Por eso, la distancia temporal entre escritura y crónica de vida se transforma hasta concederse la ironía al comentar la actitud del emblema nerudiano: “Sorprendido tal vez por el hecho de que en todo el tiempo que yo tenía de vivir exiliado en Santiago no hubiera acudido a buscarlo [...]” (40). La dimensión del alcance más que la amplitud de la historia recuperada es la base autobiográfica en los ensayos. Esto señala que se expresa una autoconciencia del yo leída como una combinación entre nombre e identidad cuyos matices están motivados por los momentos en que revisa la vida. La identidad se vuelve una *res publica*, se convierte en estrategia de consolidación de autor. Funciona como un espacio de autorreflexión, como afianzamiento del individualismo que establece territorios de lo público y lo privado. La vivencia narrativa adquiere razón de ser siempre conjugada con búsquedas de un yo que, conformándose como individualidad literaria, tiende a universalizarse en el campo intelectual, tratando de inscribirse en el mismo. En este sentido, el territorio privado se torna público. Relacionado con esto, el

artificio más frecuente es el de ficcionalizar una entrevista, una conferencia o la interlocución con un lector. Con alusiones a su trayectoria, encontramos fragmentos como: “Poco después de aceptar la honrosa invitación a venir aquí me proponía tratar [...]” (21). O aquellos que instalan la concientización de lo público y lo privado relacionado con la categoría de autor:

[...] lo que le gustaría oír sería una disertación académica probablemente abstrusa, sino algo sobre mí; en mi calidad de escritor, tal vez; pero también como individuo; que naturalmente yo podía reservarme mi intimidad, pero que por lo menos le interesaría conocer algunos aspectos de mi vida [...] (21).

Desde esa perspectiva, el sujeto de escritura reflota la anécdota porque el recorte narrativo de la vivencia trasluce grados de legitimación en el campo e inscripción en la tradición literaria y cultural. La idea de lo autobiográfico en Monterroso se consolida con un espacio de autorreflexión decisivo para el afianzamiento del individualismo. En esa confluencia de la esfera pública y privada como *res pública*, el yo busca la comunión con los otros y manifiesta el pacto autobiográfico. (Cfr. Lejeune, 1991[1975]). Según el teórico, el pacto permite superar los escollos del anclaje factual, es decir la índole verificable del mismo, por el contrato de identidad sellado en el nombre propio. El artificio remite al pacto ya que admite su propia legitimidad. Asimismo, muestra la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del sí mismo como otro. Los fragmentos de la anécdota más que responder a la necesidad de ordenar líneas de temporalidad que correlacionan existencia

y presente, manifiestan las progresiones de legitimación. Los modelos de vida, las instancias del éxito, la afectividad, la multiplicidad narrativa de hitos públicos y privados se entretajan en una doble dimensión de intertextualidad e interdiscursividad. El uso de los procedimientos narrativos se combina con puntos de vida, esquemas enunciativos, giros retóricos que contribuyen a caracterizar un cierto escenario cultural.

Las variaciones del registro ingresan en el ensayo para establecer distintos niveles de significación en la interpretación de mundo y del propio yo. La diferencia está marcada por la distancia entre momento de la revisión y acontecimiento. Sin embargo, en *Los buscadores de oro* la operación es otra. En este texto, las estrategias tienden a la construcción de un sujeto que si bien se mueve entre las figuras de narrador y ensayista, se configura identificándose con lo netamente autobiográfico. Existe una ordenación cronológica de los sucesos basada en la narración secuencial de una vida, a diferencia de los ensayos en los que leemos fragmentos anecdóticos. El sujeto brinda un autoinforme en el que expresa un particular tratamiento de la dimensión temporal de la historia recuperada.²¹

²¹ Si bien, como señalamos, *Los buscadores de oro* es un texto que responde a la retórica autobiográfica hemos decidido abordarlo en el capítulo IV porque la operatoria se vincula con espacios de construcción de tradiciones, eje del apartado mencionado.

CAPÍTULO II: Entre la fidelidad y la infidelidad a las formas

[El escritor] Se siente solidario de todo escrito cuyo principio sea que el sujeto no es más que un efecto de lenguaje. Imagina una ciencia muy vasta en cuyo enunciado el sabio terminaría por incluirse finalmente, y que sería la ciencia de los efectos de lenguaje.

Roland Barthes

En Monterroso, el movimiento entre la fidelidad y la infidelidad a las formas de su escritura, es decir, el acercamiento o el alejamiento del uso tradicional de las convenciones discursivas determina variables en la construcción del sujeto de escritura. Este movimiento se manifiesta, por ejemplo, en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* a partir de la parodia y centrado en la citación como estrategia generadora de discursos.²² Así, se presenta la idea de un sujeto que se hace mostrando los mecanismos del lenguaje literario y que los convierte en el sentido de la escritura. Estrategias textuales y paratextuales, textualización de referencias extratextuales, transformaciones y desdoblamientos del sujeto de escritura mostrarán paródicamente la crítica literaria. Ésta se convierte en un artificio de las posibilidades de escritura, la de

²²Para el análisis de este libro hemos seguido —como indicamos en la nota de la página 20— la edición de Jorge Ruffinelli de editorial Cátedra, 1986. Sin embargo, creemos necesario señalar que, en esta edición, se han omitido los paréntesis entre *(La vida y la obra de Eduardo Torres)* que constan en la primera publicación de la editorial Joaquín Mortiz, (México, 1978) y en la de Era, (México, 1991) —ambas consultadas para nuestro estudio—. Hemos optado por referirnos a este texto siendo fieles a la primera edición por dos razones: 1) no existe en los comentarios y notas de Ruffinelli ninguna mención a esta opción que nos permita inferir postulados al respecto y 2) dada la relevancia en el uso paratextual evidenciado en este texto y en la escritura de Monterroso en general, consideramos necesaria la inclusión de esta aclaración. Asimismo, señalamos que por cuestiones funcionales de aquí en adelante, exceptuando el primer subtítulo y la primera alusión, lo nombraremos como *Lo demás es silencio*.

posicionarse como lector. En esta configuración se anticipa la construcción de ensayista cuya mayor cualidad es la de ser un gran lector de mundo interpretado por otros.

Aproximaciones a *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*)

En *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*), Monterroso recrea las diferentes formas mediante las que el sujeto de escritura se erige en autor, narrador, lector de una tradición literaria que expone y recrea desde el artificio de la ficcionalización de una vida. El juego de desdoblamientos se concreta por una variada gama de voces testimoniales y de intertextos, instaurando, de este modo, lo polifónico. Aún cuando el autor ha considerado el libro como novela, acordamos definirlo como pseudobiografía o biografía ficcional por ser términos que delimitan las formas literarias más cercanas al juego paródico. *Lo demás es silencio* narra los hechos y las circunstancias de la vida y la obra del personaje Eduardo Torres, escritor de provincia, radicado en el imaginario San Blas. La ficcionalización del relato biográfico está estructurada por secciones que responden a esa naturaleza como los testimonios y una selección de su obra.

La primera parte, "Testimonios", contiene cuatro testimonios personales entre familiares, amigos y gente cercana a Torres. Éstos proporcionan datos simulando una propuesta de testificación sobre su vida y su obra pero sólo logran ofrecer coloridas y entretenidas anécdotas más próximas a la chismografía que al relato de vida. Esta sección responde a las normas del género pero está plagado de contradicciones a la funcionalidad genérica. En una biografía, el recorte anecdótico de los testimonios

.intentan dar información sobre el personaje biografiado. También, implican actos de fe para certificar, a partir de una experiencia compartida, la magnitud de los hechos seleccionados que contribuyen al enaltecimiento del biografiado. Por ejemplo, el testimonio de su hermano, "E. Torres, un caso singular", se contradice desde las primeras líneas: "Contra lo que podría parecer por el extraño título de estos recuerdos, E. Torres no es un caso singular en el viejo terruño." (68) A partir de esta aclaración, todas las alusiones tienden a desorientar al biografiado. La contradicción entre paratexto y texto supone una *traición* a la expectativa semántica ofrecida en el título y, por otro lado, el anticipo de retrato biográfico se desplaza hacia informaciones sobre el contexto de los hechos y no sobre el biografiado. Esta ruptura entre la funcionalidad del paratexto y del texto nos permite observar la función de compilador del sujeto de escritura. Desde ese lugar, se juega con la expectativa lectora y se manipula el texto. Las contradicciones generan la "infidelidad" a las formas y desbaratan las expectativas y, en ese sentido, es que hablamos de *traición*. En "Selectas de Eduardo Torres", título de la segunda parte, contiene la producción crítica. La parodia se profundiza en la autoconstrucción-deconstrucción del personaje como lector especializado. El libro de pseudo erudición crítica, la ingenuidad de las alusiones, la citación lúdica de los ejemplos, entre otras formas, parodian la glorificación. Así, lejos de coadyuvar a la exaltación de una trayectoria, la selección de su obra enmascara la gloria y revela la burla.

El sujeto se autoconstruye y se reconstruye por el juego de compilador-autor. Los mecanismos de citación se recrean como formas de trasponer las funciones del sujeto. La parodia se condensa en los supuestos textos de Eduardo Torres. La figura de autor se desplaza al de compilador, sugiriendo haber leído, seleccionado y compilado los

ejemplares. La supuesta producción de escritos, manifestación de trayectoria y aval de la biografía es posible gracias a la función autor. La singular compilación evidencia la parodia a la crítica literaria. La actividad del crítico se parodia como aquella que citando y re-citando el texto, lo manipula y, de esa manera, diseña una red de intertextualidades que pone al texto estudiado en relación con otros y con su comentario. Considerar esta concepción supone un doble juego. Si toda estrategias de citación implica leer un ya dicho, la parodia a la crítica contiene una dupla intertextual ya que se parte de un original compuesto por un texto y su comentario que es un ya dicho, ya leído. En esa cadena, el sujeto de escritura de la sección “Selectas de E. Torres” es uno de esos lectores que reescribe y que, compilando esos textos, se convierte en crítico. La producción seleccionada se constituye como lo verosímil desplazado, es decir, como una interrelación entre los textos y sus interpretaciones sobre las que se apela a un constante dicho y ya leído. Una de las selectas, “Una nueva edición del Quijote”, es un simulacro de una reseña crítica en la que, desde la función autor, Monterroso recuerda que el componente de lo verosímil no apela ni a la novedad ni a la verdad, sólo al pacto de existencia discursiva.²³

Los lugares comunes y las disparatadas conclusiones del crítico descartan la posibilidad de leerlo dentro de las convenciones del género, por lo que no es éste el mayor ingrediente del desconcierto. El desafío de lo verosímil se desplaza a la fuente. Al finalizar, se puntualiza que el texto ha sido tomado de la *Revista de la Universidad de México*, Vol. XIII, núm. 5, Enero de 1959 y que ésta, a su vez, lo reprodujo del

²³ En "Magias parciales del Quijote", Jorge Luis Borges dice: "Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá, muchas veces: la discusión de la novedad me interesa menos que la de su posible verdad.", (*Otras inquisiciones*, 1960:65).

Suplemento Literario de El Herald de San Blas. El pacto es aceptar la parodia como la existencia discursiva no en el texto sino en la figura del compilador. De nuevo, por medio de la función autor, Monterroso hace que el compilador introduzca una carta dirigida al director de la revista universitaria. En ella, con un estricto estilo académico, elogia la publicación y, de ese modo, se desplaza lo verosímil a partir de la ambigüedad generada en el uso de la fuente universitaria. De todas maneras, los mecanismos de citación acentúan lo verosímil desplazado ya existente en los elementos extratextuales, las autorreferencias y las alusiones literarias.

En el "El pájaro y la cítara" aparece, también, la parodia de un artículo académico. Se expone un minucioso análisis de una octava de la "Fábula de Polifemo y Galatea" de Luis de Góngora. El estudio está plagado de coloquialismos, de refranes o llamadas al lector propias del diálogo cotidiano. Sin embargo, aún existiendo este registro coloquial, el desplazamiento está en el exabrupto planteado entre la supuesta exhaustividad crítica y el contenido disparatado de las imágenes poéticas. En primer lugar, se acude a la trayectoria canónica del tema: "Por tradición, la poesía de Góngora ha sido siempre un problema no pocas veces difícil incluso para el más lego" (132).²⁴

²⁴ En la parodia a la erudición de "El pájaro y la cítara" se evidencian alusiones al texto de Alfonso Reyes "La estrofa reacia del 'Polifemo' (Reyes, 1961: 139-165). La estrofa aludida es —como dijimos— la XI de la "Fábula de Acis y Galatea" de Góngora, citada por Reyes y cuya versión —que sigue fielmente la de ms.(sic) Chacón, en referencia al manuscrito que mandó a caligrafiar don Antonio de Chacón y Ponce de León, y que se preparaba bajo el cuidado del autor durante sus últimos años, según consta en el Prólogo del mexicano— reproducimos:

Erizo es, el zurrón, de la castaña;
Y -entre el membrillo o verde o datilado-
De la manzana hipócrita, que engaña,
A lo pálido no, a lo arrebolado,
Y de la encina honor de la montaña,
Que pabellón al siglo fue dorado,
El tributo, alimento, aunque grosero,
De el mejor mundo, de el candor primero

.Esta introducción recupera los preámbulos con que los estudios gongorinos inauguran el tema. Pero, de inmediato, una adversativa ingresa nuevamente el juego paródico:

Sin embargo, nosotros estamos seguros de que se ha exagerado mucho esta dificultad, por cuanto lo que generalmente sucede es que la mayoría de la gente no se detiene a estudiar a conciencia los textos, y menos cuando se hace gala del hipérbaton (de plural tan difícil), o que no se presta debida atención a las erratas. (132)

La inclusión del *nosotros* implica la remisión a un imaginario colectivo que parodia junto con expresiones coloquiales como: “Hasta aquí, don Luis. Ahora, como suele decirse, al toro” (133) o “¿Empiezan las dificultades? Veamos que no “(133). Estas estrategias recuerdan el texto de Reyes en el que leemos frases como: “Hasta aquí no hay tropiezo” o “No nos desviemos. La crisis acontece en el verso [...]” (Reyes, 151-153). En Reyes contribuyen a seguir los procedimientos silogísticos, en Monterroso, a desviarlos y generar el efecto paródico

El tratamiento de esa estrofa gongorina también es recreada ensayísticamente en “Los juegos eruditos” de *La palabra mágica*: “Hace algunos años Eduardo Torres se equivocó, o hizo como que se equivocaba, y explicó verso por verso la estrofa que no era, llamándola “una estrofa olvidada”. (62)²⁵ En este ensayo, los silogismos van

En este texto, Reyes recupera la tradición filológica sobre las dificultades de lectura ocasionadas por haberse tomado como preposición la palabra “de” de los versos 1º y 3º. Para exponer su hipótesis y proponer una solución a la histórica tradición crítica en torno al tema, retoma los planteos gongoristas de Zdislas Milner, Roberto Giusti, Lucien-Paul Thomas, August Soendlin, Alfonso Méndez Plancarte y Dámaso Alonso.

²⁵Asimismo, el mexicano Juan Villoro en “Monterroso: el jardín razonado” recupera el tratamiento paródico estrófico: “[...] el autor se presentó como novelista y este nuevo desafío extremó su habilidad

intertextualizando la poesía gongorina e introducen el juego con supuestas equivocaciones y errores. Ficcionalizan el hecho de que muchos versos de Góngora sufrieron alteraciones dado el descuido del poeta por conservar sus manuscritos poéticos. El abordaje gongorino permite visualizar el tratamiento de la función de la literatura como citación. Desde esa perspectiva, el tratado crítico del personaje Torres es un *ya leído* por un sujeto de escritura configurado como autor y lector. Por lo tanto, existe un doble movimiento. Desde la función autor crea la ficcionalización del estudio crítico y construye la ficcionalización del ensayista. Si bien parodiados, las estrategias argumentales revelan la subjetividad interpretativa evidenciando su papel de lector de una tradición crítica literaria.

En "De animales y hombres", se evidencian las alusiones autorreferenciales, centradas en la crítica a sus fábulas. El personaje Torres reflexiona sobre la escritura del escritor Augusto Monterroso. Si bien el texto incurre en frases fuera de registro, inadmisibles para la crítica literaria como "y aquí viene a pelo un buen símil"(151), la secuencia expositiva explicativa y el uso de las citas eruditas se acercan a las convenciones académicas. El sujeto se desdobra a partir de su autolectura. Monterroso, autor empírico, escribe para leer lo que ya ha escrito. Es decir, se propone como "lector ideal" de su propio texto.

Ahora bien, en Monterroso, al ser la citación un exponente de las múltiples posibilidades del lenguaje literario, resulta significativa la ausencia referencial de los intertextos. En *Movimiento Perpetuo*, esta estrategia introduce múltiples sentidos. Cada

paródica. *Lo demás es silencio* (1978) puede ser descrita como "novela reacia", en honor a la "estrofa reacia" de Alfonso Reyes." (Villoro, 2001: 32).

texto está antecedido por un epígrafe con indicación precisa del autor.²⁶ Los epígrafes aparecen firmados, excepto en un caso: el paratexto inaugural:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas, no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas, no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo, eso es, un movimiento perpetuo. (15).

En este epígrafe se sintetiza, condensa y postula la clave de lectura del texto. La ausencia de la referencia autoral, como en *Movimiento Perpetuo*, nos da la clave para despojar al texto del juego referencial. Estos juegos constituyen una tergiversación a los datos de las citas. Por eso, consideramos que al tomarlos y desviarlos, los reescribe.

"Traductores y traidores", sin firma autoral, respeta, en su mayor parte, — apartando la digresión de los esquemas finales, que desarrollaremos al final de este apartado— la formalidad del género. La materia se configura según secuencias lógicas deductivas como "En primer lugar, [...], en segundo lugar, [...] Resumiendo [...]" (127), apelaciones a la reflexión del lector: "Qué es lo que debe hacerse cuando uno se lo

²⁶ Todos los textos de *Movimiento Perpetuo* están anteceditos por un epígrafe sobre las moscas, excepto el inaugural. En ese nutrido universo paratextual, algunas fuentes son apócrifas, como las que pertenecen al personaje E. Torres y otras son traducciones que recrean el original, como ocurre con la referida a Jonathan Swift. El texto *Poetry, a Rhapsody*. (en Smith, David, ed. , (1860-1944) De Morgan: *A Budget of Paradoxes*: 377) que versa

So, naturalists observe, a flea
Has smaller fleas that on him prey;
And these have smaller still to bite 'em;
And so proceed *ad infinitum*.

es traducido libremente como: "Una pulga tiene pulguitas que de ella hacen presa; y éstas, a su vez, tienen otras más pequeñas para que las piquen, y así se precede *ad infinitum*" e intertextualizado como paratexto a "Estatura y poesía" de *Movimiento Perpetuo*. En este punto, quiero mencionar la gentileza del Lic. Carlos Aletto quien me acercó su minucioso estudio intertextual de las citas de *Movimiento Perpetuo*, (trabajo inédito aún). Por otra parte, cabe agregar que esos paratextos crean la clave para acceder a la permanente mutación de formas y al constante desplazamiento del sujeto citado y suscitado en el texto.

propone, ¿traducir la letra o el espíritu?” (128) o citas de autoridad. En especial, se abandona el uso de coloquialismos, frecuentemente usados en los otros textos. Estas estrategias argumentativas, propias del discurso ensayístico, no están atravesadas por la parodia. Funcionan para apuntalar la interpretación subjetiva manifestada en reflexiones personales: "Yo en lo personal digo únicamente que si en cualquiera de sus formas [...]”(128), "[...] pero ahora, sólo quiero relatar en muy pocas palabras mi experiencia con la traducción de [...]" (128). Estas cláusulas, a diferencia de los textos anteriores, no introducen argumentaciones paródicas sino que mantienen una lógica ordenadora. Es decir que las expectativas lectoras no se ven provocadas ni alteradas porque la organización de las macrounidades se adecua al modelo de producción ensayístico. Se atiende al asunto de la traducción a partir del tópico "traduttore, traditore".²⁷ Se tematiza la problemática lingüística y filosófica de la tarea del traductor cuya evidencia la encontramos en los cuestionamientos del sujeto y en última apelación.

Al finalizar, se introducen tres esquemas que intentan mostrar problemas de traducción. Propone dos versiones traducidas del alemán “Fisches Nachtgesang”: “La serenata del pez” y “Nocturno en la pecera” (130-131). Sin embargo, no existen los textos de los poemas, los mismos se suplantán por un dibujo de líneas rectas y oblicuas, intercaladas, que sugieren un grupo de versos y un poema pero que no contiene lexemas. El exabrupto materializado en estos esquemas se profundiza al introducir una reflexión final en la que se apela al lector incitándolo a efectuar una buena elección de las versiones de traducción ofrecidas:

²⁷ Esta idea refiere a la traición asociada a la traducción. Dado que en los ensayos de *La palabra mágica* el sujeto se construye desde la tarea de traductor, retomamos el tema en el capítulo IV.

Ahora bien, y para finalizar, ¿con cuál de las dos se queda el buen o el mal lector, que también los hay? Es indudable que con la que mejor le parezca; o con ninguna, si ejerce a su sabor la libertad que se desprende de todo arte por esencia no sujeto a pasiones, reglas, o presiones internas. (131).

Este juego establecido con la recepción implica la concepción de la traducción como creación discursiva en la que el sentido lo establecen los mecanismos instaurados por el lenguaje.

"Imaginación y destino" es el otro texto sin firma. Se reitera el mecanismo de escribir ensayos narrando, tal como hemos analizado en *Movimiento Perpetuo*, para desembocar en ejemplos tendientes a corroborar una aserción. Así, partiendo de "En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol, una manzana cae sobre su cabeza, se va a su casa y escribe [...]" (155) termina poniendo en paralelo, con el formato lógico argumental, tres casos de la literatura occidental: James Calisher, Isaac Newton y Arthur Conan Doyle, en los que el destino suscitó la escritura por medio de la imaginación.

En la tercera parte, "Aforismos, dichos, etc.", las marcas del compilador se evidencian en máximas, proverbios y aforismos recopilados por Eduardo Torres en notas y diarios, que han sido seleccionados por un supuesto catedrático. Cada enunciado tiene su correspondiente fuente que, en la mayoría de los casos, remite a una situación de enunciación oral en lugares de divertimento público. De este modo, la forma lógica deductiva de los textos termina en un silogismo absurdo. El juego de citación introduce autorreferencias a *Lo demás es silencio* y otras obras de Monterroso. Las mismas son

relevantes por la autorreferencia y por los procesos de construcción-deconstrucción en torno a las figuras de personaje, autor, compilador. Ejemplo de este procedimiento es el aforismo “Contradictio in adjecto” que dice: “La Sinfonía Inconclusa es la obra más acabada de Schubert” (162). Este discurso, cuya autoría pertenece a E. Torres por efecto de ficcionalización, evidencia una serie de alusiones. Uno de los cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, “Sinfonía concluida”, narra el hallazgo de los dos últimos movimientos de la Sinfonía inconclusa de Schubert, protagonizado por un viejito organista en una perdida iglesia de Guatemala. La contradicción, anunciada en el título del aforismo, encubre las cadenas alusivas que autorrefencian por construcción y deconstrucción. Desde otro ángulo, la galería de voces autorales propone una lectura de afiliaciones con el campo intelectual mexicano y centroamericano, contemporáneos del autor que conforman la materia ensayística de obras posteriores.

Esta parte muestra una dialéctica entre citación de fuentes parodiada y legitimación de autor ya que, los nombres remiten a compañeros de la generación guatemalteca, a editores y escritores mexicanos pero aparecen mencionados junto a fuentes desopilantes como la cantina "El Fénix" o el periódico *El Herald* de San Blas. Simultáneamente, se leen nombres inventados o referencias a escritores europeos. Se sigue una taxonomía alfabética que implica el pretendido carácter totalizador y universal de la muestra. Esta particularidad convierte la serie en una diatriba a las pretensiones críticas enciclopédicas. Se hace constar “Abstinencia: sólo los abstemios piensan que beber es bueno. Dicho en la cantina ‘El Fénix’, s.f.” (159) junto a otras extratextuales, identificables en el campo intelectual. Por ejemplo:

Crítica: cualquiera puede ver unas serpientes en lucha a muerte con un hombre [...] como hubiera hecho cualquier mortal, sino retirarse en orden a su casa y escribir una de las obras maestras de la crítica. *El Herald*, 'Luis Cardoza y Aragón subjetivo y objetivo'. (163).

o

Educación Superior: Nuestra educación debe ser cada vez superior. En nuestro medio, el ideal sería aumentar a cinco los años de secundaria y suprimir la primaria. Carta a Henrique González Casanova (164).

Ese agrupamiento asistemático genera la ambigüedad ya que no son diferenciados los personajes imaginarios de aquellos identificables en el mundo extratextual. Si comparamos esto con toda la estructura, la parodia de las fuentes trasluce la configuración de un sujeto preocupado por manifestar su legitimación y la de sus contemporáneos, por eso, los nombres de Luis Cardoza y Aragón, Carlos Illescas, Otto Raúl González pueden leerse junto a los de Juan Rulfo, José Revueltas, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Henrique González Canedo, entre otros.

En el marco de los "elegidos" guatemaltecos, contamos con Luis Cardoza y Aragón mencionado junto a compañeros de la generación del 40: C. Illescas y O. R. González. Cardoza y Aragón es una figura reiteradamente tratada, ocupando, en ocasiones, el lugar de Miguel Ángel Asturias. La simple elección aquí aludida refiere una importante y significativa problemática para las letras de Guatemala, motivo por el cual nos ocuparemos en los capítulos siguientes. Illescas y González son dos nombres siempre presentes a la hora de legitimar su generación. Revueltas, Pacheco, Rulfo,

Villoro, Monsiváis, forman parte de su vida en México y la referencia a ellos fluctúa entre el homenaje y un mecanismo de auto legitimación. En otros casos, como el de Enrique González Canedo, rector de la UNAM en la segunda mitad del cincuenta, es un nombre ligado a su inicio en el campo mexicano por ser el procurador, en 1959, de su primera publicación en libro, *Obras completas (y otros cuentos)*.

Asimismo, estos textos intercalados remiten a la alusión. Tal señala W. H. Corral, es éste el elemento engendrador de la parodia más complejo de *Lo demás es silencio* y enfatiza que si la crítica no lo ha tratado es porque su comprensión, "si se habla en términos de lector, requiere de un archilector o lector ideal [...] uno que entre otras cualidades posee competencia literaria" "Monterroso", prosigue Corral, "es un lector al servicio de otros lectores, y por ende todos estos textos están escritos de tal manera que el lector no tiene que recurrir al texto aludido." En este sentido, el texto puede subsistir por sí mismo y el lector puede disfrutar de las abstracciones que son ya "abusivamente alusivas"(Corral, 1985: 186) La perspectiva posibilita leer la humorada, el homenaje y el reconocimiento a nombres que Monterroso introduce por medio de la ficcionalización de la función autor haciendo que las referencias coincidan con el autor empírico.

La cuarta parte, "Colaboraciones espontáneas" contiene un "Análisis de la composición 'El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)', por Alirio Gutiérrez". El personaje Torres, en su construcción de erudito, fluctúa entre la insinuación y la negación a la autoría de Torres, parodia el estilo del escritor de San Blas. Se convierte en una estrategia de construcción del sujeto como lector crítico de su propio texto. El formato del soneto, cuya autoría está siendo constantemente cuestionada

y, a la vez, parodiada, obedece a los procedimientos de construcción-deconstrucción. De esta manera, la superposición de las diferentes voces —la firma de Alirio Gutiérrez, seudónimo de Torres aclarado en nota al pie— se entrelaza con las remisiones al autor-lector del soneto y de otros del personaje cuyas estrategias son adjudicables a Monterroso. Marcas de esto son las referencias a las formas literarias y las alusiones a la escritura en espejo, o las propias a la categoría lectora, que nos hacen pensar en el desdoblamiento del personaje-autor y en la función autor. Un ejemplo es el que expone la conclusión de una secuencia: "Otra vez el juego de espejos. Cómo me regodeo pensando en las dudas del lector. Pero díganme, si quien escribe no se regodea con las dudas del lector, ¿con qué se regodea? ¿Con las propias? Absurdo" (189) Esta autosátira, cuyo objetivo se centra en tematizar la competencia lectora, es un recurso usado en la citación de *Movimiento Perpetuo*. La parodia a la crítica literaria se logra —como hemos visto— por combinatorias lúdicas. Diversos automatismos de expresión tanto textuales como paratextuales atravesados por el cruce de intertextos confluyen en el desplazamiento del autor que se construye como lector, contribuyendo a la polifonía textual.

Desdoblamiento: de autor a lector

La última parte la constituye un “Addendum”, “Punto Final”, los mecanismos metadiscursivos a partir de la construcción-deconstrucción del personaje E. Torres, proponen el desdoblamiento de autor a lector. La autoría se le atribuye al personaje E. Torres. Éste, autoconstruido en compilador crítico del texto, lo analiza desde el epígrafe

hasta el final. También ofrece datos extratextuales como edición que implican alusiones al autor: "En cuanto al autor, sé, pues lo conozco desde hace años, que goza de cierta fama de burlón [...]Al trabar conocimiento con él, cuando me pidió permiso para reproducir[...]la nota sobre el *Quijote* que aparece[...]" (197). Estos juegos de ficcionalización revelan conceptualizaciones centrales para Monterroso: el constituyente lúdico de lo literario y la discursividad, vinculados con la idea de producto social. De este modo, la parodia oculta temas revisados en sus ensayos, tales como: la función del lector en el proyecto creador, el escritor frente a la tradición, la escritura y el campo intelectual.

Estas lecturas del personaje, posibles por el desdoblamiento de autor. su autoconstitución de ser ilustre con el testimonio de sus allegados y la compilación de su obra, se reconstruye por la figura del autor compilador. Así, la mayor deconstrucción no reside en la existencia de relatos más cercanos a la chismografía que a la información testimonial, sino en la selección, ordenamiento y citación de las fuentes. La subversión del orden buscado teje un sistema de significantes por medio de la citación, entendida como esa historia de discursos anteriores que permite ver la transformación de autor en personaje, de autor en lector. Por lo tanto, tal como señala A. Arias, las aspiraciones autorales del personaje se deconstruyen. Si, en el sentido foucaultiano, Eduardo Torres se erige como autor, es decir, como principio en torno al cual se agrupan discursos, esa figura se desestabiliza en la medida en que el sujeto de escritura se va construyendo. (Arias, 1998: 145) Por otra parte, la deconstrucción del personaje mira en espejo a la construcción del sujeto de escritura que si bien fluctúa entre figuras cuya función recuerda a las del *écrivain* y el *écrivain* de R. Barthes, no se desplaza sino que ambas

tendencias se conjugan en una síntesis original dentro de las posibilidades expresivas paródicas.²⁸ Estos mecanismos anticipan la particular construcción del sujeto ensayístico que permite pensar en la escritura en espejo.

El "Addendum" corona los mecanismos que fueron determinando el artificio por el cual la escritura ficcionaliza la autoría de Torres y el autor se desdobra en esa creación. El juego introduce la cita de su propia creación, es decir, la escritura en espejo. Torres se convierte en la figura del crítico conocedor del texto, del paratexto y del extratexto. La sugerencia de término emanada del título homólogo, sugiere el fin del artificio. Sin embargo, esto se desmiente por la existencia de dos paratextos finales, el "Índice" y la "Bibliografía".²⁹

Lo verosímil en la construcción del personaje

Los procedimientos de verosimilitud que operan en el homenaje de E. Torres aparecen en testimonios, artículos periodísticos y fragmentos de complicada definición. El sujeto se convierte en personaje que lee su propia creación. La ficcionalización biográfica se concibe a partir de una leyenda biográfica e ideal que el sujeto simula haber "leído", en el sentido de haber tenido memoria, de haberla conocido. Esta

²⁸ Roland Barthes postula dos categorías para definir la tarea del escritor en función del empleo que cada uno hace del lenguaje: *écrivain* y *écrivain*. El *écrivain* utiliza el lenguaje como un fin en sí mismo, es el que *trabaja* la palabra y cuya actividad comporta las normas técnicas –de composición, género y estilo– y las normas artesanas –de corrección y perfección–. Es aquel que absorbe el *porqué* del mundo en un *cómo escribir*. Por su parte, el *écrivain* emplea el lenguaje como fin concibiéndolo como medio para enseñar, dar testimonio, explicar, devolviéndole al lenguaje su naturaleza de instrumento de comunicación, vehículo de pensamiento. (Barthes, 2003[1964]: 202-211).

²⁹ Retomamos el análisis de estos paratextos en "Juegos intertextuales: el paratexto", p. 69.

operación de lectura previa es el artificio que permite la citación en sus múltiples variantes.

El epígrafe inaugural, un epitafio, tiene una nota al pie en la que se informa haber sido escrito por el mismo Torres y, mediante la función autor, se anticipa que los hechos y circunstancias de su vida empiezan a conocerse en el ambiente de San Blas antes de su deceso: "Contra su deseo, casi todo lo suyo empieza a conocerse antes de su muerte, que esperamos aún lejana. Otros eruditos sanblasenses consultados [...] (57).³⁰ Se materializa, entonces, la ficción de ser el primer lector de ese pretexto que es la vida y obra de Torres.

Desde el enunciado del título, *Lo demás es silencio*, y subtítulo, (*La vida y la obra de Eduardo Torres*), se manifiesta la idea de Monterroso acerca de que la vida más cotidiana —aún la que parte del artificio de una leyenda— puede convertirse en materia de literatura. De ahí que "lo demás" sea "silencio", es decir, no palabra. Sólo existe lo convocado por ella. El silencio metaforiza el umbral entre la creación de la escritura y su ausencia, supone la imposibilidad de revelar el mundo. En este punto, la parodia es la estrategia textual a través de la cual la palabra se constituye en la génesis del juego del lenguaje propuesto. Se parodia todo componente textual que refiera el

³⁰ Es importante destacar las referencias literarias al *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra y a otras históricas presentes en el epitafio. Éstas han sido analizadas y señaladas por Jorge Ruffinelli en la edición anotada de *Lo demás es silencio*, (Ruffinelli, 1986: 57-58), por lo tanto, sólo me limitaré a citarlas en esta nota: 1) El libro comienza con la reminiscencia del final del *Quijote* y del epitafio puesto en la tumba del caballero por Sansón Carrasco: "Yace aquí el hidalgo fuerte/que a tanto extremo llegó/ de valiente, que se advierte/que la muerte no triunfó/ de su vida con su muerte, etc.", 2) Referencias literarias o supuestamente históricas: "Llegó, vio y fue siempre vencido. Variación de las palabras *Veni, vidi, vinci* de Julio César victorioso sobre Farnaces, rey del Bósforo., 3) Por los elementos. Alusión a la supuesta frase de Felipe II: "Yo no envié a mis hombres a luchar contra los elementos", cuando su Armada, la famosa "Invencible", fue desbaratada por los ingleses en 1588., 4) *Benito Cereno* recuerda al personaje Benito Cereno de la novela de Hernán Melville del mismo nombre., 5) Nuevos eruditos sanblasenses. Nueva referencia al final de la Primera Parte del *Quijote*. "Eruditos sanblasenses", réplica de los Académicos de la Argamasilla.

concepto de literariedad. Las estrategias textuales, tal como lo señala Wilfredo Corral a propósito de la partes del libro, están en función de mostrar lo que la literatura presenta como el verosímil desplazado.³¹

Hay una deconstrucción desde el comienzo ya que el relato de vida empieza desde el anuncio de la muerte. "Aquí yace Eduardo Torres/ quien a lo largo de su vida/ llegó, vio y fue siempre vencido/ tanto por los elementos/ como por las naves enemigas". (57) Enunciación que abre la secuencia de secciones que, contribuirán con sus aportes testimoniales y la compilación de escritos. El paratexto advierte sobre los futuros desplazamientos, poniendo en evidencia la alteración de la verosimilitud normalmente proporcionada por el epitafio en el que la representación del homenajeado siempre es ausencia y cuyo texto es construcción de memoria. En este caso, la tarea emprendida por este escritor de provincia proyecta la representación de su memoria al proponer él mismo el discurso de su muerte. Pero el autor/compilador cancela esa operación al aclarar la naturaleza del epitafio y hacer que la proyección del reconocimiento colectivo del epitafio desaparezca en la presencia de la voz autoral.

La forma deíctica del epitafio "*Aquí yace Eduardo Torres/ quien a lo largo de su vida/ llegó, vio y fue siempre vencido...*" refiere doblemente a un *locus*. El primer nivel se reduce a una indicación de lugar, San Blas ya que el documento, según reza en una nota a pie de página, está depositado en una urna de la parroquia. El segundo nivel se refiere al plano de significación que adquiere el verbo "yacer" en relación con la autoconstrucción del personaje. La idea de "yacer" atribuida a relato de su vida

³¹ El planteo de W. Corral en tanto "verosímil desplazado" se reduce a las partes del "Addendum". Sin embargo, creemos que no es privativo de este paratexto sino que el desplazamiento de lo verosímil desplazado abarca todas las categorías. (Corral, 1985: 192).

metaforiza la construcción discursiva de una trayectoria transformada desde el nacimiento hasta el deceso pero que se presenta desde el descenso de esa supuesta gloria y su consabido encomio. Por lo tanto, el alumbramiento del sujeto y su muerte son generados desde y por la escritura. La autoconstrucción de Torres es la que perece en el sentido de lo terminado, acabado, concluido pero, gracias a la subversión del orden que posibilita la parodia, a la vez, nace generando lo que será ese trastrocamiento de la categoría autoral que modificará otras categorías.³²

El giro contrario a la victoria de "*veni, vidi, vinci*" de Julio Cesar invierte la glorificación, transformando la secuencia en "llegó, vio y fue siempre vencido", que instala la ausencia de reconocimiento de E. Torres. Escritor, legitimación, inclusión o exclusión del canon son temas recurrentes en la escritura de Monterroso. La parodia del provincianismo de Torres será retomada ensayísticamente en posteriores textos. Así leemos en "La vaca", (de *La vaca*, 1998) un ensayo cuyo eje gira en torno a la imagen del escritor incomprendido. También merece mencionarse "Llorar orillas del río Mapocho (de *La palabra mágica*, 1983) —texto aludido en el capítulo I— que tematiza las dificultades del escritor en el exilio o el extenso relato autobiográfico de su propia inclusión en el campo mexicano y en las letras latinoamericanas de "Mi primer libro" (de *Literatura y vida*, 2003).

Es posible leer la construcción-deconstrucción entre texto inaugural de la autoconstitución del personaje y el último, el del "Addendum". De este modo, el

³² El juego paródico establecido a partir del verbo "yacer" recuerda el epitafio del final del *Quijote* escrito por Sansón Carrasco: "Yace aquí el hidalgo fuerte/ que a tanto extremo llegó [...]" Jorge Rufinelli relaciona la imitación de esta forma a la predilección de Monterroso por la novela de Cervantes aunque creemos que no sólo puede atribuirsele una cuestión de preferencias. (Rufinelli, 1986: 57). La elección del intertexto sella el pacto paródico al tomar el mayor exponente en procedimientos carnalescos dentro de la literatura en lengua española.

enmascaramiento funcional del epitafio posibilita, también, enmascarar toda expresión de interioridad y de afirmación del yo en el relato de experiencia de vida. En primer lugar, si consideramos que el epitafio es una creación discursiva generada por el deceso, orientada a la trascendencia y tendiente a sellar en la memoria de la colectividad el nombre del difunto, se revierten estos elementos. El personaje construye su memoria subvirtiendo el orden, elige un texto que implica compendio, corolario de un recorrido. El proceso de introspección del yo se revierte por la construcción discursiva del personaje que escribe para leer su biografía desde el deceso. Por último, la parodia del epitafio reitera el carácter autobiográfico de toda escritura ya que evidencia las intenciones autorales de Torres.

En el “Addendum”, “Punto final”, existe una síntesis de desdoblamientos ya que el personaje toma la categoría de autor y, por medio de esa función, se transforma en personaje leído por Torres. Por lo tanto, este discurso final supone clausurar la construcción discursiva inaugurada, irónicamente por el epitafio. Pero activa su función autor y añade la bibliografía y el índice de abreviatura; dos paratextos que remiten a las convenciones de la crítica literaria en los que se continúa el artificio de desdoblamiento.

La construcción de *yacer* del principio del epitafio: “Aquí yace Eduardo Torres/ quien a lo largo de su vida/ llegó, vio y fue siempre vencido/ tanto por los elementos/ como por las naves enemigas” se reconstruye por el *ver la luz pública* de la recopilación de escritos finales. Estos elementos invierten la categoría de autor y también la del libro como objeto público. En primer lugar, tanto el epitafio inaugural como el final, tienen un mismo autor: Eduardo Torres quien se autoconstruye desde la ficcionalización de su biografía. La ausencia de su nombre en el epitafio es presencia de la creación de autor-

real empírico que, en su construcción de compilador, se ha abocado a la tarea de informarnos, en una nota al pie, que el homenajeado no sólo no está muerto sino que es el hacedor de la inscripción lapidaria. Y, por otra parte, el "Addendum" imprime el nombre de Torres para determinar la pertenencia del texto. Sin embargo, esta presencia postula una operación inversa a la anterior ya que aquí el autor abandona su ocupación de compilador y cede ese lugar a su personaje. Se trata de una estrategia metadiscursiva de autoconstrucción.

Cuando Torres se refiere al proceso editorial y alude a nombres como el editor Joaquín Díez Canedo, director de la editorial Joaquín Mortiz, o menciona publicaciones académicas como la *Revista de la Universidad de México* se produce un desplazamiento de lo extratextual que ingresa la autorreferencia autoral. Por otra parte, el mecanismo autorreferencial también se observa en que Monterroso es un lector de otros lectores, por eso él se pone como personaje ofreciéndole al lector la posibilidad de que todo texto, desde el momento de su publicación, debe ser actualizado. El diccionario que debe actualizar se traduce en desplazamientos discursivos y en la subversión del orden establecido. Lo preexistente radica, por un lado, en el conocimiento de ese orden y, por otro, en el reconocimiento de los sentidos que pueden generarse a partir de la alteración del mismo. En este aspecto, *Lo demás es silencio* es escritura que se lee y lectura que se escribe. Los mecanismos de la parodia proponen un texto entendido como un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, un tejido de citas que generan nuevos espacios. (Barthes, 1987[1984]: 69).

Testimonios

En la búsqueda de la autoconstitución de un ilustre y reconocido escritor, el personaje Torres, intenta crearse a sí mismo, desde el orden totalizador de la vida y la obra que supone la narrativa biográfica. El modelo de producción es el de una biografía presentada por diversas voces que testimonian la vida y obra de un escritor de provincia. En cada testimonio reconocemos un marco de referencia espacial y temporal, complicaciones, resoluciones, asociaciones afectivas y evaluativas del narrador.

Existen instancias desplazadas en los testimonios ya que no encajan en la naturaleza biográfica sino que informan sobre el biografiado y brindan un espacio de memoria. La biografía de Torres existe como texto si consideramos que para Monterroso la escritura es citación. La información ingresa según la supuesta leyenda del personaje, conocida por la comunidad de San Blas y registrada en documentos samblasenses. Responde a la narración de la vida y la obra de alguien. Pero, por la parodia, todo gesto de encomio se transforma en su opuesto, generando una subversión del orden de las formas textuales elegidas. Así, los testimonios —narración enfocada a corroborar ciertos actos y ciertas obras que enaltecen al biografiado— terminan por ser una parodia burlesca más que un homenaje.

Resulta un rasgo, ciertamente, peculiar la ausencia de información en los testimonios pero el uso de algunos recursos tales como la adjetivación, tornada en exuberante, muestra las ampulosas sesiones descriptivas del espacio, las frases aliteradas o el vértigo de los detalles encabalgados. Todos estos recursos operan para que esa falta de detalles biográficos se muestre como una lectura con rasgos de encomio. Así leemos

en "Un breve instante en la vida de Eduardo Torres", una secuencia adjetivada, tendiente a desinformar "Su mente reposa entonces durante cortos momentos y en un rictus de profunda amargura aflora en sus labios por demás delgados y, si uno se fija bien en las comisuras, tremendamente expresivos". (62). O aquella que se detiene en describir el espacio sin que éste redunde en testimoniar algún rasgo de Torres: "Desde atrás de la espesa y pesada cortina de tonos vagamente grisáceos [...]" (64). También merece ejemplificarse una aliteración del segundo de los testimonios, "Eduardo Torres, un caso singular": "Así, por la alucinación de un moribundo, o sobre una ilusión a manera de primera piedra, al pie de aquel falso cerro fue fundada San Blas [...]" (71). Ciertamente, podemos observar la manera en que los mecanismos expresivos de glorificación están centrados en segmentos irrelevantes para retratar al biografiado.

Juegos intertextuales: el paratexto

El "Índice de nombres", la "Bibliografía" y las "Abreviaturas usadas en este libro" ficcionalizan el uso académico de esas partes ya que no proporciona información imprescindible para la lectura. Tienden a asegurar la recepción y el consumo del libro y su presencia en el mundo y no invisten la función de operaciones de escritura. Sin embargo, en *Lo demás es silencio* se asocian al tono paródico general y contribuyen a la construcción de la figura autoral. Lo desconcertante es el orden taxonómico ya que elementos ficcionales como el del hermano, Luis Jerónimo Torres, y el propio aparecen junto a nombres como los de Cervantes, Rulfo o Baudelaire. En la "Bibliografía" reitera el mismo procedimiento. Se incluyen elementos textuales —la mención a Torres— y

extratextuales. Hay una parodia a las bibliografías académicas en las se apoyan los autores.³³

Estos paratextos finales, proponen, mediante el mismo juego de inclusión aparentemente innecesaria, otra lectura del sujeto de escritura sintetizado entre el *écrivain* y *écrivain*, es decir, entre el que busca respuestas en el cómo escribir y el que escribe con un determinado fin. En este caso, bajo la parodia a los mecanismos académicos, elabora nóminas que intentan legitimar la literatura centroamericana o expone lecturas fundacionales de su propia propuesta. Por lo tanto, estos textos pueden leerse como una coda final al recorrido paródico de *Lo demás es silencio*.

³³ Se introduce una serie de obras. La mayoría de las mismas pertenecen a tratados filosóficos entre los que se pueden mencionar: *Ética* de Baruch Spinoza, *Filosofía positiva* de Augusto Comte, o la *Suma Teológica* de Santo Tomás. También aparecen obras biográficas como *Vida de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, *Conversaciones con Goethe* de Eckerman, J. P o *Diario* de Samuel Pepys, y textos fundacionales del ensayo, como *Novum Organum* de Francis Bacon, *Ensayos* de Michel de Montaigne, *Tratados filosóficos* de Séneca, entre otros. De los treinticuatro textos incluidos en esta sesión, sólo el referido a Jerónimo Torres es ficcional, los demás son obras cuya existencia es constatable en el mundo extratextual. Por último, las abreviaturas contienen una parodia a la innecesaria inclusión de las mismas al detenerse en precisiones obvias como "p., página", "Núm, número", "1º, primero" (203).

CAPÍTULO III: Territorios culturales

[...] todos los intelectuales representan algo para sus audiencias, y al hacerlo así se representan a sí mismos para sí mismos.

Edward Said

Es mi obra un registro de diversos y veleidosos accidentes y de imágenes indecisas, y hasta quizá contrarias, ora porque yo mismo sea otro, ora porque yo desmenuce los temas según otras circunstancias y consideraciones.

Michel de Montaigne

Constitución del sujeto cultural

Todos los procedimientos que llevan a lo que llamamos autorreferencialidad están atravesados por temáticas, proposiciones, reflexiones y argumentaciones tendientes a la territorialidad cultural, es decir un deslizamiento del sujeto como ser cultural.³⁴ Este sujeto se configura como intelectual, crítico y también como traductor; se mueve entre la consagración de la obra y la propia imagen al interrogar su propia subjetividad y, desde estos parámetros, extiende sus revisiones a la historia de otros objetos-sujetos. Sus relaciones generacionales se entrelazan con las inscripciones canónicas, emergentes de su conciencia crítica.

³⁴ Cuando nos referimos a “sujeto cultural” pensamos en la noción dada por Edmond Cross quien en “El sujeto cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan” señala: “La noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación, en la medida en que se fundamenta en un modo específico de relaciones entre el sujeto y los otros. En efecto, en el sujeto cultural *yo* se confunde con los otros, el *yo* es la máscara de *todos* los otros.”(La cursiva pertenece al original. Cross, 1997: 18).

Asociación pública del yo. Búsquedas del yo autoral

Yo no tengo un estilo, excepto cuando escribo ensayos, en los cuales soy yo el que habla

Augusto Monterroso

Lo autobiográfico y las valoraciones subjetivas de los emergentes generacionales como los de la tradición literaria son revisados desde la dimensión pública. Las estrategias de legitimación del sujeto devienen en una conceptualización de su palabra como valor público. La individualidad se configura por el anclaje pronominal del yo para extenderse hacia otros interlocutores (tú, nosotros, ustedes) con los que conforma un espacio dialógico que lleva a leer conceptos culturalmente cristalizados. Su inscripción se acerca a las representaciones del intelectual ensayista.

Desde esa mirada la singularidad del yo y su existencia están comunicadas. Como señala M. Foucault, la conformación autoral está ligada a una búsqueda entendida como resguardo inequívoco de la existencia, de la mítica singularidad del yo. (Foucault, 1996[1970]: 32) El componente institucional del discurso, como voluntad de saber, está reforzado por una serie de prácticas como el sistema de libros, la edición y es acompañada por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y atribuido. La imagen de un yo como referencia cultural establece líneas diferenciadoras en sus escritos ensayísticos.

En *La palabra mágica* se diagrama un sujeto cultural al hacerse notorio el ensayo, elementos moralizados e intensificados en *La vaca*. Recordemos, además, que está presente en los juegos paródicos de *Lo demás es silencio*, en los que se prefigura el crítico como figura antecesora del ensayista por el carácter subjetivo del discurso, el tono autobiográfico y las operaciones reflexivas.

Sujeto y objeto de escritura. Lo culturalmente cristalizado

La tarea del ensayista implica la confrontación de un determinado estado del mundo y de los saberes admitidos por ese mundo con el fin de proponer una nueva interpretación. En esa operación intelectual, la recurrencia temática al objeto-libro, el exilio, los premios y las entrevistas muestran representaciones del yo autoral. Tratan el valor de la palabra desde una validación pública.

En “Los libros tienen su propia suerte” de *La palabra mágica* se presentan dos pares temáticos, el de sujeto/ensayista y el de objeto/libro. Éstos se resemantizan en una secuencia metonímica. El libro adviene en metonimia a partir de la idea de obra y se relaciona con la inscripción intelectual del nombre, vinculándose con categorías del orden social (como producto y consumo) referidas a la legitimación del escritor. El sujeto se proyecta en interrelaciones sociales, definiéndose como autor. Asimismo, ingresan conceptos que ligan la idea de autor a la de *res publica*. El epígrafe “*habent sua fata libelli*” establece enlaces con conceptos como *suerte* o *destino* del mundo, trasladándose, finalmente, al de *muerte*. Este juego semántico lexical constituye la metonimia del objeto/libro ya que su suerte se extiende a la de autor: “[...] puede pasar al olvido inmediatamente después de tu muerte, cuando para la gente seas apenas un nombre o un fantasma [...]” (9). Ese juego diagrama otro esquema correspondiente a la literatura como práctica social por la que el discurso es valorado, distribuido, repartido y atribuido.³⁵

³⁵ Es, precisamente Michel Foucault quien, en *El orden del discurso*, al establecer el devenir histórico de las imposiciones de verdad asociada con el poder, habla de las formas de posicionarse el saber en prácticas sociales, reconociendo las instancias señaladas. (Foucault, 1996[1970]: 22).

En torno a la concepción del discurso literario como un práctica propicia para la aceptación pública ingresan otros pares conceptuales como el de autor/exilio en cuyo tratamiento se reitera una mirada social del discurso, en el sentido de ser atribuido, valorado.³⁶ En algunos textos, como “Llorar a orillas del río Mapocho” el sujeto reconstruye experiencias personales; la narración suscita la intelectualización de la anécdota, contribuyendo a la reflexión particular sobre concepciones culturales. De este modo, el exilio es analizado partiendo del relato contextualizado en destierro chileno.

[...] el destino de quienquiera que nazca en Honduras, Guatemala, Uruguay o Paraguay y por cualquier circunstancia, familiar o ambiental, se le ocurra dedicar una parte de su tiempo a leer y de ahí a pensar y de ahí a escribir, está en cualquiera de las tres famosas posibilidades: destierro, encierro o entierro. (16).

La aliteración del tríptico, “destierro, encierro o entierro”, introduce la problemática con la recurrente semantización de destino personal y público en la que individualidad y universalidad se manifiestan. El destierro es consustancial a la historia de las letras guatemaltecas y ha sido tratado por Monterroso desde sus albores hasta su ocaso. En “La exportación de cerebros” de *Movimiento Perpetuo* un tono sarcástico explicita el asunto, aludiendo a la exportación de cerebros nacionales. Por otra parte, en “Mi primer libro” de *Literatura y vida*. Se reitera con marcas autobiográficas definidas que refieren, en una diacrónica secuencia, todos sus exilios. En “Llorar a orillas del río Mapocho” lo

³⁶ El tema del exilio tiene un lugar importante. Tratándose de un guatemalteco, el destierro se presenta como un destino trágicamente común. En el país “de la eterna tiranía”, como lo define Luis Cardoza y Aragón en *La revolución guatemalteca* (Cardoza y Aragón, 2004 [1955]: 9), la condición del exiliado es casi consustancial al escritor. Sobre este tema, resulta interesante el estudio de Ann van Hecke *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso. Un viaje de Guatemala a México*, en el que la estudiosa belga analiza los espacios textuales e intertextuales desde un locus de enunciación, México, el lugar del exilio, desde el que refiere la cultura centroamericana. (Van Hecke, 2005)

radical está en la contundencia con la que se asocia el exilio al sujeto cultural, definido como escritor inmerso en los avatares de la *res publica* con sus variadas instancias de legitimación, leídas como inclusión /exclusión.

Los pares aludidos también se evidencian como lo canónico leído en oposición a lo excluido. En “La vaca”, título homólogo a *La vaca*, de 1998, la imagen animal metaforiza la del escritor marginal, incomprendido, desde la configuración de un sujeto establecido en ese lugar. La creación poética rusa relacionada con la imagen de la vaca, genera la autoalusión del cuento “Vaca”. En éste, un narrador, ubicado en un vagón de tren, motivado por la visión de una vaca muerta en el altiplano boliviano, reflexiona sobre la marginalidad de escritor. El asunto narrativo, transformado en alusión ensayística, origina la referencia autobiográfica del exilio chileno y las relaciones entre estas circunstancias y la marginalidad:

Y esa locomotora me remonta al cuarto de la calle París que habité durante mi exilio de Santiago de Chile, en donde una mañana [...] escribí una especie de poema en forma de cuento [...] de una vaca muerta [...] convertida en ese momento para mí en símbolo del escritor incomprendido. (14).

La transcripción muestra un sujeto que discurre en la línea marcada por los sentidos trazados en la interrelación entre existencia personal y experiencia intelectual, es decir, entre la escritura del yo y los condicionamientos externos que legitiman o inducen a la desestimación. En estos términos pensamos en una conceptualización de la cultura dominante como procreadora de cánones y de tradiciones. En este sentido, “Yo sé quién soy”, “Encuestas” y “El premio Juan Rulfo” ejemplifican ese tratamiento y motivan otras miradas al reiterar la legitimidad canónica por instancias públicas de

reconocimiento. Antes de abordarlos, cabe recordar el contexto de su publicación. Ésta ocurre a dos años de varios galardones: en 1996, el título Doctor *Honoris Causa*, por la Universidad de San Carlos, la orden Miguel Ángel Asturias y el Quetzal de Jade Maya, de la Asociación de Periodistas de Guatemala. Para el mismo año, en México, recibe el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, en Guadalajara. En este escenario resulta significativo un enunciado de su discurso de recepción en el que puntualiza su origen guatemalteco:

[...] al salir de Guatemala llevaba claro ya el signo al que, mal que bien, con múltiples fallas y alguno que otro acierto, fui y he sido invariablemente fiel: el signo de escritor, de escritor guatemalteco, que desde el despertar de mi conciencia sentí como el destino al que debía entregarme (Monterroso, 1996).

La anécdota revela la identificación intelectual con Guatemala y el reconocimiento público de la letra. El valor público del escritor es un tema atendido en producciones tempranas como lo demuestra una ficción de *Obras completas (y otros cuentos)*, “Leopoldo (sus trabajos)”, en el que el protagonista —afín con E. Torres de *Lo demás es silencio*— se desvela por conocer la cultura pero no llega a escribir nada importante y sólo merece consideración intelectual en el ámbito provinciano.

En “Yo sé quién soy”, el sujeto se asocia a la trayectoria asumiendo una conciencia de trayectoria en el valor del nombre. El ficticio hallazgo de un error de publicación introduce ejemplos canónicos de erratas y propicia la autoconstrucción.

Cada ocasión en que publico un libro nuevo [...] las primeras llamadas telefónicas que recibo son de amigos míos para señalarme los tres o cuatro

errores gramaticales [...] Los descuidos de Cervantes en el *Quijote* han dado pie durante siglos a sagaces comentarios [...] También me gusta recordar la terca negativa de don Luis de Góngora a reconocer como error un pasaje especialmente oscuro de su *Fábula de Acis y Galatea* [...] (117-118).

El marco del valor público combina nombre y obra desde la creación del yo. Las alusiones a los descuidos de Cervantes remiten a autorreferencias temáticas conjugadas con una apropiación y revisión de tradiciones literarias. La intertextualidad de la alusión cervantina nivela la construcción del yo; los artificios generan la autorreferencia que expone, desde el ejemplo del autodiscurso, —asunto de la “estrofa reacia”, tratado en el capítulo II— sus afiliaciones con la tradición y, además, muestra la implícita ubicación en la coordenada canónica.

Similar operatoria acontece en “Encuestas” y en “El premio Juan Rulfo”. El primero, a partir de la ficticia elección para manifestar a la prensa su opinión sobre los mejores libros del año, el sujeto se erige en lector especializado. La estrategia instala la citación de Ítalo Calvino y sus *Seis propuestas para el próximo milenio*. Se describen las propuestas del italiano pero no se incluye la autorreferencia al cuento “El dinosaurio”, definido por el filósofo como paradigma de la brevedad. Sin embargo, este dato se incluye en una obra posterior. Nos referimos al texto “Breve, brevísimo” de *Literatura y vida*, en el que se explicita la ejemplaridad señalada por Ítalo Calvino. Se transcriben extensos fragmentos referidos a la brevedad por el escritor italiano. Más allá de estos rasgos, que serán atendidos con particularidad en el último capítulo, queremos puntualizar que en su última producción, la misma referencia, es presentada desde otra configuración del sujeto. Esto se visualiza en el recorte autorreferencial de “El dinosaurio”, en el que manifiesta: “Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de

cuentos breves y extraordinarios. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible.”(103). Y se explicita: “Hasta aquí el autor de *Seis propuestas para el próximo milenio*” (103) para diferenciar, la velada intencionalidad con la que prosigue el ensayista, señalando las razones por las que eligió transcribir la totalidad de la cita: “[...] Y he preferido citarlo en forma directa que glosarlo y alejarlo así de la autoría de sus ideas [...]” (104) Es decir, ficionaliza, con el artilugio de tener que acortar el intertexto citado, la magnitud de la referencia. Al confrontar la citación con el texto del italiano no explicita la referencia a su obra como paradigma de la brevedad. En Calvino leemos: “[...] Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no he encontrado ninguna que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” (Calvino, 2002[1988]: 63). Creemos que cercenar la transcripción convoca un especial tratamiento de la lectura, tema que nos ocuparemos, como anunciamos, en el último capítulo.

En “El premio Juan Rulfo” se transcribe el texto del discurso. Esta operatoria resemantiza los espacios delimitados Latinoamérica y el Caribe.³⁷ Desde la construcción del ensayista, éstos delimitados, son vistos como espacios simbólicos en los que el sujeto, conformado por la legitimidad del reconocimiento, nombra Guatemala en una conjunción de cultura y patria intelectual. Guatemala en el discurso de los premios responde al contexto de su origen pero al trasladarse al espacio ensayístico, se conjuga

³⁷ Corresponde al *Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo* otorgado en 1996.

con intersemantizaciones del sujeto y de su identidad e identificación en el campo. Su país es nombrado en el conglomerado latinoamericano y caribeño, marco que resignifica la siguiente alusión “Entre estos últimos me ha tocado en esta ocasión a mí, salido de la porción quizá más pequeña de aquel desmesurado conjunto de pueblos y nacionalidades” (129).

En la delimitación física del territorio guatemalteco, su escasa extensión, subyace no sólo un señalamiento geográfico sino una subjetividad relacionada con el construirse en la tradición latinoamericana. Como veremos, ocurre en lo autobiográfico de *Los buscadores de oro*.³⁸ También pertenecen a la órbita Latinoamericana, otras realidades menos tangibles que las geográficas, como el exilio. En este marco, los agradecimientos a Juan Rulfo añan la autoconstrucción en el campo mexicano y latinoamericano. Se le atribuye a Rulfo un lugar paradigmático en las letras continentales por haber encontrado los modos de confraternizar los dos estatutos que conforman lo latinoamericano: la raigambre mítica y la herencia lógica. Por lo tanto, al considerar sus lazos con el mexicano, habiendo relevado este componente, el sujeto se liga con las representaciones simbólicas de la tradición, redimensionando su propia figura. En ese diálogo entre escribir y referir, entre decir, referir y referirse, las búsquedas de inscripción autoral se configuran sobre relaciones e interrelaciones de campo en una construcción cercana al crítico, desde la que enuncia la tradición literaria en tanto evolución de sentidos.

³⁸ Este recorte también aparece en *Guatemala, las líneas de su mano* de Luis Cardoza y Aragón. Antes de emprender el recorrido cultural y autobiográfico, el sujeto describe, en un tono evocativo y poético, el territorio: “Frente a mí, el mapa de Guatemala. Mi Guatemala morena y mágica. Su lugar es apenas perceptible en el cuerpo de América[...]En territorio tan pequeño, existen las más extraordinarias bellezas naturales y contrastes marcadísimos [...]” (Cardoza y Aragón, 2005 [1955]: 25-26).

En torno a la tradición. La “reproducción creativa”

La tradición implica un mundo de sentido precedente que lo habita y define al sujeto y que, a la vez, el sujeto lee y re- escribe. Este proceso se articula con la cultura entendida como ese sistema de ideas que, según E. Said, se identifica con una sociedad, correspondiéndole, por lo tanto, a una fuerza dominante.³⁹ Un amplio universo de conceptos, de símbolos confluye en las representaciones de mundo y en las prácticas intelectuales. Este es el escenario en el que el ensayista, como individualidad en la que se refracta lo universal, integra las relaciones e interrelaciones como co-presencias de lo que una cultura establece como dominante. Por eso, cuando señalamos este tratamiento nos referimos al ensayo como “reproducción creativa”, es decir, como representación crítica de problemas de representación y de agentes representativos de vínculos con la tradición. (Cfr. De Obaldía, Claire, 1995: 55-56. La traducción es mía.). El sujeto activa los conocimientos culturalmente incorporados a una red institucionalizada de inter-conocimiento y de inter-reconocimiento; o, en otros términos, a la pertenencia a un grupo.⁴⁰ Pertenecer al grupo manifiesta lo generacional y, por otra parte, puede leerse como saberes que revelan una tradición compartida por una comunidad de sentido.

El sujeto discurre sobre el entramado de prácticas, conformando una metadiscursividad dialéctica entre las formas tradicionales instauradas por la lengua y las particularidades del uso. En este sentido, encontramos la revisión sobre “algo”

³⁹ El planteo de E. Said surge como marco argumental del paradigmático ejemplo del intelectual exiliado, expresado en la figura de Auerbach y su ciclópea tarea intelectual de *Mimesis*. Se refiere a que Auerbach pudo concretar ese trabajo gracias a ese entramado de técnicas y ética de investigación mediante las cuales la cultura dominante impone sobre el estudioso individual sus cánones de cómo debe practicarse la erudición. Para explicar esa práctica en torno a cultura, convoca el planteo de Mathew Arnold en *Culture and Anarchy*. Precisamente, la idea del sistema de ideas se desprende de ese planteo y es ese el recorte que hemos elegido para nuestras propias disquisiciones. (Said, 2004 [1983]: 22-23).

⁴⁰ El sociólogo Pierre Bourdieu se refiere a esa red de relaciones e interrelaciones que conforman instancias de posición y reconocimiento de los intelectuales en un campo. (Cfr. Bourdieu: 1983).

creado que subyace en los posibles lectores y que el ensayista, actualiza con su exploración.⁴¹ “Cómo acercarse a las fábulas” y “El árbol” trabajan sobre esta articulación al ficcionalizar la especificidad de la fábula y del cuento.

En “Cómo acercarse a las fábulas” —texto de *La palabra mágica*—, la objetivación de la fábula alude a la personal renovación del género de *La oveja negra y demás fábulas*.⁴² El texto ficcionaliza un instructivo en el que se aconseja un acercamiento: “Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo” (69) para concluir que “Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza.” (69) Por eso sugiere que “lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír” (69)⁴³ El alejamiento del sujeto se opone a la inscripción del sujeto en “El árbol” —texto de *La vaca*— manifestada en las primeras líneas:

Con frecuencia me pregunto: ¿qué pretendemos cuando abordamos las formas nuevas del relato, del cuento, corto, breve o brevísimo[...] Sé que de muy diversos modos: transformándolo, cambiando su sentido, su configuración [...] y aún disfrazándolo: de poema, de meditación, de reseña, de ensayo [...] (55).

⁴¹ En *Teoría del ensayo*, José Luis Gómez-Martínez, identifica la tarea del ensayista como la creación de un “algo” ya creado. (Gómez-Martínez, 1981: 37).

⁴² La mención a las fábulas de Esopo recuerdan la renovación de un género que parecía oxidado en las letras hispanoamericanas. Su importancia es señalada por Ángel Rama en “Un fabulista para nuestro tiempo”. Rama enfatiza este rasgo proponiendo al autor como el exponente centroamericano que, “habiendo nacido por 1921 en Guatemala, país de los quetzales, los vibrantes huipiles, la suntuosa poesía maya, la verba inflamada de Miguel Ángel Asturias[...]ha puesto punto final al tropicalismo literario” Agrega que “pocos escritores se atrevieron con las fábulas. Justamente porque ellas oían a literatura en un tiempo que decidió que lo que escribía no era literatura. Escribir fábulas significó fingir reconocer explícitamente la construcción de un artificio literario: en el flagrante manejo de una irrealidad nada inquietante y toda ella convencional (personajes, animales, acciones humanas, pensamientos y máximas educativas) se diseña el riguroso campo textual de una mera operación de la escritura” (Rama, 1995: 25, 27-28) Estos enunciados exponen la adscripción que conquistó para la crítica la escritura de sus fábulas.

⁴³ En otro orden, el de la entrevista, Monterroso discurre, también, sobre las incumbencias genéricas de la fábula. Puesto ante el requerimiento de la pregunta: “[...] ¿qué se propuso con *La oveja negra y demás fábulas?*”, responde: “Combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio este último irrenunciable. Aunque por momentos he logrado lo primero, siempre fracaso en lo segundo, pues desde Horacio sabemos que en este género de obras todo lector ve siempre retratados a los demás y nunca a sí mismo.” (Monterroso, 1989: 33).

La brevedad, la miscelánea genérica, los usos y transformaciones lúdicas establecen el marco referencial con el que el sujeto se vincula con la tradición, entendida ésta como emergente dominante de lo canónico. Mirada sobre “algo” ya creado que se renueva y que genera una posibilidad de revisarse en la interrelación. Escribir sobre “algo” creado significa escribir para una comunidad de lectores en la que puede adscribirse esa interpretación porque comparten paradigmas culturales.

En otros ensayos, el discurrir sobre la tradición configura un sujeto próximo al intelectual, atributo relacionado con la idea de que, según señala E. Said, todos los intelectuales representan algo para sus audiencias y, al hacerlo, se representan a sí mismos para sí mismos” (Said, 1996[1994]:16). En este sentido, se revisa la tradición o las configuraciones de series de exclusiones o inclusiones al canon, es decir, como modos de describir y concebir la constitución de lo literario.

En “Los juegos eruditos”, —texto referido en el segundo capítulo a propósito del crítico— el supuesto quehacer exegético, originado por la histórica estrofa gongorina, propicia la lectura autorreferencial: “De la erudición, lo que más me atrae es el juego” (*La palabra mágica*, 181), autodefinición seguida por una identificación del sujeto como crítico literario: “Y quiero suponer que lo mismo les ha ocurrido, [...] a los sabios[...] y aun a uno, que debería dedicar su tiempo a lo suyo, cae a veces en estas tentaciones...” (*La palabra mágica*, 181). Circula una constitución del saber valorado por una comunidad de sentido que concibe jerarquías en la posesión del conocimiento en el que el sistema de relaciones se transforma en un sistema de procesos y agentes simbólicos. Lo mismo ocurre en “Lo fugitivo permanece y dura” cuando se autoexcluye del campo académico y dice:

[...] yo no soy hombre de fichas ni quién para meterme en estas honduras, y como presumiblemente ni María Rosa Lida de Malkiel en su artículo “Para las fuentes de Quevedo”, ni J. R. Cuervo en el suyo “Dos poesías de Quevedo en Roma” dicen nada sobre esta johnsoniada, pues de otra manera Blecua lo habría recogido [...] (82).

La taxonomía con la que define el campo demuestra concepciones gnoseológicas. Lo literario y él como agente institucionalizado en ese discurso, tiene atributos para decir, despojados del paradigma de verdad. La imagen del “hombre de fichas” establece la distinción fenomenológica entre discurso literario y los eruditos. En este juego de especificidades, el ensayista debe atenerse sólo a las de su autoconocimiento y seguir su único método que, parafraseando a Gómez Martínez, es el discurrir de su pluma.⁴⁴

Recuerda una operación que, como ha señalado Pozuelo Yvancos:

[...] importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad. (Pozuelo Yvancos, 2005: 186).

En “Poesía quechua” la exégesis toca exponentes indígenas. En este caso, la subjetividad se materializa en los matices entre el indigenismo y lo indígena. Las apreciaciones sobre la poesía precolombina cobra vida con un perspectivismo europeo en el que se evidencia la ausencia de reconocimiento del otro:

⁴⁴ Gómez Martínez define al ensayo como una forma de pensar y señala: “Cuando digo que el ensayo es una forma de pensar, quiero indicar que está escrito al correr de la pluma”(Gómez Martínez, 981:55). También hicimos alusión a esta imagen en la Introducción (Ver p. 7).

[...] no con el espíritu del que se asombra de que nuestros bisabuelos hicieran poesía, como si aún hubieran sido subhombres, sino con la optimista suposición de que, como nosotros, en cierta medida habían dejado ya de serlo (*La palabra mágica*, 195).

La trascripción vuelve a presentarnos un matiz sobre lo hispánico. En Monterroso, las referencias al choque cultural se desplazan a un escenario opuesto al de la tradición crítica. Toda connotación de violencia, toda implicancia de conquista se transforma en el registro de la superioridad indígena centrada en los conocimientos astronómicos y astrológicos. El poder hegemónico es revisado en una focalización próxima al eurocentrismo o a la explotación estadounidense. Varios cuentos son versiones de esta perspectiva, entre los que se encuentra “El eclipse” de *Obras completas (y otros cuentos)*. En esta narración, un misionero español cae prisionero de unos indígenas mayas. Tratando de escapar al sacrificio, amenaza a sus captores con el advenimiento de un eclipse si lo matan pero su ardid fracasa ante los conocimientos astronómicos milenarios de los indígenas.

El discurso precolombino es revisado por un sujeto que renueva la mirada crítica sobre el objeto Hispanoamérica y que revela una concepción unificadora de la diversidad. Es un sujeto que piensa como guatemalteco al posicionarse en el combinatorio mito-*logos* y, en ese sentido, comulga con Asturias y con Cardoza y Aragón. En ellos, hay una representación de un ser escindido o en conflicto con sus dos naturalezas. El narrador de *Leyendas de Guatemala* oscila en las elecciones de mundo al momento de nombrar el pasado mítico, fluctuando entre las grafías occidentales y las que se acercan a la fonética indígena —el dios *Kukulkán*, versión maya de *Quetzalcoatl* es también presentado como *Cuculcán*—. Cardoza y Aragón, por su parte, en

Guatemala, las líneas de su mano, sugiere la necesidad de diferenciar indígena de indigenismo, proximidad ésta con Monterroso.

Sujeto, tradición. Entre las filiaciones y afiliaciones⁴⁵

En el cónclave de la tarea ensayística configurada desde la idea de una escritura como oficio intelectual, el detenerse en la figura de ciertos escritores existen instancias de representación en la que se reproducen estructuras afiliativas, por pertenencia o exclusión. Nombres y obras, relacionadas e interrelacionadas con el sujeto, expresan las transformaciones de los lazos de su tradición cultural. Se reproducen los valores hegemónicos de lo canónico occidental con la inclusión de Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Quevedo o el mismo Borges.⁴⁶ En relación con esto, Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón o Juan Rulfo expresan la inscripción del sujeto en el sistema latinoamericano. Atendiendo al hecho de que la afiliación establece nuevas visiones culturales, los diversos sentidos procreados en torno a esas figuras centroamericanas se dimensionan para un guatemalteco que, debido al exilio, se concibe como autor en el campo mexicano. Por estas razones, creemos relevante relacionar la

⁴⁵ Cuando nos referimos a las “filiaciones y afiliaciones” aludimos a las definiciones aportadas por E. Said en *El mundo, el texto y el crítico*. Al describir la formación de la conciencia crítica, Said detalla los procesos de filiación y afiliación y postula: “El proceso de representación, mediante el cual se reproduce la filiación en la estructura afiliativa y se la hace representar a lo que nos pertenece (igual que, a su vez, pertenecemos a la familia de nuestras lenguas y tradiciones), refuerza lo conocido en detrimento de lo por conocer.[...]La afiliación se convierte en una forma de representar el proceso de filiación que puede hallarse en la naturaleza, si bien la afiliación adopta formas sociales y culturales no biológicas validadas.”(Said, 2004[1983]: 38-39). En Monterroso, las referencias a la tradición manifiestan este proceso entre lo heredado por vía filiativa —la lengua, las representaciones simbólicas del mundo maya, el canon, por ejemplo— y, parafraseando a Said, las apropiaciones afiliativas que de ellas hace.

⁴⁶ La relación con estas figuras es evidente. Hemos decidido retomar la particularidad con respecto a Cervantes en el último capítulo a partir del análisis de “Cervantes ensayista” de *Literatura y vida*. Shakesperare es atendido en el apartado sobre biografías y traducción de este capítulo. La alusión a la obra de Jorge Luis Borges es una presencia importante en Monterroso. Nos referiremos a ella en el capítulo IV.

trascendencia de esto en la lectura de los ensayos referidos a los exponentes guatemaltecos.

Afiliaciones con Guatemala: Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón

Al referirse a Miguel Ángel Asturias, el sujeto se desplaza entre una primera persona identificada desde lo generacional —relación de Asturias con la generación del 40— y homologada con el *nosotros* del grupo, evidenciándose un mayor acercamiento. O se distancia y lo coloca en la tradición de las letras latinoamericanas, otorgándole un lugar de privilegio pero diferenciándose.⁴⁷ Esta figura, referencia obligada de toda alusión a la literatura guatemalteca, aparece representada por la obra y no por una instancia biográfica, convirtiéndose en significativo el recorte anecdótico más que trayectoria de autor.

Asturias aparece en “Novela sobre dictadores I” y “Entre la niebla y el aire impuro” de *La palabra mágica*. En éstos, a diferencia de otros ensayos desarrollados según el relato episódico de vida, el crítico se distancia tras la exposición descriptiva del objeto,

⁴⁷ Miguel Ángel Asturias es referencia ineludible para los escritores e intelectuales guatemaltecos. Somos conscientes aquí de que reflejar el lugar conflictivo que leído en la crítica o en algunos exponentes de la literatura guatemalteca requiere de un trabajo que sería imposible abarcar en el desarrollo de esta tesis, centrada en otro autor y en otros ejes. Sin embargo, las alusiones con las que es presentado en Monterroso, el tono irónico y la deliberada intencionalidad que observamos en esa operación casi metonímica de trasladar la figura al premio Nobel llevaron a una serie de lecturas. Merecen mencionarse el libro de Luis Cardoza y Aragón. *Miguel Ángel Asturias. Casi novela*, en el que puede leerse una diatriba o, al menos, se evidencia la conflictividad en la historia literaria de Guatemala. (Cardoza y Aragón, 1991). Dentro de la crítica, el capítulo de Arturo Arias, “Hombre de maíz, dedicado Asturias” (Arias, 1998: .91-119) dimensiona la problemática. Resulta interesante un volumen dedicado en su centenario por publicaciones de la UNESCO. (UNESCO, 1999). Quisiera en este punto, reiterar mi agradecimiento a Arturo Arias quien no sólo tuvo la gentileza de responder ampliamente a mis dudas y aclarar mis apresuradas disquisiciones relacionadas con el posicionamiento de Asturias, sino que también, gracias a su gesto, accedí a la lectura del volumen mencionado.

el nombre está asociado a su obra.⁴⁸ Refiriéndose a la novela sobre dictadores como género dice: “Miguel ángel Asturias había escrito ya la suya, que firmó literalmente así: Guatemala, diciembre de 1922, [...] El dictador de que trata Asturias en *El señor Presidente* era un licenciado tristísimo, Manuel Estrada Cabrera.” (*La palabra mágica*, 45). En “Entre la niebla y el aire puro”, menciona la obra en primer lugar antes que al sujeto: “Cuando en 1946 apareció *El señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias era ya un escritor y poeta ampliamente apreciado [...] (Idem, 71) La referencia a Asturias es frecuente en la obra de Monterroso. Ya en *Movimiento Perpetuo* se alude a su lugar desde la identificación con el premio Nobel. Así también en “La exportación de cerebros” se ironiza con la ambigüedad sugerida por lo beneficioso para la cultura del país: “¡Qué diferencia cuando se exporta un cerebro! Es evidente que la exportación del cerebro de Miguel Ángel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables, un Premio Nobel incluido.”(49). En *Literatura y vida* reaparece la alusión a Asturias en “Cementerios en Zürich”—texto abordado en el primer capítulo a propósito del uso de la ironía—. ⁴⁹ Despojarlo del contexto biográfico señalaría la estrategia de esa ausencia aunque, sin embargo, las alusiones irónicas expresan una afectación hacia el escritor Asturias.

Si como hemos dicho, en la construcción del sujeto desde la tradición cultural podemos leer el concepto de un sistema de ideas y, en ese plano, observar las referencias que, de algún modo, establecen una resignificación de los paradigmas canónicos, referidos según la perspectiva del ensayista, el tratamiento de Luis Cardoza y

⁴⁸ Como dijimos, el tratamiento del relato biográfico y la autorreferencia ocupa un espacio importante. Así, muchos ensayos constituyen verdaderos retratos o autorretratos. Sus títulos están constituidos con referencias a sus nombres, entre los que podemos mencionar: “Memoria de Luis Cardoza y Aragón”, “Los fantasmas de Juan Rulfo” “La autobiografía de Charles Lamb”, “William Shakespeare”. Esto es diferente en la presentación de Asturias ya que en ésta se elude el nombre.

⁴⁹ Ver Capítulo I, p. 37.

Aragón en “Memoria de Luis Cardoza y Aragón” puede hacerse estableciendo ciertas paralelas.⁵⁰ La inscripción en primera persona atrae la anécdota para conjugarla con un registro autorreferencial: “Conocí a Luis Cardoza y Aragón en la ciudad de México [...]” (*La vaca*, 61). En este reconocimiento, seguido por una cuestión generacional: “Entre nosotros, los escritores, pintores y músicos jóvenes de la llamada Generación del 40, pasaba de mano en mano y casi en forma clandestina un ejemplar de su libro [...]” (61) se conjuga con una apropiación afiliativa en la que se ha cercenado los lazos que, considerando la preeminencia en el campo, debió otorgársele a Asturias.

El ensayo está dividido en tres partes; corresponde a la primera un recorrido de tono encomiástico cuyo sentido es resaltar su compromiso intelectual: “Cardoza y Aragón dio y siguió dando su batalla, la de Guatemala y la suya propia” (64) A una segunda, una exaltación del reconocimiento. Abandona el tono autorreferencial cuando se desvía para anclarse en Miguel Ángel Asturias y Enrique Gómez Carrillo como exponentes de la identidad indígena en la literatura guatemalteca. Las figuras anteriores son tomadas para exaltar la de Cardoza: “De ninguna manera voy a decir ahora que Luis Cardoza y Aragón haya resuelto este problema [...] Quise antes situarlo en Guatemala porque ésa es su tierra, y de ahí viene, y a él le gusta venir de ahí;” (67, 68). Se retoma una explícita primera persona, el tema de comunidad identificada como lo centroamericano y, en

⁵⁰ Luis Cardoza y Aragón comparte la contemporaneidad con Asturias. Con dos años de diferencia en su nacimiento, (nace en 1901) transitan agencias institucionales similares. Ambos cohabitan el París de la década de 1920, ambos son traducidos por Francis de Miomandre y ambos son referentes de la intelectualidad guatemalteca. Asturias regresa a Guatemala en 1933 y se queda. Cardoza y Aragón — radicado en México desde 1932 a 1944— regresa en 1944 y funda la *Revista de Guatemala*. Tiene una explícita relación con la formación de los grupos de jóvenes intelectuales antes de la caída de Jorge Ubico, entre el que se encuentra *Acanto* y también con los formados en “la primavera democrática”, entre 1944 y 1955, como el grupo *Saker Ti*. En 1954, con la caída de J. Arbenz se asila nuevamente en México. Esta breve presentación biográfica tiene como objetivo presentar los datos que nos permitan comprender las particularidades del tratamiento en Monterroso.(Cfr. Liano, 1997: 177-198).

extensión, lo latinoamericano. Dice: “Luis Cardoza y Aragón es siempre motivo de homenaje, sea que publique un libro, cumpla años o simplemente diga algo [...]” (69).

El homenaje se torna poético cuando dice: “Luis alerta, Luis inquieto, Luis insomne: ayúdanos a no caer en la tentación de lo fácil [...]” (70) El tono elegíaco evidencia un cambio en el paradigma guatemalteco, trasladado a Cardoza y Aragón. La anécdota referida a la lectura generacional de sus libros y el tratamiento de alabanza reafirma el trasfondo conflictivo cuando se trata de delimitar los lugares en la intelectualidad guatemalteca.⁵¹

Las figuras de Miguel Ángel Asturias y de Cardoza y Aragón significan una proyección generacional e implican una remisión al grupo *Acento*, como también una retrospección reflexiva sobre el campo guatemalteco. La juventud del cuarenta, entre los que se encuentran Enrique Juárez Toledo, Rafael Sosa, Carlos Illescas, Otto Raúl González y Raúl Leiva, conformaba un movimiento intelectual y artístico que se lanza a pensar otra Guatemala posible. Reconocen el aporte de la literatura de Asturias pero rechazan la identificación del país como tierra de indios folclóricos y coloridos.⁵²

⁵¹ En relación con este tema, merece nuestra atención una nota al pie de página del capítulo que Arturo Arias le dedica a Asturias. Dada la contundencia de la misma vinculada con nuestro planteo, la transcribimos en su totalidad: “La implícita renuncia de Augusto Monterroso a vocalizar de manera más enérgica su ser guatemalteco, ha tenido como resultado que él mismo haya sido asimilado y absorbido por la literatura mexicana, dejando sin esa voz importante —y sin liderazgo estético— a los narradores de su país. El esfuerzo ejercido por Luis Cardoza y Aragón por llenar este vacío no ha tenido todo el efecto necesario por ser, en lo esencial, un poeta que como ha expresado públicamente sobre la narrativa; además, para muchos que desconocen su obra e influencia sobre la cultura mexicana del siglo XX, Cardoza es percibido más como un actor político que como un innovador literario.” (Arias, 1998: 92).

⁵² En una entrevista, reproducida por Arturo Arias, Carlos Illescas, integrante de *Acento*, manifiesta que éste es un movimiento que tomó distancia de la Guatemala de Asturias. Con respecto a esta figura emblemática, Illescas, en nombre del grupo, introduce un comentario que explicita ese distanciamiento: “A Miguel Ángel Asturias, cuando llegó a Guatemala, lo abominábamos. Lo abominábamos porque él no tuvo acceso con nosotros, él no buscó a los jóvenes, sino a cierta gente con demasiada tolerancia para la dictadura.” En oposición, Luis Cardoza y Aragón es visto como guía o padre intelectual: “Luis Cardoza es otra cosa. Porque al mismo tiempo que es el maestro de muchos, es el compañero también.” (Arias, 1998: 251-252). Los planteos señalados por Illescas son homólogos al tratamiento ensayístico de esas figuras en Monterroso.

CAPÍTULO IV: Escritura en espejo

Excúsame el que debo tener en esto más libertad que los otros, puesto que escribo de mis escritos como de mis actos, y mi tema se transvasa en sí mismo.
Michel de Montaigne

En la escritura de Monterroso, las revisiones del ensayista efectuadas sobre la propia vida son textos tomados por éste para leerlos con el fin de interpretarlos.⁵³ En este sentido, en una escritura en la que el sujeto se ofrece como materia literaria, en el que el autor se construye como lector y hace, de esa construcción, la escritura, surge la metáfora del espejo. El registro autobiográfico, el tratamiento de la traducción y los mecanismos de reescritura contribuyen a la misma. La entendemos como escritura que, a la vez, es acto de lectura, cuyos anticipos están en los procedimientos paródicos en torno al personaje Eduardo Torres de *Lo demás es silencio*, en especial, evidenciado en las traslaciones de autor reflejadas en juego entre escritura y lectura. Las operaciones biográficas y autobiográficas favorecen la autorreflexión del sujeto. Si bien el relato biográfico es un atributo de su escritura tal como lo señala la parodia en *Lo demás es silencio*, el tratamiento de algunos cuentos o reflexiones ensayísticas construidas con artificios de tono biográfico, configuran su materia a partir de estrategias biográficas. Unos discurren sobre las posibilidades expresivas de narrar la vida, otros intertextualizan traducciones de biografías. En este apartado recuperamos lo ya trabajado para tratarlo desde esta nueva mirada como “escritura en espejo” en textos no tratado aún.

⁵³. La idea de la vida como “texto” ha sido tomada de los postulados de Jerome Bruner y Susan Weisser sobre el género autobiográfico. (Bruner y Weisser, 1995:178)].

Lo biográfico. El yo del presente y los *otros yo*

En los ensayos focalizados en la biografía de autores, el sujeto se construye como un crítico de la tradición literaria. El tratamiento de los otros sujetos, ingresados desde la forma biográfica, se consolida desde la mirada de un yo del presente que mira a esos *otros yo* pasados, acerca de quienes se cuenta un relato o a quienes se interpreta en el mismo nivel de las otras *cosas* del mundo.⁵⁴ En este sentido, se distancia de la operación de Montaigne para quien, las “cosas” son un medio para verificar su acercamiento último al conocimiento de su propio ser, para ensayar sus facultades naturales, no sintiéndose obligado con respecto a ella a ninguna toma de posición: “Sin duda hablo a veces de cosas que han tratado mejor y con más verdad los maestros de los respectivos oficios. Yo aquí me limito a ensayar mis facultades naturales [Montaigne, II: 71]. En Monterroso, las construcciones autobiográficas conforman, con las otras “cosas” del mundo, un mismo universo reinterpretado. Es decir no son un medio sino un producto discursivo que se nivela con los otros textos leídos. Los fragmentos biográficos seleccionados, tanto los autorreferenciales como los de otros sujetos aluden al nombre con pocos detalles de la obra. Se deposita en el nombre la legitimidad alcanzada en el campo. En la creación autobiográfica, la actividad de memoria rescata de la existencia y de la vivencia los hitos que construyen hilos narrativos. En *Los buscadores de oro*, libro autobiográfico, esta característica se matiza, evidenciando una operación similar a la del ensayo. Son introducidos con la alusión al nombre sin existir una detallada descripción

⁵⁴ Cuando nos referimos a “*otros yo*” aludimos a los diferentes posicionamientos del sujeto en el campo, en la autoconstrucción de su trayectoria. Esto conlleva una mirada diferente sobre su yo y el de los otros sujetos también revisados desde esa perspectiva.

de la obra. Esto supone depositar la significación del nombre en la legitimidad alcanzada por la identidad en el campo.

Autoinforme de vida: *Los buscadores de oro*

En *Los buscadores de oro*, el sujeto se constituye por medio de un autoinforme cuya primera estrategia radica en convertir el pasado, conscientemente seleccionado y jerarquizado en una versión de su vida. Por eso, el conglomerado de sus ancestros guatemaltecos y los espacios son las circunstancias narrativas que dan origen a este libro de memorias.

El preámbulo del relato es una conferencia en una universidad italiana, motivación de su proyecto de escritura de memoria. Recordemos algunos datos biográficos: Para el momento en que se publica *Los buscadores de oro* (1993) las obras de Monterroso habían sido traducidas y su nombre era referencia de jurados internacionales y de semana de autor aunque, como mencionamos en una nota al pie, hasta 1996 —año en que recibe tres premios: Doctor *Honoris Causa*, *Quetzal* de Jade y el premio Juan Rulfo— el reconocimiento se hace esperar. Sin embargo, queremos dejar constancia que para ese año de galardones, sus obras llevaban casi dos décadas de traducciones. (*Obras completas (y otros cuentos)*) contaba con las siguientes traducciones: *Opere complete (e altri conti)*. Milán, 1993; *Ouvress complètes (et autres nouvelles)*, Paris, 1994; *Complete Works (and Other Stories)*, Texas, 1995. De *La oveja negra y demás fábulas*, las siguientes: *The Black Sheep and Other Fables*, Nueva York, 1971, *La pecora nera e altre favole*, Palermo, 1980, *A Ovelha Negra e Outras Fábulas*, Brasil, 1987; *Ovis nigra atque caeterae fabulae*, México, 1988. De *Movimiento*

Perpetuo, Movimiento perpetuo, Milán, 1992 y de *Lo demás es silencio: Il resto è silenzio* (*La vita e l'opera di Eduardo Torres*), Palermo, 1992 y *Reif sein ist alles und der Rest ist Schweigen*, Berlín, 1992.). Estos datos extratextuales conjugados con las estrategias de escritura, inscriptos en búsquedas de legitimación se relacionan con la operación de memoria de *Los buscadores de oro* y con la visión particular de la crítica guatemalteca expresada por Arturo Arias, según transcribimos en nota al pie, en la que se aludía a ese tema. Recordemos, asimismo, que el reconocimiento de autor había sido ficcionalizado en sus cuentos “Leopoldo (sus trabajos)”, “Obras completas” de *Obras completas (y otros cuentos)* y en “La vaca” de *La vaca*. Sin embargo, la mayor envergadura de las instancias señaladas radica en los detalles rescatados de los sucesos vividos, signados por una insistencia puesta en la creación de su raigambre guatemalteca.

Su preocupación por sellar su inscripción como guatemalteco en el universo literario de Hispanoamérica, el minucioso detalle de sus ancestros condice con la construcción de una genealogía que le confiera el sostén de la gloria pasada: un abuelo militar, otro jurista, su padre periodista, entre otros y también, con la intención de construir una raigambre que respalde, de algún modo, su insistencia sobre el origen.

La categoría de autor, instancia forzosa de identificación ante el público, es el territorio desde el que emprenderá su tarea: “[...] empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado.”(11). Este mecanismo es homólogo al de algunos ensayos en los que también, la materia creativa es anticipada por una situación comunicativa en la que existe la necesidad de exponerse como escritor en el ámbito de la opinión pública

Las memorias se construyen en una fluctuación entre exclusión o inclusión al parnaso de los consagrados. Insiste en textualizar una entidad casi fantasmal que evidencia la constante versión de sus búsquedas autorales. En este marco, la autorreferencialidad estética o su producción se convierten en modos de legitimarse con la lógica implícita en la propia trayectoria. Para descartar dudas sobre su genuina inclusión, se autoconstruye mostrando su obra e instalando la alusión metadiscursiva de su temprana producción: “(En ese momento pasaba por mi imaginación, además, la protagonista de un cuento mío que ante un público, primero indiferente y luego hostil, se enreda explicando que en realidad no es una actriz)” (11). Los apuros de un personaje ante el público es materia narrativa del relato “No quiero engañarlos” de *Obras completas (y otros cuentos)*. En éste, en la ceremonia de un estreno fílmico, la esposa del director es invitada a hablar. Aprovecha la oportunidad para exponer sus deseos de ser actriz, convirtiendo el acto en un absurdo ya que el público está expectante por ver la película y le son indiferentes las razones de sus aspiraciones autorales.

La poética evocación de un río que introduce la memoria de su madre, su casa y su infancia: “De esta lado del río, mi casa, y en ella mi madre y una sirvienta que me miran fijamente mientras yo permanezco en cama [...]” (13). El fluir de las aguas se yuxtapone a los recuerdos adultos de su madre; estas reminiscencias anafóricas establecen la singularidad del recorte.

Una vez más tengo fiebre a la orilla de este río en mi ciudad natal. Veo de nuevo su mansa corriente [...] y en la orilla a tres niños buscadores de oro. [...]Una vez más el frío, las mantas, la quinina. El frío me hará estremecer

[...] Entonces mi madre pondrá su mano bienhechora en mi frente, [...] y yo me dormiré [...] (13-14).⁵⁵

Sin embargo, la cadencia poética es interrumpida para dar ingreso al registro del origen: “Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco” (15).⁵⁶ Esta frase reiterada en varios formatos discursivos —como señalamos en discursos de premio y en ensayos— se vincula con el contexto del campo guatemalteco y con su situación de exiliado. La metafórica mirada del río, unida a la evocación de la madre, establece diferentes planos semánticos interconectados. El río referencia la comunión con la tierra como el espacio simbólico del origen y el yo. La evocación se continúa con la madre, imagen que intensifica la inscripción de ese génesis. Estos caudales simbólicos desembocan en una contundente manifestación del yo que se nombra desde el ser y el sentir, convirtiendo el matiz adverbial de la palabra “siempre” en otra instancia ontológica, sustentada por la certeza de la raigambre anunciada. En este sentido, su *guatemaltequidad* —entendida como su identidad nacional— no se justifica por la emoción sino por la lógica razonada del ser.⁵⁷

⁵⁵ La poética imagen del río, que convoca la geográfica mirada de la tierra, consta, también, de otro exponente en la literatura guatemalteca. En Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala, las líneas de su mano*, leemos: “Frente a mí, el mapa de Guatemala. Mi Guatemala [...] En territorio tan pequeño, existen las más extraordinarias bellezas naturales y contrastes marcadísimos, como el que ofrecen la región oriental y la occidental, no sólo en el paisaje sino en el tipo de población, economía y manera de vida. Veo su forma irregular, sus trazos rectos en el norte y en el oeste, también en la frontera con Belice, tierra guatemalteca aún en manos de los ingleses.” (Cardoza y Aragón, 2005[1955]: 25-26). A la descripción pictórica, debemos agregar que en “ese recorrido geográfico, histórico, literario y político del país.” (Liano, 1997: 178-179) existe una operación similar a la de Monterroso en tanto ambos construyen sujetos que, conscientes de su ser *autor* exiliado, crean discursivamente Guatemala.

⁵⁶ Esta frase se reitera en el discurso de premio Doctor *Honoris Causa*, (1996), pronunciado en la Universidad de San Carlo de Guatemala en 1996.

⁵⁷ El término *guatemaltequidad* es tomado de Luis Cardoza y Aragón, quien en su ensayo “Las huellas de la voz” de *Guatemala, las líneas de su mano*, expresa: “En Hispanoamérica se ha intentado una diferenciación integral de las nacionalidades, y nosotros habríamos de hablar de una guatemaltequidad.” (Cardoza y Aragón, 2005: 235). Nos apropiamos de esta referencia a la constitución étnica y cultural de lo guatemalteco, acuñado como atributo caracterológico, porque creemos que define nuestras aproximaciones a la constitución del ser en Monterroso.

A partir de este anclaje, se señala minuciosamente los datos autobiográficos del nacimiento. A éstos, le siguen enunciados en los que advertimos un distanciamiento del sujeto que parece desprenderse emotivamente del objeto de sus memorias: “Los diferentes estados centroamericanos se unieron en una federación a raíz de la independencia de España [...] para dividirse más tarde en cinco repúblicas (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica).” (15). La lejanía subjetiva de estas aseveraciones se interrumpe con el ingreso de alusiones a las revoluciones y a la explotación económica de su país:

[...]Una revolución de vez en cuando [...] renueva el espíritu unionista del pueblo sencillo y de los intelectuales [...] Desde principios de siglo, con el auge de las inversiones norteamericanas en compañías productoras y exportadoras de plátano, se las designa con el triste denominador de “repúblicas bananeras” [...] (16-17).

En este sentido, señalamos el fin de la objetividad y la inscripción autorreferencial del yo ya que esas revisiones históricas sobrevuelan la materia de su primer cuento “Mr Taylor” o de “El eclipse”, como así también en “Dejar de ser mono” de *Movimiento Perpetuo*. La atención a lo revolucionario establece un eje que contiene las líneas de la trayectoria porque convoca el suceso autobiográfico de los movimientos revolucionarios provocadores de exilio y, también, manifiesta el compromiso intelectual. La aludida sección autobiográfica se intertextualiza en *Literatura y vida*.

[...] estoy convencido de que para quien en un momento dado, de pronto o gradualmente, decide que va a ser escritor, no existe diferencia alguna entre nacer en cualquier punto de Centroamérica, en Dublín, en París, en Florencia o en Buenos Aires. (18).

Sin embargo, la supuesta despreocupación señalada en el tratamiento es una argumentación a favor de su anclaje ya que la relevancia no reside en esos planos sino en la obra. Esta idea evidencia la concepción de Monterroso sobre las biografías.

Otros intertextos literarios funcionan como legitimadores de nombre. Por ejemplo, en el capítulo VII, luego de señalar que “uno puede escoger sus antepasados más remotos” (30) y aludir a la genealogía de su apellido paterno, incluye el intertextuo de *El País*, junto a la referencia estrófica quevediana, aparecida con anterioridad.⁵⁸

En efecto, el 10 de diciembre de 1980, yo había publicado en el diario El País de Madrid, con motivo del centenario del nacimiento de Francisco de Quevedo, un diminuto ensayo [...] todo a propósito del soneto de Quevedo “A Roma sepultada en sus ruinas” [...] y termina con los inolvidables versos *huyó lo que era firme y solamente/ lo fugitivo permanece y dura*. (Las cursivas son del original, 33).

Al autorreferir la publicación madrileña, el sujeto concluye en una autoconstrucción cultural y consagratoria ya que esta alusión lo inscribe en la órbita europea desde el conocimiento. Supone una recepción española que conoce su obra y reconoce su trayectoria justificada en el espacio otorgado. Además, si se lee esta cita en conjunto, observamos la operación de “narrar” vida para “ensayar” reconocimiento,

⁵⁸ Nos referimos específicamente a su ensayo “Lo fugitivo permanece y dura” de *La palabra mágica* y al tratamiento que, en la voz del personaje Eduardo Torres, tiene en *Lo demás es silencio*. Aspectos tratados en el capítulo II y III, respectivamente.

aspecto homólogo al de los ensayos. En el artificio inicial —señalar que la génesis de las memorias es su necesidad de definirse como autor— nos encontramos con el juego entre narrar memorias con el fin de interpretar su inscripción autoral, percibida ésta en dos direcciones: desde lo público ligado a la ubicación en el campo y, desde la conciencia del oficio de escribir. Es este un movimiento metadiscursivo que se evidencia, también, en la construcción referida a sus primeras cercanías a la literatura.

Los caminos que conducen a la literatura pueden ser cortos y directos o largos y tortuosos. El deseo de seguir en ellos sin que necesariamente lo lleven a ningún sitio seguro es lo que convertirá al niño en escritor. Una vez más, entre la escena real y la imaginaria, escoger esta última es una decisión inconsciente que tendrá que pagar en lo que le espera de vida. (49).

La escritura se conceptualiza como un espacio en el que se descarta toda pretensión de verdad. En el marco de las memorias, la autoconstrucción del sujeto se resemantiza en su propia escritura. Nuevamente, este discurso remite a su idea de escritura que proclama, metadiscursivamente, el proceso de lectura y en el que el sujeto se construye para leerse, recordando R. Barthes: “la lectura resulta ser una producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de trabajo [...] cada lectura vale por la escritura que engendra.” (47). En los ensayos que tratan la biografía, el sujeto que se proyecta y se interpreta, se expande hacia otros sujetos devenidos en objetos. Se construye como crítico que reflexiona y reinterpreta los diferentes mecanismos de la narración biográfica o de la tradición.

Vínculos entre ensayista y traductor

En ensayos en los que se intertextualizan traducciones, el sujeto confiesa ser el hacedor de esa operatoria. Esto conlleva dos problemáticas. Una, atañe a una particular manera de construirse en una tarea de traductor y otra, se relaciona con un proceso de resegmentación diferente a la simple intertextualidad. Los fragmentos de biografías traducidos suponen estrategias de autorrepresentación. Con el fin de reflexionar sobre este atributo, aludiremos al artículo de Walter Benjamín “La tarea del traductor”.⁵⁹ Acotaremos nuestras aproximaciones a conceptos derivados, en especial, el concepto de actividad interlingüística como transposición que desplaza el tropo y el sentido, que desintegra el original.⁶⁰ Estos prolegómenos inducen a otro de los enunciados en relación con el autor: el que señala que el traductor no podrá nunca hacer lo que ha hecho el autor, nunca podrá reponer el acto de significar y el modo de significar. En esa tarea, el sujeto debe abandonarse a fin de encontrar al que está en el original. Esto se relaciona con la configuración del ensayista como traductor. En “La autobiografía de Charles Lamb” y en “William Shakespeare” de *La palabra mágica*, como en las indicaciones del prólogo de *La vaca* sobre la traducción de las biografías de Desiderio Erasmo y de Tomas Moro, concretado en los ensayos del mismo nombre, se manifiestan esas características.

⁵⁹ Seguimos el artículo de Walter Benjamín: “Die Aufgabe des Übersetzers” de la versión castellana de H.A. Murena y D. J. Vogelmann en *Conceptos de filosofía de la historia* (Benjamín, 2007[1923]:77-91).

⁶⁰ Esta idea de la desintegración del original conlleva, dice Benjamín, la concientización del “sufrimiento del original”. Al constatar la existencia de una disyunción permanente en lo que se dice y lo que se quiere decir, el traductor corrobora la sustancia inherente a todo lenguaje, es decir, lo inasible entre el acto de significar y la manera en que se significa. Se enfrenta ante la imposibilidad de establecer una poética como fenomenología del lenguaje. Desde este paradigma, relacionamos el concepto desarrollado en el capítulo II entre “traducción y traición.”

La figura del ensayista inglés, en “La autobiografía de Charles Lamb” se convierte en un asunto generador de mecanismos de ficcionalización y, también, en revisiones canónicas.⁶¹ Si bien este ensayo no constituye su primera alusión, en él se condensan esas condiciones que grafican las particularidades de lo biográfico. En primer lugar, un epígrafe, atribuido a Eduardo Torres, fundamenta la esencia autobiográfica según paradigmas de lectura: “Las buenas autobiografías son las biografías escritas por los buenos lectores” (38). Mediante el desvío semántico de escribir por leer, entendemos que la mejor construcción narratológica del yo es la cifrada por una comunidad de sentido que valida la vida si ésta está prefigurada en la obra. El sentido del paratexto radica en una metaficcionalidad ya que su autoría pertenece a un personaje ficcional, Eduardo Torres, figura paródica de la construcción biográfica. En *Lo demás es silencio* —analizada en el capítulo II— la autoconstrucción de Torres, por efecto paródico, se reconstruye, determinando que sólo es posible su existencia ficcional por el pacto lector

⁶¹En el ensayo “Autobiografía de Charles Lamb”, se hace alusión a “Ensayos a Elía” de Charles Lamb. Como evidenciamos una relevancia sustancial en su tratamiento, introducimos ciertos datos biográficos de Lamb que creemos pertinentes. Los textos del ensayista inglés fueron publicados, bajo el seudónimo de *Elia*, en el *New Monthly Magazine* de Londres en primera mitad del siglo XIX y dada la recepción exitosa de los mismos, fueron compilados y publicados en 1823 como *Essays of Elia* y en 1833 como *Last Essays of Elia*. Leerlos conlleva la constatación asombrosa en la similitud de operaciones de escritura y extrapolándolos textualmente, la concordancia con las condiciones de marginalidad de su producción. Brevemente, diremos que la estructura de los mismos reitera una amplia gama de autorreferencias al estilo —se señala la inclinación a la ironía, la traducción de autores que confirman algunas secuencias argumentativas y especialmente, la correferencia con hechos autobiográficos—. Asimismo, debemos recordar que Lamb era hijo de un pobre y alcohólico mayordomo, que gracias a la benevolencia de un clérigo accedió a la educación en un internado, que trabajó como contable en una oficina de aduanas, que parcialmente, contribuye a su posición en el campo, su relación con Coleridge, a quien le dedica varias cartas, y que, debido a tartamudez, nunca pudo llegar a Cambridge Exponerlas sólo implica corroborar que Monterroso lee, cita, transcribe, interpreta y traduce a un escritor que ocupa los márgenes del campo. Abordaje éste de una contundente presencia en sus volúmenes. Recordemos, por ejemplo, su cuento “Leopoldo (sus trabajos)” en *Obras completas (y otros cuentos)*, en el que hacía deambular a su protagonista por los intrincados caminos del reconocimiento literario o, también, recuperemos ensayos como “Llorar a orillas del río Mapocho” altamente autobiográfico en el que relevaba su trabajosa ubicación en el exilio chileno o “Vaca”, cuyo asunto se centra en la del escritor incomprendido. Todas las referencias a la obra de Lamb pertenecen a las siguientes ediciones: *Essays of Elia. Last Essays of Elia*, London : J. M. Dent and Sons Ltd., 1954 y a *Selected Essays, Letters, poems*. London and Glasgow: Collins, 1953.

de la propia parodia. En “La autobiografía de Charles Lamb” se replica el juego de construcción–deconstrucción por los mecanismos de la traducción. Lamb es retratado según los componentes de campo intelectual: su incursión, sus vínculos y las dificultades de su inserción; datos extratextuales rescatados por biógrafos que reflejan el lugar otorgado por la historia literaria inglesa.⁶² En este caso, los mecanismos de construcción–deconstrucción se establece en el desdoblamiento heterónimo en el que Lamb, autor, desenmascara su seudónimo *Elia*.⁶³ El sujeto ensayista de “La autobiografía de Charles Lamb” cita y suscita referencias como un hacedor de biografías y, desde la función autor, revela el epígrafe haciendo que la mejor autobiografía de Lamb es la que él construyó en su desplazamiento de “buen lector”. Así como Monterroso toma la propia experiencia para transformarla en materia literaria, del mismo modo funciona lo de Lamb: su construcción autobiográfica se obtiene al ocultar la correferencialidad del nombre. Es éste un mecanismo que conlleva una particular conceptualización de lo biográfico al postular que todo discurso literario es imagen textual. El sujeto traductor muestra esas posibilidades al resignificar la clave paratextual y hacer, en el plano ficcional de la traducción, una actualización entre Lamb/Elía y construcción ensayista/creación de Eduardo Torres. Además, el juego es doble si consideramos que varios de los textos que conforman *Lo demás es silencio* fueron publicados en la *Revista de la Universidad de México* con la firma de Eduardo Torres.

⁶² En la historia de la literatura inglesa, *The concise Cambridge History of English Literature* of George Sampson, se puntualizan las peripecias de su inclusión en el campo y se señala la importancia de las cartas firmadas como *Elia*. Según este autor, el seudónimo *Elia* es la máscara encontrada por Lamb para alejarse de su propia miseria y concluye: “Through the *Essays of Elia* and the *Letters*, which seem almost to create the figures of their recipients, there shines the spirit of the man, alive to the absurdities of the world, tender to its sorrows, tolerant of its weaknesses.” (Sampson, 1972:547).

⁶³ Este texto existe como “Charles Lamb’s autobiography” en una colección titulada *Miscellaneous Essays*, publicada por primera vez en 1921 y que nosotros consultamos en la colección *Selected Essays, Letters poems*, op. cit., pp. 345- 408.

En el espacio creado por el traductor leemos un espacio inherente al ensayo en el que se conjugan las categorías de autor y lector. Como señala R. Bensmaïa, —a propósito de los postulados de R. Barthes—, en el ensayo existen dos prácticas, la de lexeografía y la de sub-escritura. Una de las fuertes definiciones del género se basa no precisamente en la psicología o el pensamiento de un autor sino, sobre todo en la teoría de las diferentes posturas asumidas necesariamente de forma asistemática y circular por el supuesto autor y por el supuesto lector del texto. La escritura es, por lo tanto, una práctica de lectura (lexeografía), “sin comillas” y la lectura un camino de escritura o de re-escritura (sub-escritura). (Cfr. Bensmaïa, 1987: 55-56. La traducción es mía.). A partir de este planteo, las traslaciones aludidas de ensayista/personaje/autor/lector, leemos un lúdico desplazamiento de espacio, logrados por los territorios del traductor que lee la biografía de Lamb y la re-escrive posicionándose en un lector que ha removido las comillas. Existe una coincidencia con el prólogo de *Pájaros de Hispanoamérica*, amalgama de lexografía y sub-escritura.⁶⁴

Relacionado con estos juegos entre lectura y escritura, los ensayos referidos a Shakespeare, Erasmo y Tomás Moro, diseñados por medio de la construcción de traductor obedecen a parámetros similares. Se señala que los originales corresponden a la edición inglesa *Brief Lives* de John Aubrey.⁶⁵ Consultado el origen, el anclaje y la progresión se corrobora que la temática coincide con la tradición en el contenido y en el orden de aparición: el lugar de nacimiento, el “oficio” de sus padres y la selección anecdótica perteneciente a lo cotidiano e intransigente. La relevancia de la obra merece

⁶⁴ Como hemos señalado, en el prólogo de *Pájaros de Hispanoamérica*, se alude a Lamb aunque, inscripto en otro macrotexto, la operatoria adquiere matices diferentes, como veremos en los apartados siguientes.

⁶⁵ El texto consultado pertenece Aubrey, John, Lawson Dick, Oliver. *Aubrey's Brief Lives*. An Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1962.

pocos enunciados, con un gran trabajo catalogador del biógrafo ya que ha elegido sólo algunos ejemplares. La lectura original nos posibilita postular que en la transcripción no hay parodia, en tanto no hay imitación con el fin de homenajear o burlar esas figuras. Tampoco existen marcas que supongan una ironía, aunque la teoría sobre la traducción hable de la desviación de sentido inscripta en la traducción y, en ese aspecto, de una comunión con la ironía. Los acercamientos a los matices intertextuales anteriores contienen otra propuesta. Si extrapolamos estos textos y los leemos en un macrotexto, es decir, en relación con los otros del volumen, podremos establecer contactos con la construcción del sujeto.

En el ensayo “William Shakespeare” leemos la cita bibliográfica que acompaña al título: “En John Aubrey [1627/1697]. *Brief Lives*. Traducción de A. M.” (103). El cotejo con el original corrobora la fidelidad traducida. Sin embargo, la inclusión del yo, si se desatiende al hecho mismo de una traducción, es ambigua:

Mister William Shakespeare nació en Stratford sobre el Avón en el condado de Warwick. Su padre fue carnicero. En tiempos pasados algunos vecinos me dijeron que [...] He oído que sir William Davenant y míster Thomas Shadwell [...] (103-105).⁶⁶

En el marco, frases como “algunos vecinos me dijeron” o “He oído que”[...], leídas al unísono con otras inscripciones del yo relacionadas con homenajes generacionales o revisiones a la tradición literaria, generan asociaciones similares. Por

⁶⁶ En el original inglés, leemos: “Mr William Shakespeare was borne al Strat ford upon Avon in the County of Warnick. His fagher was a Butcher, and *I have been told* heretofore by some of the neighbours, that when he was a boy he exercised his father’s Trade[...] “I have heard Sir William Davenant and Mr. Thomas Shadwell (Aubrey, 1962: 275).

eso, creemos que la ficcionalización de traductor contribuye a un juego de autoconsagración. Si, como afirma Benjamín, en la tarea del traductor el sujeto se abandona en pos de construir al del original, en este caso, ese encubrimiento es abandonado al homologar el yo de la traducción al yo de la construcción general del ensayista. En “Desiderio Erasmo” esta característica se evidencia en citas como: “[...] y deseaba que Erasmo le hiciera el favor de sentarse para pintar su retrato, y él así lo hizo, y es una pieza excelente que posee *mi primo* John Danvers, de Baynton (Wiltz) [...]” (36) y que en “Tomás Moro” se configura como: “[...] Y ésa fue toda la molestia del cortejo. *Obtuve* este relato de mi honorable amiga Mrs. Tyndale, cuyo abuelo, sir William Stafford, fue íntimo amigo de este sir William Roper, quien le contó la historia.”(Los resaltados son míos, 41) Al nivelar las referencias autobiográficas en una misma estrategia vinculando el yo con *otros yo*, por efecto del intertexto traducido, se logra una nueva manera de autoconsagración.

Acto de leer-acto de escribir. De la tarea del antólogo

Pájaros de Hispanoamérica es una recopilación de ensayos, en su mayoría escritos entre los años ochenta y los noventa. Son treinta y seis textos de los cuales veintiocho pertenecen a *La letra e*(*Fragmentos de un diario*), cuatro a *La palabra mágica*, dos a *La vaca* y tres a *Movimiento Perpetuo*, que al pasar a formar otro conjunto se resignifican por los mecanismos paratextuales del epígrafe, el prólogo y los juegos del índice. Con estos procedimientos, Monterroso configura el sujeto que revisita los campos semánticos anteriores pero que, en esa tarea, explicita un macroacto de lectura y escritura y, así, textualizando la función autor, lee su obra y la reescribe en los términos

de una nueva serie al estilo de una antología. Esta selección de textos supone varios actos previos: 1) leer para seleccionar textos y, 2) leer para armar una taxonomía. Por lo tanto, seleccionar implica jerarquizar, es decir, establecer un orden para legitimar. En el ensayista de *Pájaros de Hispanoamérica* subyace tarea crítica cada vez que revisa las figuras representativas para conformar una implícita antología de autores y de obras. En Monterroso, esto se evidencia en sus estrategias paródicas que ficcionalizan el compendio de “selectas” del personaje Eduardo Torres o en los ensayos con marcas biográficas. Si bien las operaciones de citación y de reescritura son recurrentes en *Pájaros de Hispanoamérica*, la particular construcción radica en un discurso “desnudo, sin comillas”. Asistimos a un acontecimiento similar al planteado por Barthes —aludida anteriormente— en referencia al discurso ensayístico: una visión utópica que supone un lector móvil, plural, que pone y quita comillas, “que se pone a escribir conmigo”. (Barthes, 2004 [1975]: 214-216). La citación da lugar al texto; el autor se transforma en un lector para volver a construirse en autor y brindarnos, un nuevo texto cuyo nuevo sentido lo generan los paratextos. Expondremos esta estrategia paratextual y nos centraremos en *La letra e. (Fragmentos de un diario)*.

Estrategias paratextuales. Construcción de autor

Los tres paratextos que preceden la antología son, como dijimos, un epígrafe, el índice y el prólogo, correspondiéndoles, a cada uno una determinada construcción de sujeto, desplazado en objeto para resemantizar su identidad en la tradición latinoamericana. Así, el epígrafe es una cita del *Popol Vuh*: “Y sus hermanos se admiraban de ver tantos pájaros (II, V)”. La cita sirve como línea transversal sobre la

que confluye la simbólica antología de autores latinoamericanos asociados con la imagen de pájaros y, además, conlleva un posicionamiento cultural al ignorar la traducción de Asturias, y tomar la de Recinos.⁶⁷ El epígrafe es una clave que define el origen guatemalteco y se centra en el valor simbólico de un texto como es el *Popol Vuh*. Además, soslaya la conflictiva presencia de Asturias en las letras de su país. Así, la inclusión del sujeto y la de los otros escritores centroamericanos se determina por nuevas semantizaciones que ya se insinúan en el índice en donde se re-ordena el canon.

En el índice, el ensayista, asume la tarea de re-ordenar el canon. Esta actividad crítica se presenta con un juego paródico consistente en nombrar a los autores con una definición taxonómica que funciona como epíteto. Por ejemplo, “Miguel Ángel Asturias, lengua”, “Julio Cortázar, mayo”, “César Vallejo, morador”. De este modo se agrupan treinta y siete escritores latinoamericanos. La identificación responde a la estética de cada uno mediante una síntesis metonímica que le permite definirlos. Este antólogo conoce al autor y su estética; así lograr objetivas ambas instancias en un epíteto que se convierte en una definición paródica, en una especie de *ars combinatoria* cuya facultad es dar un nuevo orden. Ejemplificaremos sólo con algunos exponentes. El criterio de nuestra selección obedece a visualizar las inclusiones canónicas del sujeto y, de este modo, conectaremos lo semántico de los epítetos y el diseño del antólogo.

⁶⁷ El manuscrito del *Popol Vuh* llega a manos del cura Francisco Ximénez, cura párroco de Santo Tomás Chuilá, población guatemalteca llamada actualmente Chichicastenango, a principios del siglo XVIII, quien realiza dos versiones. Una primera literal y otra más cuidada. A partir de ese momento, el manuscrito es traducido a otras lenguas. El abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg llega a Guatemala y traduce el *Popol Vuh* al francés, versión publicada en París, en 1891. Varias otras traducciones se han hecho desde entonces. De éstas, nos interesa señalar las de Adrián Recinos, quien encontró en la Biblioteca de Ewberry, de Chicago, el primer texto del Padre Ximénez, lo tradujo y lo publicó en México, en Fondo de Cultura Económica en 1947 como *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Por otro lado, la del profesor Georges Raynaud porque nos conecta con la que realiza Asturias. Durante su estadía en París, en la Escuela de Altos Estudios, junto al mexicano J. M. González de Mendoza, Asturias vierte al español, bajo la dirección de Raynaud, la traducción del *Popol Vuh* y la publican en París en 1927 con el título: “Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala Antigua.” (Cfr. Hernández de López, 2001 y UNESCO, 1999).

En primer lugar, algunos nombres centroamericanos se correlacionan con las polémicas de campo. Comienza con “Ernesto Cardenal, poeta” y termina con “Augusto Monterroso, ornitólogo”. En ese orden los centroamericanos son “Miguel Ángel Asturias, lengua”, “Ninfa Santos, poeta”, “Claribel Alegría, poeta”, “Carlos Illescas, palindromista”, “Carlos Martínez Rivas, poeta”, “José Coronel Urtecho, maestro”, “Luis Cardoza y Aragón, poeta”, “Lisandro Chávez Alfaro, novelista”, “René Acuña, poeta” y “Augusto Monterroso, ornitólogo”. A los mexicanos le corresponde el siguiente orden: “Eduardo Lizalde, poeta”, “Rubén Bonifaz Nuño, poeta”, “Francisco Cervantes, psicoanalista”, “Fernando Sampietro, poeta”, “Juan Rulfo, fantasmólogo”, “Tarcisio Herrera Zapién, latinista”, “Raúl Renán, poeta”, “Hector Ortega, actor”, “José Emilio Pacheco, poeta”, “Adam Rubalcava, palindromista”, “Gabriel Zaid, poeta”, “Francisco Zendejas, crítico” y Abel Quesada, caricaturista”. Perú es presentado por “Manuel Scorza, novelista”, “Alfredo Bryce Echenique, narrador”, “Sebastián Salazar Bondy, poeta”, “José Durand, manatólogo”, “César Vallejo, moridor”, “Emilio Adolfo Westphalen, poeta”. Al cono sur le corresponden los nombres de “Hugo Gola, poeta”, “Jorge Luis Borges, cabalista”, “Ernesto Sábato, filósofo”, “Julio Cortázar, mago” por Argentina, el de “Horacio Quiroga, fabulador” y el de “Juan Carlos Onetti, cuentista” por Uruguay y el de “José Donoso, novelista” por Chile. Al desglosar la lista, se constata la preeminencia centroamericana y mexicana, hecho que corrobora los mecanismos de filiación individual y cultural.

La referencia a Asturias se cifra con su autodefinición “el gran lengua”, convocando su espacio simbólico en el mapa centroamericano.⁶⁸ Este esquema se aparta

⁶⁸ El “gran lengua” contribuye a pensar en la búsqueda estética emprendida por Asturias que, como señala A. Arias, coadyuvó a transformar la identidad simbólica del guatemalteco (Arias, 1998: 103). Al colocarlo

de la polémica ya que no hay rastros satíricos pero ésta se desvanece al leer el ensayo seleccionado de Asturias en el que, a diferencia de los otros, se desglosa su obra en detrimento de su retrato.

Luis Cardoza y Aragón es presentado de forma diferente —gesto similar al tratado en el capítulo anterior—. Lo particular surge relacionando el sentido del epíteto, poeta, con la referencia metafórica del Prólogo. En éste se identifica la figura del poeta como aedo, atributo relacionado con lo profético. Otro de los guatemaltecos tratados es Carlos Illescas como “palindromista”, juego que lo inscribe con el grupo *Acento*. La nómica converge en la ficcionalización de ornitólogo, Augusto Monterroso, cifrando la operación paródica de la taxonomía. Esto permite observar una ubicación equidistante entre Cardenal y Monterroso que sugiere una correlación icónica, en la que “pájaro” y “ornitólogo” se unen, corroborando el procedimiento lúdico que relaciona al individuo en sí —pájaro— con quien lo toma como objeto de estudio —ornitólogo—. Esto significa configurarse como un entendedor de la literatura latinoamericana, un experto, un instigador. Al ubicarse en la antología como pájaro-poeta-ornitólogo, se legitima.

Los epítetos ajenos al campo guatemalteco se examinan desde la poética metafísica del poeta peruano, “Cesar Vallejo, moridor”, compendiada en su emblemático verso (“Me moriré en París con aguacero”) o la canónica identificación fantástica de Julio Cortázar en “Julio Cortázar, mago”. Una característica similar le corresponde al argentino E. Sábado, focalizado en sus vínculos con el ensayo ideológico en “Ernesto Sábado, filósofo” o la tradición cuentística en “Juan Carlos Onetti, cuentista”. En “Juan

en este parnaso de las letras, Monterroso parece recuperarlo como expresión de símbolos y de una nueva conciencia enraizada en la idea de “alma nacional.”

Rulfo, fantasmólogo” recupera las alusiones al universo escatológico de sus fantasmas, versiones de claves poéticas.

En el *Prólogo* no hay parodia. Las estrategias paratextuales anteriores, que apuntaban a una competencia en cuestiones culturales y cánones estéticos se suplantaban por un discurso expositivo que detalla los objetivos de la compilación. La relación metafórica entre pájaros y escritores, revela claves de ese juego. Esta explicación corrobora la relación entre ornitólogo y antólogo y permite vincular esa construcción con la del autor. Atribuye la génesis del proyecto antológico a que los tenía “enjaulados en diversos libros en los que conviven con especies de otros continentes”, mientras que ahora quiere “ponerlos en un mismo recinto” para que puedan convivir con “los suyos” (11). El retrato que de ellos presenta son “sólo el trazo de ciertas huellas que algunos pájaros han dejado en la tierra [...] y que yo he recogido y tratado de preservar” (11). Se establece así una red de conexiones conformada por la idea de “huellas”, por ejemplo, la relación de Lamb y la autobiografía: “Charles Lamb declaró en su autobiografía de una página que la acción más importante de su vida había sido atrapar un golondrina en pleno vuelo” (11). La alusión al poeta nicaragüense Ernesto Cardenal finaliza el prólogo con la artificiosa constatación del sujeto que repara en la semántica ligazón entre “cardenal” y “pájaro.”

La construcción del yo y los nombres de Charles Lamb y de Ernesto Cardenal, entrelazados con la metafórica configuración de pájaros-escritores diseña ese universo biográfico. La intertextualidad con el escritor inglés y su declaración autobiográfica: “haber atrapado un pájaro y poner su mano como testigo” (11) reiteran el ensayo

homólogo.⁶⁹En este caso, se repiten los juegos intertextuales en los que “poner la mano como testigo” (11) se convierte en una nueva metonimia en la que “mano” significa la escritura de una vida. Vincula, además, el concepto sobre las autobiografías de calidad como biografías de buenos lectoras que remiten a la idea de Monterroso sobre la escritura como representación ficcional que, combinada con la experiencia, hacen una misma entidad.

*La letra e (Fragmentos de un diario)*⁷⁰

La antología, recopilación de otros textos, contiene, como dijimos, veintiocho textos de *La letra e* que originariamente está formada por ciento setenta y seis fragmentos. La lógica textual se resemantiza al ser ubicada en otro macrotexto, evidenciando una débil frontera entre la crónica y el ensayo. *La letra e* es una versión del trabajo literario y de la conversión literaria en vida cotidiana. Por su carácter fragmentario y anecdótico ha sido considerado un diario, ya que es evidente la combinación entre literatura y vida cotidiana o viceversa aunque la subjetividad del dato aislado se ajusta al discurso de crónica. Con esto aludimos a ese proceso de subjetivación mediante el que los personajes y los narradores “instalan al texto en la incierta zona marcada por el hiato entre la experiencia y su simulacro discursivo.” (Cristoff, 2006: 11). Ahora bien, más que fragmentos de diario, creemos que se acerca a

⁶⁹ También en “Charles Lamb’s Autobiography” leemos: “Charles Lamb, born in the Inner Temple, [...] can remember few specialities in his life worth noting, except that he once caught a swallow flying (*teste sua manu*).”(La cursiva es del original, Lamb, 1953[1833]: 393).

⁷⁰ En adelante, por razones estrictamente funcionales, nos referiremos a este libro como *La letra e*.

explicar la autfiguración del sujeto. Por otro lado, esta cualidad lo liga al ensayo como una retórica más en las transposiciones semánticas del sujeto.

El juego de resignificación en *La letra e*, índice de *Pájaros de Hispanoamérica* y los textos compilados adquieren otras funciones en la nueva secuencia: esto implica leer las estructuras textuales conectándolas con las del conjunto, leer hipertextualmente. Desde una perspectiva *bajtiniana* supone introducir el discurso propio que se ha construido como un pseudo discurso ajeno, operatoria mediante la que los sujetos discursivos se ocultan. (Bajtín, 1993[1979]). Existe una lectura que desencadena la reescritura del propio discurso al que, como primer paso, se le han extraído las comillas y, luego, se lo ha resignificado, haciendo que se diluyan las marcas discursivas de ese texto para resignificarse en otro. Nos ocuparemos de algunos ejemplos con el fin de visualizar la operatoria.

Los títulos

Los títulos sufren tres procedimientos de semantización. En primer lugar, los de *La letra e*, en segundo, los del índice de *Pájaros de Hispanoamérica* y por último, los correspondientes al cuerpo de éste. Los dos primeros se configuran por la metáfora, la alusión o la enunciación lúdica; en el tercero, pierden este matiz y se convierten en enunciados referenciales. Así “Bumes, protobumes, subsumes” de *La letra e* se intitula “José Donoso, novelista” en el índice y “José Donoso. Chile”, en el cuerpo de *Pájaros de Hispanoamérica*. Lo mismo acontece en “Para lo alegre o lo triste”, “Claribel Alegría, poeta” en el índice, transformándose en “Claribel Alegría. Costa Rica” o “Adán no calla con nada” en “Adam Rubalcava, palindromista y en “Adam Rubalcava.

México”, respectivamente. Las variaciones se producen en los paratextos, mientras que los fragmentos son idénticos. Esto significa una construcción en la función autor que reconstruye pero hipercodifica en la titulación con un proceso de “sacar comillas” para ubicarlas en otro texto.

Los textos

El sujeto se configura como lector ideal de los fragmentos propios y ajenos intertextualizándolos a la vez que se autoconfigura en cronista-ensayista. La constitución del sujeto en *La letra e* acuerda con el simulacro del prefacio, en el que se define inscribiéndose en el texto: “Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro [...]” (7). Recuerda la operación de los Agradecimientos que funcionan como *Prólogo a La oveja negra y demás fábulas* en los que se autorrepresenta como autor empírico. En ambas, remite a esa categoría desde la concepción de “autor de carne y hueso”. En el paratexto introductorio de las fábulas, desde la configuración de autor, se constituye el artificio de los agradecimientos a las autoridades del Jardín Zoológico de Chapultepec de la Ciudad de México. Se hace notar que éstas “[...] permitieron al autor, con las precauciones pertinentes en caso, [el acceso] a diversas jaulas y parques del mismo, a fin de que pudiera observar *in situ* determinados aspectos de la vida animal que le interesaban.”(9). En estos términos, la ficcionalización del paratexto, permite el acto de escritura, es decir, acontece el mismo procedimiento de desdoblamiento entre figura de autor y sujeto. De esta manera, se expone la ambigüedad entre lo narrado y el

“mundo real”, rasgos similares a la estrategia de *Pájaros de Hispanoamérica*. En éste, por efecto paratextual del *Prólogo* y por la referencia de sus títulos, los escritores se asocian a la construcción intelectual y lo anecdótico pasa a ser un artificio introductorio de esa construcción.

En *La letra e*, la elite seleccionada de veintiocho latinoamericanos conviven con otros ciento cincuenta textos cuyas temáticas abarcan un universo literario mayor, en el que existe un sujeto que revisita sus lecturas, sus afinidades y sus diferencias intelectuales con la literatura universal, no sólo de lo latinoamericano. Son fragmentos de experiencias cotidianas literarias que se arman en torno al objeto-libro. Esta objetivación suscita reflexiones relacionadas con la escritura y la conciencia de autor como una entidad preocupada por la recepción. El tema unificador es la literatura desde diferentes vértices: lo discursivo, lo público y la recepción. De este modo, abundan las referencias a lo genérico, al autor y lector, a las publicaciones, ediciones, a las conferencias y entrevistas, a textos propios y ajenos. Estos componentes hacen que los fragmentos, en apariencia desmembrados, sean miembros de un única textualidad y de varias intertextualidades.

La construcción del sujeto como autor, es decir, la referencia a la entidad empírica desde el propio texto, se concreta en la ficcionalización de exposiciones públicas. Por ejemplo, en “Kafka” —texto inaugural de la serie— el autor y su obra surgen en la creación de un yo que, autorreferencialmente, revisa su actividad configurando un tipo de auditorio.

Yo mismo me sobresalté la otra tarde cuando en la sala de conferencias de la librería Gandhi, y ante un público compacto [...] me vi finalmente opinando sobre Franz y su vida y su obra [...] (9).

Sin embargo la autorreferencia se amplía con la alusión a la aporía de Zenón, indicación que remite a su fábula “Aquiles y la tortuga”. “[...] con la esperanza de que el día que no acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otras, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón. (9-10). Así, en “Las buenas maneras” concibe al lector en el proyecto creador. La pregunta retórica: “¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos?” (27) genera diferentes posturas. En primer lugar, los géneros remiten a ideas sobre la literatura. Por otro lado, al manifestar “[...] cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad [...]” (27) se propone la estrategia paratextual del prólogo como una manera de

convencer a sus posibles lectores de que él era bien portado y de que todo aquello que le ofrecía en doscientas cincuenta páginas, por muy diverso que pareciera, trataba en realidad un solo tema, el del espíritu o el de la materia, no importaba cuál, pero, eso sí, un solo tema,[...]. (27).

Se agrega: “No debo pensar que todo esto se me ocurre a raíz de que en estos días comienza a circular en México un libro mío en el que reúno cuentos y ensayos.” (28). En esta cita ingresa lo metadiscursivo y propone el prólogo como elemento de contacto con el lector.

Similar tratamiento observamos en “Libro a la vista”. En éste, el énfasis está depositado en el libro como objeto público, vínculo que convoca al del escritor como

figura pública: “Cuando alguien publica un libro pueden suceder muchas cosas; entre ellas, que el hecho pase ignorado, que la crítica lo trate mal [...]” (31). Se agrega: “Supongo que después de haber publicado varios libros, un escritor, cualquier escritor, debería recibir con resignación toda clase de libros [...]” (31). Enlazado con otro, “Se cierra un ciclo”, en el que dice: “Cuando publiqué mi primer libro, en 1959, un crítico tituló así su nota de una cuartilla: ‘Un humorista sin humor’.” (32). Estos ejemplos visualizan el asunto que van a provocar la escritura.

Contacto y resemantización

Según ya hemos visto los contenidos y los procedimientos, al contextualizarse en otro orden discursivo, fundan otro sentido. Entonces empiezan a funcionar como el reconocimiento de las tradiciones, ponen en evidencia filiaciones de distinta índole e inscriben posicionamiento en el campo cultural latinoamericano. En *La letra e*, las referencias a escritores latinoamericanos conviven con otras biografías universales. Por lo tanto, —y a modo de ejemplificación— nombres de menor circulación como el de Claribel Alegría (El Salvador), Carlos Martínez Rivas (Nicaragua), René Acuña (Guatemala) y los mexicanos como Raúl Renán, Adam Rubalcava, Tarcisio Herrera Zapién o Juan Rulfo empiezan a vibrar en otro sentido dado el nuevo contexto consagradorio en el que son incluidos.

La poeta salvadoreña Claribel Alegría es tratada en *La letra e* en “Para lo alegre o lo triste”. Lo anecdótico se centra en su compromiso político e intelectual con la revolución sandinista. La inscripción del yo, en este caso, forma parte del registro del cronista que establece sus contactos y relaciones con este grupo de escritores. De este

modo, también, el nicaragüense Martínez Rivas tiene su lugar en “Martínez Rivas”. En sólo trece líneas se menciona el encuentro con el escritor, su negación a volver a publicar, actitud que compara con la de Rulfo, y el recibimiento del premio Rubén Darío por parte de Rivas. Finalmente, el cronista expresa su opinión: “Cuando pienso que todavía le queda y que siempre le quedará mucho, no insisto, y pasamos a otra cosa”. (113). En *Pájaros de Hispanoamérica*, lo anecdótico de estos escritores centroamericanos, se resemantiza con su legitimación en el campo pero, además, se combina con la construcción del antólogo, autoconsagrándose.

Similar tratamiento recibe el filólogo guatemalteco René Acuña quien, en *La letra e* es presentado como “Cakchicoto”. El título remite a R. Acuña ya que éste prologa el diccionario de la lengua indígena cakchiquel, *Theasaurus Verborum*, realizado por el fray Tomás Coto en Guatemala en 1656; los nombres “Cakchiquel” y “Coto” identifican el juego del título. Sin embargo, estas asociaciones ingresan en la serie de otros nombres, otras alusiones y otras citas en la galería de los fragmentos de *La letra e* y se pierde el protagonismo de Acuña. En cambio, al formar parte de los “pájaros hispanoamericanos” las referencias adquieren otra lectura. La tarea del antólogo hace que se resemantice el estudio de Acuña mediante dos estrategias. La primera constituida por la inclusión en la serie y la otra por el efecto que logran los intertextos. En éstos se lee el valor que Acuña otorga al trabajo del fray cuando alude a la empresa implícita en la fundación de un diccionario y señala que: “[...] tres extraordinarios sujetos se sintieron capaces de tomarla [...]: En España, Sebastián de Covarrubias (1611); en un pueblo indígena de Guatemala, fray Tomás de Coto (1656); en Inglaterra, [...]Samuel Johnson[...]”(177). Este recorte ingresado por la citación del antólogo propone la temática indígena, intensificada por el remate de tono irónico con el que comenta el

intertexto: “Quizá también a Samuel Johnson le hubiera gustado saber, cien años más tarde, que *Book* y *Vuh* (se pronuncia Vuj) eran la misma cosa al otro lado del mundo” (177) La ironía recuerda una estrategia común al tratar la cuestión eurocéntrica evidenciada en borrar los grados de subalternidad como sucede en el cuento “El Eclipse” de *Obras completas (y otros cuentos)*⁷¹

En este orden, también ingresa en “Palabras, palabras” el mexicano Raúl Renán, con temáticas asociadas al arte de escribir y, al género. En este caso, la anécdota se minimiza, sólo sirve para introducir el contacto con el autor. Luego, cobra espacio el juicio del sujeto al hacer apreciaciones sobre el libro de Renán. contextualizándose en temática asociada al arte de escribir y a la particularidad genérica. En este caso, la anécdota se minimaliza, sólo sirve para introducir el contacto con el autor. Luego, cobra espacio el juicio del sujeto al hacer apreciaciones sobre el libro de Renán. En *Pájaros de Hispanoamérica*, funciona como oportunidad de inclusión en el canon latinoamericano, como fruto de la función del antólogo. También el mexicano Adam Rubalcava con el sonoro palíndromo “Adam no calla con nada”, alusión al índice de *Pájaros de Hispanoamérica* ya que interpone el epíteto, “palindromista”. El cronista cuenta la instantánea de su registro en “Veo en el periódico un artículo de Juan Cervera con la noticia de la muerte del poeta Adam Rubalcava [...]” (123), hecho que se desliza hacia el retrato del mexicano, ocupando la un lugar destacado lo referente a escribir palíndromos, de los que se intertextualizan algunos, introducidos por su relación personal: “Cuando leyó un ensayo mío sobre palíndromos [...] me dijo algunos de su cosecha [...]” (124).

Los fragmentos recopilan instantáneas de una crónica que reitera visiones sobre el escenario de la literatura y que, dispuestos en la miscelánea de *La letra e*, sugieren

⁷¹ Ver la referencia a este cuento, p. 84.

yuxtaposiciones. Cuando éstas conforman *Pájaros de Hispanomérica*, se transforman en revisiones gracias a la tarea del ensayista-antólogo que no ha dejado de mirar y de ver como el cronista pero que, además, carga de subjetividad su objeto. Es decir inaugura otra operación identificada por el *aquí y ahora* del discurso en el que propone una manera de conocimiento de la literatura al retratar objetos para retratarse a sí mismo. Las anécdotas, las alusiones al campo, el fragmentarismo se convierten en un macro “ser para mí” que el ensayista revisita en esa triple construcción de escritura-lectura-escritura.

Contactos con Jorge Luis Borges

En *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso coloca a Borges como el mejor ensayista en la tradición hispánica. El fragmento “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges” de *Movimiento Perpetuo* es retomado en *Pájaros de Hispanoamérica* y mencionado o referido en distintas oraciones. Creemos que el mayor paralelismo radica en que tanto Monterroso como Borges proponen nuevos pactos de lectura. En este sentido, alteran las expectativas tradicionales de los textos, haciendo que el ensayo se lea como cuento o viceversa. En general, en los contactos en las posibilidades de lectura. Creemos que el mayor paralelismo radica en que ambos proponen nuevos pactos de lectura. En este sentido, alteran las expectativas tradicionales de los textos, haciendo que el ensayo se lea como cuento o viceversa. En “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, el narrador explica que Borges cancela, con el recurso literario de la sorpresa, las maneras tradicionales de conducir un relato. En el desplazamiento de género existe una estrategia conciente del autor que fija un efecto pero esto implica que el autor está

construyendo un lector modelo y también, diseña sus expectativas. Los puntos de contacto, como dijimos, se refieren al desplazamiento genérico y corroboran el de autor-lector al trasladar las expectativas. En este procedimiento existe una estrategia conciente del autor que fija un efecto pero esto implica que el autor está asumiendo la existencia de cierto lector, y por extensión, sus expectativas.

Al ingresar componentes del referente, la advertencia al lector oculta un procedimiento metadiscursivo, familiar en Monterroso. Esto se asocia con uno de los modos del ensayo, el de enunciación conjetural, postulado por R. Giordano (Giordano, 1991: 18). El acto de conjeturar es el de indagar razones o experimentar la falta de una razón. En Borges, el ejercicio de una enunciación conjetural hace posible preservar la inquietud y transmitirla al lector. Por eso, el sujeto que lanza un argumento a la consideración de los otros, se expone, porque deja que lo incierto ocupe la escena, abre el juego a un lector por venir. Hay marcas que relacionan las estrategias de verosimilitud mediante las que construyen discursos contestatarios al sistema establecido por la tradición. En este sentido lo vinculamos con Borges más allá de la referencia concreta que se verifica en el capítulo dedicado al escritor argentino.

CAPITULO V: Literatura y vida

[...] las razones por las cuales creo que escribo: para ser reconocido, gratificado, amado, discutido, confirmado.

Roland Barthes

[...] establecer la frontera ente literatura y algo real, entre algo que vivimos y algo que imaginamos, es completamente inútil, o en todo caso que lo que se escribe es sólo una ilusión, viaje, [...]

Augusto Monterroso

En torno a los *discursos de premios*

La tradición unida a la construcción del sujeto supone una renovación o un cambio total sino una nueva función de esos elementos. De este modo, las configuraciones autorales son similares pero actualizan, con el énfasis puesto en este modo, la relación entre texto y situaciones existenciales de la vida humana, la política, las sociedades y los acontecimientos

La construcción ensayística en su último libro *Literatura y vida* permite leer sus textos como una operación discursiva homóloga a la de los *discursos de premios*.⁷² Se intensifica el artificio autobiográfico. Los componentes de esta construcción siguen las estrategias de un *discurso de premio*. El sujeto se delimita como intérprete de una tradición, con capacidad de ejercer una crítica personal, matizada por justificaciones a la referencia

⁷² Con respecto a esta compilación queremos mencionar la gentileza de la investigadora belga An van Hecke quien nos acercó los datos de la misma. Si bien es cierto que la editaron sus herederos, fue el propio Monterroso quien la compiló y la entregó a la editorial. Pero, como suele pasar, la publicación tardó en efectuarse y en el curso de este proceso, Monterroso murió. (Comunicación oral en un encuentro personal).

implícita del premio. Las reflexiones se manifiestan en dos sentidos: el derecho y el deber. Parten de la legitimidad en el otorgamiento del premio y, desde ese lugar, se genera la necesidad de demostrar la justicia inherente al galardón. En estos términos se actualiza la idea del ensayo como “reproducción creativa” —noción ya tratada en el capítulo III— entendida como interpretación de problemas de representación dentro de una tradición. La originalidad radica en que las estrategias autobiográficas inscriben las dedicatorias, los homenajes, los otorgamientos de premios y, en especial, la inscripción en la tradición haciendo que lo anecdótico coadyuve a fortalecer la figura autoral.

Definiciones de escritor y de autor

En los *discursos de premios*, el agradecimiento institucional es el primer enunciado. En ellos, el presente discursivo, “yo, aquí, ahora”, es una situación en la que el sujeto se ubica frente a la institución que otorga el premio. Se trate de organismos del ámbito académico, editorial o de asociaciones artísticas o intelectuales, las organizaciones representan un valor social y remiten a posicionamientos en un campo. De ahí que se lea una red de relaciones y de interrelaciones en las anécdotas seleccionadas. Cuando concebimos esta instancia comparativa entre *Literatura y Vida* y los *discursos de premios* pensamos, en especial, en las expresiones vertidas en el premio *Doctor Honoris Causa* concedido por la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1996. Consideramos que éste fue central para Monterroso. Significa el despertar del silencio hacia un reconocimiento por parte de su país, Guatemala. Motivado por este hecho, regresa a su patria después de cuatro décadas, tiempo que señaló un retardo en el reconocimiento a sus legados. Por estas

razones, el premio representa, de algún modo, una nueva recepción en la comunidad, implicando dos territorios: uno personal, el de escritor, y otro colectivo, Guatemala.

Su trayectoria converge en el temprano éxodo de 1944. El exilio mexicano marca los hitos definitorios de su construcción autoral y, en especial, delimita pertenencias entre los dos campos cuyas figuras perfilan reconocimiento y delimitaciones, como ya lo hemos estudiado en el capítulo III. Las expresiones generacionales y los acontecimientos políticos e históricos son explicitados y lo remiten a un contexto de época; de la misma manera, las identificaciones con sus padres intelectuales y las incursiones e inclusiones en el campo mexicano lo relacionan con una tradición. Este es el escenario textual por el que circulan sus estrategias de consagración según hemos visto, en sus textos y también en *discursos de premios*.

Lengua y tradición literaria

En “Cervantes ensayista” el sujeto asume la tarea de definir el género y postula nuevos paradigmas.

Cervantes es quizá también en nuestro idioma el primer ensayista moderno; y que para confirmar esta insólita aseveración no tiene sino que tomarse la molestia de ir a sus prólogos [...] en los que observará muy claramente gran parte de lo dicho aquí sobre este traído y llevado género [...] (12).

Focalizar en Cervantes la génesis discursiva del ensayo en detrimento de M. de Montaigne y de F. Bacon y aunar en sus prólogos ese exponente de los postulados aludidos sobre el mismo significa posicionarse en el eje sistémico de toda tradición como es la lengua. También, en relación con esto, desplazar la retórica tradicional sobre Cervantes implica trasladar las cristalizaciones de una comunidad de sentido en la que la lengua y las conceptualizaciones literarias se resemantizan. Esta postulación avala ala perspectiva personal con matices teóricos: “Ensayo [...] un texto más o menos breve, muy libre, de preferencia en primera persona [...]” que trata sobre costumbres y extravagancias variadas de “uno mismo o de los demás”. (10). El giro establecido sobre la categórica pertinencia al *uno* recuerda las instancias extraliterarias del autor, señaladas en el primer capítulo y, en especial, pone en evidencia la cualidad conferida al ensayo como forma expresiva de subjetividad. Los otros atributos como la ironía, la citación, las artificiosas inclusiones de situaciones comunicativas para introducir temáticas también remiten a una construcción del sujeto definida desde la función autor. A partir de la convocatoria del paratexto cervantino, el sujeto, asumiendo la función autor, se autorreferencia, constituyéndose en un intérprete sobre la crítica a su obra, la teorización sobre la novela y sus posibles recepciones. El gesto implica establecerse como escritor de ensayos, como demostración de que ha asimilado una tradición que le da arraigo y perspectiva.

Cervantes es el origen desde el que parte la revisión sobre lo occidental, focalizada en el idioma. Esta revisión de la tradición, se continúa en “El pequeño mundo del hombre”. La obra del español Francisco Rico, homóloga al título del ensayo, introduce la interpretación de conceptos culturales. Se textualiza la subjetividad en: “Nada me gustaría más que seguir aquí paso a paso los de Rico a lo largo de la cultura española” (18) o la aclaración establecida al introducir al mexicano Octavio G. Barreda y apuntar lo siguiente:

“[...] quien de paso se incorpora así a este gran tema en español”. (19). Aquí vemos cómo han operado sus lecturas en la conformación de un ideario de escritor.

En “Los mejores del siglo XX” aparecen exponentes hispánicos. Selecciona un estrecho catálogo:

[...]Y uno comienza a pensar en los más grandes y famosos novelistas y cuentistas universales, siempre que sean europeos o norteamericanos [...] pero por lo general se olvida, nadie sabe por qué, de los poetas y ensayistas, sobre todo del propio idioma, [...]. (64).

Luego, menciona a Rubén Darío, Antonio Machado, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. De este modo, la tradición literaria se explicita diacrónicamente con los tributos a padres intelectuales y a sus legados estéticos. Todos estos componentes se relacionan con la construcción de escritor y tradición. El ensayista se autoconcibe en esa serie de evolución literaria y lenguaje. En “El idioma español” leemos:

Nuestro idioma, el idioma español, o castellano [...] Si me pongo a pensarlo, estoy seguro de que no existe en el mundo otra lengua tan celebrada por sus usuarios naturales o inventores como ésta; ni hablantes o escritores tan firmemente conscientes de que la hablan o escriben [...]. (132).

La cita trasluce las taxonomías propias del quehacer disciplinario aunque su registro es diferente por tratarse del ensayo. Las disquisiciones retóricas o de historia literaria son conferidas por la autoconstrucción asumida en trayectoria reconocida, en la que la referencia a la lengua es condición para ingresar a la tradición. En este marco, se lee Garcilaso, Góngora, Cervantes, Darío, Neruda, Vallejo y Borges.

En “Breve brevísimo” subyace un sujeto consolidado como crítico antológico de la configuración y la autonomía del cuento breve como género. La citación metadiscursiva es el recurso argumentativo mediante el que se protagoniza el microrrelato. En palabras del propio autor, abundan las referencias a la brevedad como estilo y es elocuente su tendencia a esas formas como así también la inclusión en antologías de microrrelatos. En este ensayo existe una combinación de variables, logradas por la autorreferencia como metadiscurso. Por un lado, el sujeto hace referencia a sus propias estrategias e injerta fragmentos de su escritura para sostener la argumentación y, por otro, la citación responde al mismo registro. De este modo, se establece una intertextualidad con fragmentos de *La vaca*: “ Permítaseme citar unos párrafos de mi libro *La vaca*: [...]”(99) como así también los referidos a “Vuelvo por un momento a mi texto “El árbol”, que incluí en *La vaca*: [...]”(100) e introduce citas de Ítalo Calvino: “La conclusión —continúa Calvino— es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensos cosmogonías, [...]”(103). “Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible”(103) Todos estos ejemplos se relacionan con la autorreflexión sobre la estética de las formas breves: “[...] yo me pregunto una vez más: ¿qué buscamos cuando examinamos las formas breves del relato? ¿Habría que añadir: las formas nuevas del relato breve y brevísimo? (104) Sin embargo, el énfasis puesto en la retórica genérica se traslada a una concepción más amplia, la del ser literario, regido por la imaginación como única búsqueda, en la que el sujeto postula que el desvelo del escritor, y, aún preocupándose por el estilo, debe descansar sobre la generación del goce estético.

Enunciar legados y recuperar comunidad perdida

Las palabras en una entrega de premios remiten, en su gran mayoría, a una revisión de la vida y la obra del escritor. Una selección de nombres arma una cartografía del universo axiológico con el que el homenajeado legitima el lugar otorgado. En “Mi primer libro” los legados de la tradición universal y, en especial, de la centroamericana y mexicana. El mundo guatemalteco enunciado está subsumido a recuperar la comunidad perdida como una tarea de identificación guatemalteca para el orbe latinoamericano. Las temáticas se asocian con una topología familiar de los discursos de premios que cobran nuevos sentidos en el marco ensayístico. Un ejercicio de reflexión actualiza la constitución como escritor y muestra el campo intelectual de su proyecto creador. Las circunstancias alrededor de su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)* en 1959 generan una valoración que contribuye a ir armando una identidad ya en esos años. Se enfatiza el acceso al escenario intelectual de México desde su condición de exiliado. El valor público de la palabra también se muestra en la estrategia de presentación en la que ingresa la concientización autoral: “[...] En fin, que puesta a escuchar a un autor, preferiría oírle más cosas acerca de él mismo que sus opiniones sobre cualquier problema abstracto”. (21). Recuperamos este asunto con el fin de compararlo con *Los buscadores de oro* en el que la misma estrategia difiere en su tratamiento ya que, ante la exposición pública, el sujeto fluctúa en su autoconstrucción —aspecto abordado en el capítulo IV— En cambio “Mi primer libro” parte del mismo artificio pero su categorización se puntualiza. Las referencias autobiográficas reinterpretan su trayectoria entre sus albores guatemaltecos y sus comienzos autorales en el campo mexicano. Intenta recuperar la memoria para convocar a

la comunidad perdida o alejada. La trayectoria autoral demuestra una concientización de este orden.

Pues bien, en las contraportadas de mis libros casi siempre se indica que soy un escritor guatemalteco exiliado en México. Más tarde, en las reseñas periodísticas suele llamárame guatemalteco- mexicano, y en algunas hasta mexicano sin más. [...]. (22).

La índole ensayística en tanto actualización de un universo de representación posibilita leer los enunciados generacionales y de procedencia. El ensayo, como discurso situado —según Pierre Glauques— registra una existencia particular y una experiencia vista en su transcurrir. (Op. cit., 2002: VI). Se narra su experiencia en *Acento* o la participación en el periódico político *El Espectador*, además de la publicación de su primer cuento en el diario *El Imparcial*. Incipiente movimiento truncado por el destierro y que en el ensayo introduce las referencias al campo mexicano.

Legitimaciones

La definición en el campo latinoamericano se corrobora en la apelación al lector: "Con el objeto de tranquilizar a aquellos que ven en mi lugar de nacimiento una suerte de anomalía [...]"(22). Concibe un público lector conocedor de su constitución autoral, lectores especializados en analizar contraportadas, reseñas, editoriales, años de edición, publicaciones. Con la recurrente operatoria de autocitación materializa estas instancias. La interpelación al público lector especializado y el recorte editorial elegido remiten a una construcción de sujeto público y, en especial, al valor público de la palabra para un

colectivo. En términos sociológicos, se concibe al autor y a su obra en el sentido público. Como lo afirma P. Bourdieu el juicio instituido sobre el valor y la verdad de la obra es colectivo. Según el sociólogo, el sujeto del juicio estético es un “nosotros” que puede tomarse por un “yo”.y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual, se integra la representación de su imagen pública como autor consagrado o maldito. (Bourdieu, 1983).

En este marco, el “nosotros” se vuelve comunidad de expertos, catadores del gusto. La autoconstrucción parte de esa comunidad en la que define estéticas transcribiendo sus textos. El crítico se acerca al catador del gusto y, de este modo, revisa inclusiones y exclusiones no sólo canónicas sino también genéricas. “La Literatura fantástica en México” es comparable a la operación de reconocimiento de “Mi primer libro”. En ambos —aunque circunscribiéndose en campos diferentes, uno en México y otro, en Guatemala— encontramos esa representación de imagen pública en el que se vuelve sobre sí mismo como miembro autorizado para convocar a los otros y convocarse.

Para entonces [se refiere acá al año 1957 que coincide con su regreso a México luego de su paso diplomático por Bolivia] contaba yo con cuentos escritos en México y en aquellos países; [...]. Así, a los treinta y seis años yo era para muchos un autor inédito. Tal vez pensando en eso, y con el deseo de remediarlo, mi amigo mexicano me sugirió reunir cuanto antes algunos de aquellos trabajos para ser editados en un volumen por la Universidad.”(31).

El plano anecdótico —su amigo y el pedido de publicar para dejar de “ser inédito”— legitima la competencia mexicana: “En México terminé de hacerme escritor, y en México he publicado por primera vez todos mis libros [...]” (28) e ingresa otros nombres

como: el diseñador Joaquín Díez Canedo, el crítico Rubén Salazar Mallén o la generosidad de Alfonso Reyes por quien consigue una beca. Entre los escritores amigos son mencionados: Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Juan José Arreola y Juan Rulfo. Como corolario, su esposa, Bárbara Jacobs termina la lista quien, al no ser precedida por ninguna identificación, define la construcción consagratória como también la personal.

“La literatura fantástica en México” recupera el tratamiento de Juan Rulfo. Trasciende la puntualización fantástica de la temática para exponer pertenencia y la inclusión al campo con el señalamiento de las relaciones a partir de Rulfo: “[...] Rulfo entra en la literatura fantástica por un camino propio y singular. En México no hay hombres-lobo, ni seres contruidos en una mesa de operaciones [...]” (81) en la que el sujeto se incluye en la idiosincrasia mexicana.

Retoma recuerdos del paraíso guatemalteco para llegar a las vivencias de México y en esta comunicación entablada con la nostalgia, rememora sus pactos, reconoce las ausencias, homenaja las presencias y, especialmente, pacta con la comunidad la reafirmación de su nombre. Esta operación, también, recupera la concepción entre lo biográfico y la obra analizado en referencia a Charles Lamb y a *Pájaros de Hispanoamérica*.

Si bien, en su conjunto, los ensayos de *Literatura y vida* giran alrededor de una construcción de consagración, en especial, en “Italia en el corazón” se rescata la trayectoria de reconocimientos italianos hacia su persona. Se enumeran hechos ilustrativos como la inclusión de su cuento “Leopoldo (sus trabajos)” en una antología compilada por el editor italiano Aldo Martello. Finaliza con la alusión a la cita de I. Calvino, instalando la consagración eurocéntrica.

[...] me precipité sobre el recién publicado y póstumo *Seis propuestas para el próximo milenio*, en el que encontré mi nombre citado en forma tan elogiosa [...] que hasta el día de hoy no lo puedo creer [...] (125-126).

En “Plática con Antonio Mariñón” construye el sujeto a partir de la brevedad como clave de su estética. La entrevista se convierte en el pretexto para incluir la descripción de su *ars* poética. La referencia a la brevedad se completa con la presencia del humor y/o la parodia, referencias que identifican su escritura, hecho que circunscribe a su ser guatemalteco: “Si hay algo en lo que hemos hablado en lo que yo hago, —se refiere al humor— es muy probable que se deba a lo que tengo de guatemalteco.”(59). De esta manera, homologa las formas con el estilo de su tradición nacional.

La construcción de *Literatura y vida* reiteran formas reflexivas del sujeto en ese renovada pacto de consolidación y de legitimación de su condición de autor. Escribe para invitar a la intrepidez de la crítica a considerar su lugar en la historia de la literatura latinoamericana. Escribe para transitar caminos recorridos antes y después de su vuelo obligado a tierras mexicanas, para repensarse y repetirse como autor, para recordar en una constante reiteración de estrofas y antiestrofas que es y ha sido siempre un escritor guatemalteco.

CONCLUSIÓN

Desde una tradición hacia la ruptura II

Una mirada en perspectiva del proceso de la crítica literaria latinoamericana sobre el autor, objeto de estudio en este trabajo, presenta entrecruzamientos obvios en algunos casos, y enmascarados, en otros. Sin embargo, los estudios críticos tempranos no tuvieron en cuenta las posibles dislocaciones que presentan sus textos, en cambio se centraron en tipificar genéricamente sin trabajar los repliegues que posibilitan el descubrimiento de préstamos, apropiaciones y tergiversaciones —un ejemplo de ello es el juego que se genera con la escritura de Charles Lamb—. Nada queda congelado en Monterroso, toda su escritura debe estar sujeta a revisión constante; precisamente estas nuevas lecturas son posibles porque la escritura permite la proliferación de sentidos y Monterroso explota este perfil con exhaustividad. No es lo dicho, lo que se repite, sino que nos presenta nuevos *hechos lingüísticos* que revisan lo ya dicho y sabido, lo ya pasado como una forma de actualizar lo imposible de producir, pero pasible de ser re-producido en nuevas versiones. Las operatorias ingresadas por las vanguardias contribuyeron a la definición de ciertos rasgos en estéticas posteriores; lo más interesante es visualizar las derivaciones que siguen sosteniendo, desde las operatorias, el camino iniciado en aquellos años aunque con distintos objetivos que redundan en resultados diferentes. En esa línea de pensamiento y desde la percepción de América Latina como un conjunto, la escritura de Augusto Monterroso surge como contestataria a la tradición pero abrevando en ella.

El continuo

La escritura de Monterroso es, también, tributaria de un *movimiento perpetuo* tal como el sujeto lo enuncia en uno de sus textos.⁷³ La traslación anunciada en el epígrafe al texto del mismo nombre refiere que la vida como relato o la escritura de esa vida se podría materializar en un *continuo* reversible semejante a la cinta de Moebius. Si el “ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo”, la escritura cobraría esa caracterización porque su propia vida ya es un *continuo*. Ese epígrafe no sólo anuncia la clave de la lectura del texto, también cifra la idea de *traslación*, es decir del tipo de movimiento que se verifica en esta escritura. El *continuo* se puede pensar como un *movimiento perpetuo* al estilo de una espiral que recorre no sólo temáticas sino preocupaciones recurrentes en el sujeto que se van revitalizando, enriqueciendo, ampliando, profundizando en la medida en que ese movimiento no deja de vibrar, es decir —para no perder de vista la escritura— de producir otros textos que se van citando entre sí aunque siempre avanzan en un ritmo diferente por el sólo hecho de estar en otros contextos o de haber cambiado un título u otro paratexto. En ese universo plagado de menciones al referente, también ingresa como materia discursiva la problemática de la identidad, consustancial a la escritura en Latinoamérica. En este sentido, en el ensayo se intensifica este núcleo de significación que implica la multiplicación de la autorreferencia. Así la versatilidad temática y la experiencia del yo ingresan en una nueva propuesta: la de restablecer el oficio del intelectual como tal como senda hacia la consagración. Si hacemos una travesía a través de su escritura, se evidencia una concepción de la literatura como artefacto discursivo-lingüístico en el que las búsquedas estéticas están atravesadas por los

⁷³ El epígrafe completo a *Movimiento perpetuo* versa así: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.”

cuestionamientos ontológicos propios del sujeto. De manera que si toda escritura muestra que se delimita un territorio y, desde allí, se señala una visión del mundo, mostrar los mecanismos por los que el sujeto transita implica —al mismo tiempo y en el mismo acto— mostrarse en sus propias búsquedas. De este modo, la preeminencia del ensayo, en estos textos, pone al descubierto la subjetividad de quien enuncia.

En el juego planteado por el movimiento entre ensayo y vida —propuesta plasmada en el epígrafe aludido—, el género literario podría representar un obstáculo, sin embargo, el sujeto lo supera mediante un estilo de transgresión que se materializa en la desobediencia al orden establecido: para ello da testimonio de su propia vida al mismo tiempo que reescribe lo ya publicado y conocido. El sujeto y el texto se desdoblan en una misma entidad, *lo ya sabido*, lugar desde el que se convoca la transgresión mediante estrategias discursivas y el volverse sobre sí mismo por el mero hecho de tomarse como tema, haciéndose objeto de su escritura. Las reiteraciones temáticas —tornadas en *lugares comunes*— y las operaciones de escritura no sólo se repiten ya que, en la medida en que revisita territorios, esa repetición genera el movimiento del sujeto en una constante configuración del yo que reside en la recapitulación, la flexión y la reflexión sobre procesos, conceptos, función de las prácticas discursivas y del propio sujeto como intelectual en un contexto socio-cultural determinado, es decir, Latinoamérica.⁷⁴

Lo ya sabido

Es evidente que al avanzar en el estudio de la producción del autor se verifica una insistencia en la utilización del registro ensayístico; esto implica un distanciamiento de los

⁷⁴ Para el *lugar común* cfr. Jitrik, (1999) Ruiz Moreno, (1999), Steimberg, (1999), Rubione, (1999), Ferro, (1999).

géneros con los que inicia su escritura. Así, se van dejando de lado la fábula y el cuento, aunque siempre están presentes fragmentariamente, y gana terreno una materia que es lo ya creado, lo ya sabido que es, en la mayoría de los casos, lo ya escrito. La anécdota se vuelve una estrategia más para reflexionar y cede el lugar central, el que la tradición le confirió en el cuento, la fábula o la novela. Por ello, en *Lo demás es silencio* —el texto más próximo a la novela— no es importante la historia sino la permanente alusión y explicación meta-discursiva, instancias en las que el registro evoca y remite a la crítica literaria, parodiándola.

De tal manera, *lo ya sabido* también conforma un universo definido por usos y modos del lenguaje, por conceptos y procesos de simbolización, por formas culturales que constituyen acreditaciones de un orden establecido, ordenado, una taxonomía legitimadora. Cuando el sujeto, devenido en ensayista, va hacia esa materia y se constituye él mismo como objeto, también ingresa como *lo ya sabido* por eso, la referencia es autorreferirse, citar es escribir y re-escribirse. Los fundamentos de su argumento parten *de lo ya sabido*, manantial inagotable de su materia. Es la cita con la que construye su escritura pero no para fijar verdades sino para moverlas, errar sin detenimiento como el que experimenta una lectura y, a la vez, se pone a prueba. En este universo anidan sus búsquedas autorales y sus territorios culturales. *Lo ya sabido* es lo que él ya había escrito, lo experimentado en su vida y volcado en escritura pero también el conocimiento de la tradición literaria, de los clásicos y, además, los *lugares comunes* que circulan en el ambiente académico, en los grupos de intelectuales y escritores latinoamericanos. Errar es ir posicionándose en diferentes prefiguraciones de des-consagración, en un no-canon en el que se auto-inscribe *por defecto*, es decir, por no haber estado o no haber sido incluido por otros pero califica —sobrecalifica— para ello. Parte de *saberse* ante esa necesidad y la escritura muestra la

autorreferencia que corrobora una trayectoria distante del campo guatemalteco y conflictiva en los lazos de filiación. El mayor ensayo sobre Guatemala y su ser guatemalteco radica en querer conferirle a ese “texto” una forma disímil de la de los cuentos, las fábulas o de las formas híbridas, fluctuantes o misceláneas de *Movimiento Perpetuo*. En ellos, no hay figura del sujeto ya que permanece oculto tras los velos de la brevedad, la ironía, la sátira o tras las figuraciones entre autor, narrador, personaje y compilador de *Lo demás es silencio*, por ejemplo. Estrategias que respondían a un sujeto que se enmascaraba en el discurso como otro. En los ensayos, Guatemala es tratada desde un sujeto explícitamente identificado con la figura aural. Es decir, presenciamos diferentes conformaciones de su país: patria intelectual, generacional o cultural que no corresponden a verdades fijas sino móviles, trasladadas según la conciencia de auto-consagración del sujeto. También en este orbe ingresa la ubicación contestataria con la tradición guatemalteca. El diálogo filial con Luis Cardoza y Aragón y con Miguel Ángel Asturias evidencia un vínculo escindido entre la convocatoria estética de Asturias y la comunión ideológica con Cardoza. Esa incomodidad favorece la emergencia de lo nuevo y declara la paternidad intelectual de Cardoza y deposita las referencias negativas a Asturias en lo institucional instaurado por los premios o la ubicación en el canon. No puede dejar de reconocer la importancia literaria de Asturias pero se acerca ideológicamente a Cardoza; por eso, cuando construye sus relaciones con ellos, marca diferencias: con Cardoza existe una construcción como padre intelectual, entendido desde el concepto que Saïd le da a los intelectuales, como aquellos que tienden a generar cambios en el *status quo* de la sociedad. Lo muestra a Cardoza y Aragón de esa manera en Guatemala, en cambio Asturias está mejor posicionado en el campo hegemónico, sobre todo a partir del premio NOBEL de 1967, aunque él como Illescas, se distancian.

La transgresión/traslación

Los estudios críticos consultados sobre la literatura guatemalteca evidencian la dificultad en definir su identidad. En algunos casos, como el de Arturo Arias la polémica radica, por una parte, en el papel jugado por Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón como exponentes de un fenómeno local: por otra parte, el esfuerzo por articular discursos nacionales con intenciones de constituir un imaginario cultural y, por otra, los matices particulares que dentro de sectores hegemónicos modernizantes adquirieron estas expresiones. Arias define la polémica en términos de prácticas discursivas que interactúan en una sociedad dada y en un momento determinado, en donde los modismos de las diferentes clases, grupos étnicos, géneros y/o generaciones compiten con lo hegemónico. Por otro lado, Dante Liano en su mirada crítica sobre la literatura guatemalteca se consolida por la relación entre ésta y los procesos socio-históricos. De tal manera que sus postulados fluctúan entre las temáticas y los posicionamientos en el canon nacional y latinoamericano. Retomemos a Monterroso, conocedor de este marco socio-cultural y lo encontramos con absoluta conciencia de las manipulaciones en el campo intelectual y con la intención de armar una operación que produzca una sacudida drástica y profunda. De ahí su afán de transgredir, de provocar rupturas dentro de la propia serie literaria. Se produce, entonces, una operatoria de traslación en la escritura mientras que se apela a materias conocidas, *lo ya sabido*. No hay innovación en los contenidos ya que se remite y retrotrae a los lugares comunes de la tradición pero pone toda su fuerza de escritor en la materialidad de la escritura.

El sentido de transgredir el propio yo es infringirlo como entidad ya formada para desbaratarlo y volver a construirlo. Las entidades ya formadas en Monterroso son su identificación mexicana para cierta crítica latinoamericana a la que arremete con el intento por restaurar o restituir lo guatemalteco. Por último, la estratégica de inclusión de los discursos consagatorios como modo de posicionarse en una serie literaria mayor. El ensayista parte de ese saber que es él mismo y se mueve, trasladándose, construyéndose desde la traslación, movimiento que genera cambios desde el discurso propio —el de Monterroso— porque reorganiza los sistemas de canonización —llámese a ellos, Academia, mercado editorial u otros— para auto-presentarse desde la vulnerabilidad con el fin de afirmarse como reconocido en el campo intelectual de las letras latinoamericanas.

La idea de transgresión no se sintetiza en lo genérico sino que alude, también, a las miradas críticas como lo prefijado que se convierte en pretexto para establecer conjeturas. Por eso, instaurar su biografía es instaurarse como texto para leerse, es hacer público lo biográfico. La amplitud de los materiales presentados —entre la escritura y el recorte seleccionado de la experiencia convertida en relato— se subordina a la relevancia que cobra lo anecdótico como pretexto para sus búsquedas internas. Desde este lugar, una lectura de los múltiples posicionamientos autobiográficos del yo, tanto en las operaciones textuales como las metatextuales, reiteran un sujeto de la enunciación centrado en las operaciones de escritura. Asimismo, lo autobiográfico remite a otro aspecto más del lugar *de lo ya dicho, ya leído* y por ende, *lo ya creado*. El yo autobiográfico es una manifestación de la escritura como serie de citas, ya que citarse es leerse y, en un sentido amplio, interpretar, interpretar-se. Ese mundo expresa una subjetividad incierta pero insistente y, por otra parte, la vinculación con su patria, Guatemala. Su enunciado de consagración, casi una letanía: “soy y he sido siempre guatemalteco” (1996) remite a una historia de

alejamiento físico y voluntario personal pero también al distanciamiento interpuesto por los otros; por ello no describe, sino que permite suponer su pasado, el que él intenta reponer por medio de su escritura.

Al citarse, el ensayista crea un otro que convoca una comunidad de sujetos bajo un contrato de identidad que deberá ser aceptada. En Monterroso, esa nebulosa imaginaria de comunidad compartida se define pronominalmente en *aquellos*, definidos como la comunidad de críticos contra los que arremete en especial. Su lector ideal tiene forma y contenido, es el poder institucionalizado quien determina inclusiones o exclusiones, presencia que se intensifica en los últimos ensayos. En ellos, el diálogo de amistad se manifiesta por su polaridad ya que la apelación al lector adquiere por momentos un tono de diatriba, haciendo que los fragmentos autobiográficos funcionen sólo como materia *para*, es decir con el objetivo de denunciar prácticas viciadas en el campo intelectual. Lo revulsivo es que su intención es entrar en un *parnaso guatemalteco* desde una literatura menor pero manifestándose conocedor del sistema, de la tradición, de sus vicios y virtudes. Sobre esa base, el ensayo en Monterroso se convierte en una forma de resistencia a lo cristalizado, a lo canonizado. Cita y lee la tradición. Citarse y leerse para organizar una manera de resistencia a lo definido, en su propia escritura, como canonizado. Es su forma de mostrar las contradicciones para contravenirlas y proponer un nuevo orden en la serie literaria en la que se incluye en su centro aunque con criterios alternativos.⁷⁵ Monterroso re-escibe sus propios textos provocando inversiones y subversiones tanto en los sujetos de

⁷⁵ Las “literaturas escritas alternativas”, conceptualización que Martín Lienhard desarrolla en *La voz y su huella*, es otro criterio que abona el terreno de la crítica literaria latinoamericana para rescatar del olvido y el silenciamiento las prácticas escritas en las que se restituye, predominantemente, la oralidad. No es este el caso, aunque consideramos que el concepto de lo *alternativo* como contestatario al sistema nos permite visualizar operaciones pergeñadas por Monterroso.

la enunciación como del enunciado, cuando no hay coincidencia ya que en sus últimas producciones ambos convergen en una entidad. Una variable de esta operación de escritura —también es una operación de la crítica— es la de mantener un distanciamiento de lo enmarcado por las *historias de la literatura* para, luego, ponerse en relación —ya sea de enfrentamiento o de cercanía— con otros escritores, mientras que la crítica tradicional los mantenía aislados.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Augusto Monterroso

Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Joaquín Mortiz, 1974[1959].

Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. Alfaguara: México, 1997 [1967].

Monterroso, Augusto. *Movimiento Perpetuo*. Alfaguara: México, 1999[1972].

Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio. (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1978.

Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. Madrid: Cátedra, 1986.

Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio. (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. México: Era, 1991.

Monterroso, Augusto. *La palabra mágica*. México: Ed. Era, 2003 [1983].

Monterroso, Augusto. *La letra e (Fragmentos de un diario)* México: Ed. Era, 2003 [1987].

Monterroso, Augusto, *Viaje al centro de la fábula*. México: Ed. Era, 1989.

Monterroso, Augusto. *Los buscadores de oro*. México: Alfaguara, 1993.

Monterroso, Augusto. *Tríptico*. México: FCE, Tierra Firme, 1995.

Monterroso, Augusto. *La vaca*. México: Alfaguara, 1999.

Monterroso, Augusto. Discurso de premio. Doctor *Honoris Causa*. En: La Jornada Semanal, México, DF, 21 de julio de 1996.

Monterroso, Augusto. *Pájaros de Hispanoamérica*, México: Alfaguara, 2002 [2001].

Monterroso, Augusto. *Literatura y vida*, Madrid: Alfaguara, 2004[2003].

Estudios sobre Augusto Monterroso

AA.VV *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, México: Ediciones del Ermitaño, 2000.

Arias, Arturo. “Lo demás es silencio de Augusto Monterroso: las estrategias para transformar la forma textual”. En: *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala: Artemis Edinter, 1998, pp. 137-159.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004., pp. 55, 141, 234.

Campos, Marco Antonio. *La literatura de Augusto Monterroso*, México: Dirección de Difusión Cultural, 1988.

Celorio, Gonzalo. “Lo demás es literatura”. En: *Nexos*, México, 167, (noviembre de 1991), pp. 73-75.

Castañón, Adolfo. “Augusto Monterroso: la otra batalla por la secularización”. En: *Augusto Monterroso Tríptico. Movimiento Perpetuo. La palabra mágica. La letra e*. México: FCE, 1995, pp. 137-140.

Corral, Wilfredo. *Lector, sociedad y género en Monterroso* México: Universidad Veracruzana, 1985.

----- *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Selección y prólogo de Will H. Corral. México: Biblioteca Era, 1995.

Epple, Juan A. “Para leer la sonrisa de Monterroso”. En *Rev. Iberoamericana*, No. 184-185, (julio-diciembre) 1998, 633-636.

Giardinelli, Mempho. “Augusto Monterroso: Hacer creíble incluso lo absurdo”. En: *Puro Cuento*, Buenos Aires, 29, 1991, (julio-agosto de 1991), pp. 2-10.

Gliemmo, Graciela. *Las huellas de la memoria. Entrevista a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994, pp. 59-67.

Horl, Sabine. “Ironía y timidez. Acerca de *Movimiento Perpetuo* de Augusto Monterroso”. *Iberomania*, Göttingen, vol. 2º, 1984, pp.101-108.

Jitrik, Noé. “Augusto Monterroso y la dimensión paródica”. En: *La selva luminosa. Ensayos críticos. 1987-1991*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1992, pp. 63-76.

Lagmanovich, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires, Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.

Laforgue, Jorge. "La intensidad de lo breve. Presentación de Augusto Monterroso". En: *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

Liano, Dante. "Augusto Monterroso". En: *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala: F&G editores, 1997, pp. 99-212.

-----"Itinerario de Augusto Monterroso". En: *Ensayos de Literatura Guatemalteca*. Roma: Ed. Bulzoni, 1992, pp. 55-68.

Ogno, Lia. "La oveja negra de la literatura hispanoamericana". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 511 (enero de 1993), pp. 32-42.

Oviedo, José Miguel. "Monterroso: Lo bueno, si breve...". En: Augusto Monterroso *Tríptico. Movimiento Perpetuo. La palabra mágica. La letra e*. México: FCE, 1995, pp. 19-22.

-----"El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro". En: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. IV. Madrid: Alianza, 2001, pp. 252-259.

Parsons, Robert Albert. "Parody and self-parody in *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso", *Hispania*, EEUU, 72, N° 4, dic, pp. 938-945.

Pérez de Medina, Elena. "Augusto Monterroso, entre homenajes y burlas". En: Ferro, Roberto *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993, 33-53.

Pinedo, Emma. "Augusto Monterroso: 'El mundo es un desastre y el hombre cada vez es más idiota'". En *Suplemento Día a día*. El Escorial: Universidad Complutense de Madrid, 16 al 26 de julio de 2001, pp. 4-5.

Masoliner Ródenas, Juan Antonio. "Introducción" Augusto Monterroso. *Tríptico. Movimiento Perpetuo. La palabra mágica. La letra e*. México: FCE, 1995, 7-15.

-----"Augusto Monterroso o la tradición subversiva". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, (junio de 1984), pp. 146-154.

Noguerol Jiménez, Francisca. "Augusto Monterroso y la literatura española". En: Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana". Barcelona: Universitat de Barcelona, 15 al 19 de junio de 1992, pp. 447-458.

-----*La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. 2º ed. Sevilla: Univ. De Sevilla, 2000.

Rama, Ángel. "Un fabulista para nuestro tiempo". En: *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Selección y prólogo Will H. Corral, México: Ed. Era, 1995, pp. 24-29.

Rufinelli, Jorge. "Introducción" en Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. Cátedra: Madrid, 1986, pp. 9-48.

-----"El otro M. Sobre *La letra e*" en Augusto Monterroso *Tríptico. Movimiento Perpetuo. La palabra mágica. La letra e*. México: FCE, 1995, pp. 221-228.

Sánchez, María Teresa "Tradición y legitimación en tres ensayos de Augusto Monterroso" En: Actas en CD. ISBN 958-695-230-4 - VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Organizadas por la Universidad de los Andes. Universidad Nacional de Colombia. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, (Agosto de 2006).

-----"Monterroso, Augusto. *Literatura y vida*. Madrid: Alfaguara, 2004". Reseña. Pilquén, 7, ISSN 1666-0579 (diciembre de 2006). Integra Latindex, Latabook y Dialnet.

-----"Mi primer libro": presencias de una tradición literaria en Augusto Monterroso". En: *Armas y Letras. Revista de Literatura, Arte y Cultura*. México, Universidad Autónoma de Nueva León, 50, ISSN: 1870-2198 (abril-junio de 2007), pp. 60-69.

----- "*Pájaros de Hispanoamérica* de Augusto Monterroso: uno de los últimos emergentes de su literatura". En: Actas en CD ISSN 1669-7030, XVIII Jornadas de Investigación de la Facultad de ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa. (6 al 8 de septiembre de 2007).

-----"El ensayo en *La palabra mágica* de Augusto Monterroso" En: Actas en CD ISBN 987-544-200-3- 2º Congreso Internacional Cehehis de Literatura, Universidad Nacional de Mar del Plata, (noviembre de 2007).

Siles, Guillermo. "Monterroso dos veces bueno" en *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 120-146.

Sadurní, Teresa. "Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano" En: *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Año XXXI, N° 61 Lima - Hanover. (1º Semestre de 2005) pp. 91-111.

Van Hecke, An. *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso. Un viaje de Guatemala a México*. Antwerpen, Bélgica: Universiteit, 2005.

Villoro, Juan. "Monterroso: el jardín razonado" en *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 29-42.

----- "Las enseñanzas de Augusto Monterroso "en *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005, pp. 247-258.

Von Ziegler, Jorge. "Presentación". Augusto Monterroso. *Viaje al centro de la fábula*. México: Ediciones Era, 1989, pp. 9-12.

Teoría y crítica literaria

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad.* Buenos Aires: Edicial S.A., 1990.

Arán, Pampa Olga y Barei, Silvia. *Texto/Memoria/Cultura: el pensamiento de Iuri Lotman.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: FCE, 1993.

Aullón de Haro, Pedro. *Los géneros ensayísticos en el siglo XX.* Madrid: Taurus, 1987.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal.* Madrid: Siglo XXI, 1999 [1985].

-----*Problemas de la poética de Dostoievski.* México: FCE, 1993 [1979]

Barei, Silvia N. “La función autor o el problema de la nombradía”. En: *Teoría de la crítica* Buenos Aires: Alción Editora, 1998, pp. 78-83.

Barthes, Roland. *S/Z.* Madrid: Siglo XXI, 1992[1970].

-----*Ensayos críticos,* Traducción del francés, Carlos Pujol. Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 2003 [1964].

-----*Variaciones sobre la escritura.* Buenos Aires: Paidós, 2003 [1973].

-----*El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Buenos Aires: Paidós, 1987 [1984].

-----*Roland Barthes por Roland Barthes.* Barcelona: Paidós, 2004 [1975].

Benjamín, Walter. “La tarea del traductor” en *Conceptos de filosofía de la historia.* (Trad. de H. a. Murena y D. J. Vogelmann) La Plata: Terramar, 2007 [1923], pp. 77-90.

-----*El autor como productor*, Madrid: Taurus, 1975 [1935].

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2005[1995].

Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1986.

Bravo, Victor. “Dones y miserias del lugar común”. En: SyC Número 9/10 agosto 1999. Buenos Aires, Argentina: Asociación Civil “Discursus”. ISSN 0328-0217.

Bruner, Jerome. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bruner, Jerome y Weisser, Susan. “La invención del yo: la autobiografía y sus formas” en Olsoy, Daniel y Tarance, Nancy (Comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987, 1º Edición [Theorie der Avantgarde. Suhrkamp Verlag, Alemania, 1974].

Cella, Susana. "Canon y otras cuestiones" en Cella, Susana (Compiladora) *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998, pp. 7-16.

Cristoff, María Sonia. Comp. *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Cross, Edmond. “El sujeto cultural: de Emile Benveniste a Jacques Lacan” En: *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp. 10-24.

Cruz Rodríguez, Manuel. “El lenguaje, la escritura y el alumbramiento del sujeto”. En: *Narratividad: la nueva síntesis*. Madrid: Ediciones Península, 1990.

Curtius, Ernst Robert. “Los géneros y los catálogos de autores”. En: *Literatura europea y Edad Media Latina*. México: FCE, 1998, pp. 349-382.

Derrida, Jean. *L'oreille de l'autre*. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida. VLB éditeur, 1982.

Ducrot, O. *El decir y lo dicho*. Bs. As.: Hachette, 1984.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta- De Agostini, 1984[1962].

----- *Lector en fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Ed. Lumen, 1981. [1979].

Ferro, Roberto. *Escritura y deconstrucción. Lectura (h) errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

-----“Especulación entre la intención y el gesto (A propósito del comienzo de la escritura). En: SyC. Número 9/10 agosto 1999. Buenos Aires, Argentina: Asociación civil “Discursus”. ISSN 0328-0217.

Foucault, Michel ¿Qué es un autor?, *Conjetural*, Nº 1, 1989.

-----*El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Madrid: La Piqueta, 1996 [1970].

-----*El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1966].

Fowler, Alastair. "Género y canon literario". En: Todorov, T. y otros. *Teoría de los géneros literarios*, Compilación de textos y bibliografía Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 95-127.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989 [1962].

Goldschmit, Marc. *Jacques Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

Grüner, Eduardo. “La historia del (l) o (tro). El “lugar común” de las diferencias. En: SyC. Número 9/10 agosto 1999. Buenos Aires, Argentina: Asociación civil. “Discursus”. ISSN 0328-0217.

Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. En: *Suplemento Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, 1991, pp.9-18.

Iser, Wolfgang “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. En: Rall, Dietrich, Comp. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993, pp. 121-145.

-----“La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos” en Rall, Dietrich, Comp. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993, pp. 351- 365.

Jitrik, Noé. “*Cuando leer es hacer*”. Santa fe: Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria N° 13, 1987.

-----“Rehabilitación de la parodia”. En: Ferro, Roberto *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993, pp. 13-29.

-----*Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

-----“Discusiones infinitas y pérdidas de antemano”. En: SyC. Número 9/10, agosto 1999. Buenos Aires, Argentina. Asociación Civil “Discursus”. ISSN 0328-0217.

-----*Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

Kerbrat-Orecchioni, C. *La connotación*. Buenos Aires: Hachette, 1985.

Leujeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. En: *Suplemento Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, 1991[1975], pp. 47-61.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Lotman, Yu. M. y Uspensky, B.A “On the Semiotic Mechanism of Cultura”. En: *New Literary History*. 9, 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology (Winter, 1978) pp. 211-232.

Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)* Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

Olney, James. “A theory of Autobiography”. En : *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*. EEUU: Princeton University Press, 1981 [1972], pp.3-50.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Las tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE, 1993 [1982].

Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado de argumentación. La nueva retórica*. Gredos, Madrid, 1989.

Pozuelo Yvancos, José M. “La frontera autobiográfica”. En: *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Rall, Dietrich (Compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario.* Madrid: Gredos, 1984.

Ricoeur, Paul *Tiempo y narración*, Vol. II, México: Siglo XXI, 1999.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido (Sobre la autobiografía).* Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

Rotker, Susana *La invención de la crónica*, Buenos Aires. Ediciones Letra Buena, 1992.

Rubione, Alfredo. "Glotopolítica y literatura. Desde el lugar común al conflicto oralidad/escritura." En: SyC Número 9/10 agosto 1999. Buenos Aires, Argentina: Asociación civil "Discursus". ISSN 0328-0217.

Ruiz Moreno, Luisa. "Para una semiótica de la semejanza: el lugar común". En: SyC Numero 9/10 agosto 1999. Buenos Aires, Argentina: Asociación civil "Discursus". ISSN 0328-0217.

Steimberg, Oscar Alfredo "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura". En: SyC Número 9/10 agosto 1999 Buenos Aires, Argentina: Asociación civil "Discursus". ISSN 0328-0217.

Tinianov, Iuri, "Sobre la evolución literaria". En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 2002 [1927], pp. 89-101.

Van Dijk, Teun. *La ciencia del texto.* Paidós, Barcelona, 1983.

Villanueva, Darío. "Para una pragmática de la autobiografía." En: *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada.* Barcelona: PPU, 1991.

Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". En: Rama, Ángel, ed. *Mas allá del boom: Literatura y mercado.* México: Folios, 1984 [1981] pp. 13-51.

Bibliografía general

Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". En: *Notas de literatura* traducción de Manuel Sacristán, Barcelona: Ariel, 1962 [1954].

Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico.* Colección Monografías. España: Universidad de Castilla- La Mancha, 1997.

Arias, Arturo. *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX.* Guatemala: Artemis Edinter, 1998.

Aubrey, John, Lawson Dick, Oliver y otro. *Aubrey's Brief lives.* Michigan: University of Michigan Press, 1962 [1696].

Aullón de Haro *Teoría del ensayo,* Madrid: Verbum, 1992.

Bauer Paiz, Alfonso. "Exordio". En: Cardoza y Aragón, Luis. *La revolución guatemalteca.* Guatemala: Ediciones del Pensamiento, 2004 [1955].

Bense, Max " Sobre el ensayo y su prosa". Traducción de Marta Piña. En *Cuadernos de los Seminarios Permanentes.* México: Universidad Autónoma de México, Centro Coord. y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004. [1947].

Bensmaïa, Réda. *The Barthes effect. The essay as reflective Text.* Translation by Pat Fedkiew. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Borges, Jorge Luis. "Magias parciales del Quijote". En *Otras inquisiciones.*, Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 63- 69.

Bourdieu, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual.* Buenos Aires: Folios, 1983.

----- *Intelectuales, política y poder,* Buenos Aires: EUDEBA, 2000.

-----*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario,* Barcelona: Anagrama, 1995.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio.* Madrid: Ediciones Siruela, 2002 [1988].

Cardoza y Aragón, Luis. *La revolución guatemalteca.* Guatemala: Ediciones del Pensamiento, 2004 [1955].

-----*Guatemala, las líneas de su mano.* México: FCE, 2005 [1955].

-----*Miguel Ángel Asturias. Casi novela.* México: Ediciones Era, 1991.

Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, María Dolores (eds). *El ensayo como género literario.* Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire.* Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Perú: Horizonte, 1994.

de la Campa, Román. “Transculturación y posmodernidad: ¿destinos de la producción cultural latinoamericana?”. En: *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana.* La Paz, Bolivia: Colección Academia N° 3, Plural editores, 1995, pp. 133-150.

De Llano, Aymar. *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas,* Mar del Plata: Ed. Martín, 2004.

De Obaldia, Claire. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay.* Oxford: Clarendon Press, 1995.

García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad.* Barcelona: Gedisa, 2006.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta.* Rosario: Viterbo Editora, 1991.

Glaudes, Pierre. *L'Essai.: métamorphoses D'un genre.* Toulouse: L'Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.

Glaudes, Pierre y Lovette, Jean-François. *L'Essai.* Paris: Hachette Livres, 1999.

Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

Gutiérrez, Alicia. *Pierre Bourdieu. Las prácticas sociales.* Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 1997.

Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu.* México: FCE, 1966[1807].

Hernández, María Belén. "El ensayo como ficción y pensamiento." En: Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, María Dolores (eds). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 143-179.

Hernández de López, Ana María. "El *Popol Vuh* y el surrealismo en *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias". En: Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, N° 26, Madrid, 2001, pp. 131-141.

Lamb, Charles. *Selected Essays, Letters, poems*. Ed. with Introduction by J. Lewis May. London and Glasgow: Collins, 1953.

-----*Essays of Elia. Last Essays of Elia* London : J. m. Dent, & Sons, 1954.

Landa, José. "Montaigne: contra el discurso vacío". En: Weinberg, Liliana, editora. *Ensayo, simbolismo y campo cultural*. México: UNAM, 2003, pp. 46-52.

Lukács, Georg, "Sobre la esencia y forma del ensayo" (Carta a Leo Popper) En: *El alma y las formas; La teoría de la novela*. Traducción Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985 [1910], pp. 13-39.

Liano, Dante *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala: F&G editores; 1997.

----- *Ensayos de Literatura Guatemalteca*. Roma: Ed. Bulzoni, 1992.

Mariaca, Iturri, Guillermo. "La fundación de la palabra. Ensayo sobre la modernidad de la crítica literaria latinoamericana". En: *Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana*. La Paz, Bolivia: Colección Academia N° 3, Plural editores, 1997, pp. 487-498.

Montaigne, Michel de. *Ensayos Completos*. Tomos I, II y III. Traducción del francés y notas por Juan G. de Luaces. Con unas notas prologales de Emiliano M. Aguilera. Barcelona: Ed. Iberia, 1968 [1580-1585].

Moraña, Mabel. "Escribir en el aire, "heterogeneidad" y estudios culturales". En: *Asedios a la Heterogeneidad Cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia, E.E.U.U.: Asociación internacional de peruanistas. 1996, pp. 481-492

Pastor, Beatriz. "Polémicas en torno al canon: Implicaciones filosóficas, pedagógicas y políticas". *Casa de las Américas*. XXIX, 171, 1989, pp.78-87.

Pizarro, Ana (Coordinadora) *La literatura Latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: C.E.A.L, 1985.

Pozuelo Yvancos, José María. “El género literario ‘ensayo’”. En: Cervera, Vicente; Hernández, Belén y Adsuar, María Dolores (eds). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-190.

Rama, Ángel *Más allá del boom: literatura y mercado*. Argentina: Folios, 1984 [1981].

-----*Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

-----*La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1995.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1989.

Recinos, Adrián. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducción, introducción y notas. México: FCE, 1947.

Reyes, Alfonso “La estrofa reacia del ‘Polifemo’” En: *Polifemo sin lágrimas*. Madrid: Aguilar, 1961, pp. 141-165.

Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004 [1983].

-----*Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996 [1994].

Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: University Press, 1972.

Scaranno, Mónica. “Entre la historia y la ficción. El ensayo en Hispanoamérica: una discursividad fronteriza”. En: Calabrese, Elisa T. y otros. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

-----“La cuestión del discurso ensayístico. Hacia una delimitación del corpus ensayístico hispanoamericano.” En: *Escritura*, XV, 29, Caracas, (enero-junio 1990), pp.187-198.

Skirius, John. “Este centauro de los géneros” en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México: FCE, 1989.

Smith, David Eugene, 1860-1944, ed.: *A Budget of Paradoxes* (second edition, two volumes: Chicago et al: Open Court, 1915), by Augustus De Morgan, contrib. by Sophia Elizabeth De Morgan.

Starobinski, Jean. “¿Es posible definir el ensayo?” En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 575, (Mayo 1998), pp. 31-40.

UNESCO. *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias.* Exposición organizada por la UNESCO y la Colección Archivos en el marco de la XXX Conferencia General de la UNESCO. París: Université Paris X, 1999.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica.* México: FCE, 1990 [1986].

Weinberg, Liliana, (editora). *Ensayo, simbolismo y campo cultural.* México: UNAM, 2003.

-----*El ensayo, entre el paraíso y el infierno.* México: FCE, 2001.

-----*Umbrales del ensayo.* México: UNAM, 2004.

Williams, Raymond *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península, 1980 [1977].

Yurkievich, Saúl. *Suma Crítica.* México: FCE, 1997.