



Universiteit Utrecht

FACULTEIT GEESTESWETENSCHAPPEN
DEPARTEMENT TALEN, LITERATUUR EN COMMUNICATIE
TRANS 10
3512 JK UTRECHT, NEDERLAND

Entre intelectual y pseudo- intelectual

La imagen autorial en las obras y las
entrevistas de Augusto Monterroso

Thomas Scholten
5994845

Eindwerkstuk bacheloropleiding Spaanse taal en cultuur (SP3V14001)
Verdiepingspakket 'Literatuur en cultuur'

Begeleider: Dr. R. Dhondt

Utrecht, juli 2019

Resumen

El presente trabajo se centra en la representación de la imagen del autor y de la autoría en dos obras de ficción y en unas entrevistas literarias del autor guatemalteco Augusto Monterroso. Tras la introducción del escritor, y su categorización como autor por varios investigadores, se presentan las dos obras ficcionales escogidas por este trabajo, a saber *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio*. Además se indaga en el concepto de la entrevista literaria como género poco estudiado. La combinación del análisis de textos ficcionales y no ficcionales – sin la expectativa de que las representaciones de la imagen autorial en los dos géneros correspondan – forma el elemento innovador de este trabajo. Antes del análisis, en el marco teórico se introduce dos conceptos claves en la obra de Monterroso: la ironía y la metaficción. Se usan estos conceptos para analizar cómo el autor se aborda la cuestión de la autoría en el corpus. El trabajo explica que la imagen autorial en las entrevistas es diferente de la de los libros, y lo ejemplifica mediante varios ejemplos llamativos. Además, se explica cómo difiere la ironía en las dos obras de ficción, y se analiza el papel que desempeñan los elementos metaficcionales a este respecto. Finalmente, se presenta una sugerencia por investigaciones futuras.

Abstract

This paper focuses on the representation of the image of the author, and the representation of the image of authorship, in two works of fiction and a few literary interview of the Guatemalan writer Augusto Monterroso. After the introduction of the writer, and his categorization according to various researchers, the two selected works of fiction are presented: *Movimiento perpetuo* and *Lo demás es silencio*. Furthermore, the paper explains the concept of the literary interview as a literary genre that has been studied very little. The innovative element of this paper lies in the combination of the analysis of both fictional and non-fictional texts, without the intention to find an affirmation of the ideas expressed in the interviews within the fictional works. In the theoretical framework, two key concepts in the work of Augusto Monterroso are introduced: irony and metafiction. These concepts are used to analyze how the author approaches the subject of authorship in the corpus. The paper explains that the image of the author expressed in the interviews is different from the image present in the two books, and exemplifies this difference using various examples. On top of that, it is explained how the irony in the two fictional works differs, and the role of the metafictional elements in the irony is touched upon. Finally, a suggestion for further research is presented.

Índice

I.	Introducción	3
	1. Breve perfil bio-bibliográfico de Augusto Monterroso	3
	2. Categorización del autor	3
	3. Corpus	5
	1) Obras de ficción	5
	2) El género de la entrevista literaria	6
II.	Marco teórico	6
	1. Metaficción	6
	2. Ironía	7
III.	Análisis	8
	1. La entrevista	8
	2. <i>Movimiento perpetuo</i>	10
	3. <i>Lo demás es silencio</i>	13
IV.	Conclusiones	16
V.	Obras citadas	18

I. Introducción

1. Breve perfil bio-bibliográfico de Augusto Monterroso

Augusto Monterroso, receptor del Premio Príncipe de Asturias, fue un autor guatemalteco, famoso por la brevedad de su obra, y su estilo minimalista e irónico (Ihrie 649). Temas recurrentes en sus obras son, entre otros, la memoria y la identidad cultural. En su libro sobre la sátira en la obra de Monterroso, Francisca Noguero Jimémez afirma que las publicaciones de Monterroso estimulan una “reflexión sobre la relación entre literatura y realidad” (51).

En “On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso”, Ilán Stavans argumenta que el deseo del mismo Monterroso de no repetirse en su escritura, explica la gran variedad en términos de género. El autor publicó varios ensayos, un libro de fábulas, una especie de autobiografía, y muchos más textos diferentes (393). Su carrera florecía durante las décadas en las que vivió en la Ciudad de México como exiliado. Sin embargo, hay una cosa muy destacable en su carrera. Como explica Lambarry:

Of all the possible strategies that a writer might pursue toward recognition, one might say that Monterroso followed the one least likely to succeed. He hardly ever praised his contemporaries; he did not use the media, or book fairs, or conferences to publicize his writings; he did not publish regularly and wrote only one novel, the most popular genre of the time. The fact that he did succeed at the end of his life shows that the periphery can become the top of the literary field when the time is right and the work is of great literary quality (“Latin American Field” 109).

Esta cita es relevante, ya que aparentemente, la manera de presentarse como autor de Monterroso difiere de otros autores. Sin embargo, en sus obras sí escribe varias veces sobre su propia vida, aunque de una manera ficcionalizada. Pero incluso cuando no se pueden vislumbrar aspectos autobiográficos, se tiende a inferir un ‘autor implícito’ a partir de los textos, aunque fuera por el tono irónico del narrador. Así existe una diferencia notable entre las dos partes de la imagen del autor guatemalteco: la parte de su autopresentación en su vida pública, y la parte de su autopresentación en su escritura. Mencionaré la relevancia de esta división en las páginas siguientes.

El exilio de Monterroso empezó por primera vez en 1944. Después de la caída del dictador Ubico, su sucesor, el General Ponce Vaides oprimió violentamente a los manifestantes que habían protestado contra el gobierno de Ubico (Luis 179). Como consecuencia, Monterroso salió de Guatemala en 1944, y se mudó a la Ciudad de México. En 1953, cuando Jacobo Árbenz era el presidente del país, Monterroso aceptó un puesto en la embajada guatemalteca en Bolivia. Después del golpe de estado – orquestrado por la CIA – que depuso a Árbenz, el autor se exilió definitivamente. Primero se mudó a Chile, y en 1956 se estableció definitivamente en la Ciudad de México. A partir de entonces nunca más volvió a Guatemala hasta su fallecimiento.

2. Categorización del autor

A continuación presento las investigaciones previas sobre la figura de Augusto Monterroso y las discrepancias entre sus resultados, con una atención especial por su posición en la historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Queda difícil categorizar Monterroso como autor. No formaba parte del *Boom* latinoamericano, según Lambarry (“Latin American Field” 109), tampoco formaba parte del *Post-Boom*, teniendo en cuenta las características de este grupo que presenta Donald Shaw. Shaw argumenta que los autores *del Post-Boom* fueron críticos del *Boom* por su “excessive cosmopolitanism and desire for universality at the expense of the here and now in Spanish America” (2). Sin embargo, provocar un cambio social o criticar

a otras personas que lo intenten, no era parte de la escritura de Monterroso. Principalmente la intención de Monterroso fue “expose the infinite flaws of the human condition” (Ihrle, 649). Por otro lado, según el propio autor, sí tiene la convicción de la accesibilidad de sus obras en común con los autores del *Post-Boom*: “Tengo esa idea de que lo que escribo debe llegar a cualquier lector, aún cuando sea muy sofisticado” (entrevista televisada).

La categorización de Monterroso como el tipo del ‘autor en exilio’, es decir un autor desubicado o fuera de su lugar, parece más adecuado. Aunque antes del siglo XX, el exilio fue considerado una desventaja, Ewa Thompson ha argumentado que ahora hay varias ventajas. Escribe:

The twentieth century brought not merely further improvement but radical change to the status of the writer in exile. It has enabled a relatively numerous group of writers not only to flourish as writers while living abroad, but also to exert a significant influence on the host countries. Instead of acting as a deterrent to finding an audience, exile has given some writers an audience for which they could not have hoped in the countries of their birth. In some cases, it has converted their national readership into a worldwide one (501).

Aunque es discutible que Monterroso tuviera realmente esta mencionada influencia en México, es cierto que era beneficioso vivir y trabajar en un país menos conflictivo que Guatemala. La Ciudad de México es, en las palabras de Rúben Gallo “one of Latin America’s cultural capitals (...) and one of the most vibrant urban spaces in the world” (6).

Parece que Monterroso, basado en la información disponible, no había experimentado el sentimiento de alienación que experimentó Tununa Mercado, y la protagonista de su libro *En estado de memoria*, descrito por Jean Franco (253-255). Franco además argumenta que el exilio “exacerbates a condition that is already latent” (255). No se puede determinar cuál sería esa afección en el caso de Monterroso, pero según algunos investigadores esa podría ser la identidad mexicana.

Es decir, Monterroso había sido retratado como un autor del cuento mexicano. Teresa Sadurní argumenta que Monterroso, al igual que Juan Rulfo y Juan José Arreola, incluye en su obra las características de humor y la proteicidad, que es una cualidad que trata de sorprender al lector, y cambiar sus ideas (93). Sin embargo, en el artículo de Lambarry de 2016 se describe la obra de Monterroso como “más cercana a Borges y a Cortázar que a la literatura centroamericano” (“El ritual” 197). Naturalmente, estos autores son argentinos, y no mexicanos. Otro hecho confuso es que al menos una de sus primeras obras fue incluida en antologías de cuentos guatemaltecos (Balderston 330). Finalmente, el propio autor siempre se había presentado como un autor guatemalteco (Luis 179). Toda esta falta de claridad muestra que Monterroso incluso hoy queda un autor fuera de lo común, que se resiste a las categorizaciones.

Debido a esta dificultad de categorizar Monterroso como autor, el uso frecuente de la ironía en sus obras, y los elementos metaficticiales en ellas, es interesante investigar su representación de la vida del autor. Por eso, en este trabajo analizaré la manera en la que Monterroso presenta la imagen del autor tanto en dos de sus obras de ficción, como en sus entrevistas literarias, un género poco estudiado. El elemento innovador del trabajo es la combinación del análisis de las obras ficticias y las entrevistas literarias en conjunto, sin la expectativa de que las representaciones de la imagen autorial en los dos géneros correspondan. Además, la inclusión de las entrevistas además matiza los resultados, porque no solo estudiaré textos ficticios. Pues, la pregunta de investigación es esa: ¿Cómo se representa la imagen autorial en los libros *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio*, y en las entrevistas literarias de Augusto Monterroso?

A continuación, presentaré los libros de ficción que forman el corpus de este estudio, seguido por el concepto de la entrevista literaria como género. En el marco teórico, explicaré dos conceptos claves en las obras de Monterroso: la metaficción y la ironía. Después, en el análisis precisaré la manera en la que las ideas sobre la imagen autorial aparecen en las obras estudiadas. Por último, discutiré los resultados.

3. Corpus

1) Obras de ficción

El libro *Lo demás es silencio* es considerado una novela por el propio Monterroso, pero otros investigadores lo habían calificado como “una pseudo-biografía” (Parsons 938), un tipo de libro con una clara intención paródica. Monterroso no solo hace una parodia de biografías en general, sino también del concepto de metaficción. Añade así otra capa a la reflexión sobre las características implícitas de la ficción.

Lo demás es silencio se centra en una figura llamada Eduardo Torres. Es un doctor, un autor, un intelectual, y generalmente un hombre importante. El libro, en cierto sentido, es su biografía. La primera parte consiste en los testimonios de cuatro personas que lo conocen. Sin embargo, estos testimonios se convierten principalmente en historias sobre los propios testigos. La segunda parte del libro consiste en varios escritos de Eduardo Torres. De esta manera, el lector se forma una imagen de este Eduardo Torres, sin haber leído testimonios sobre él de una fuente confiable e independiente. Además, este libro muestra, lo que Maureen Ihrig ha llamado “the infinite flaws of the human condition” (649). Efectivamente, las faltas humanas en *Lo demás* se centran en la subjetividad de los testigos, y el engrandecimiento de Eduardo Torres.

Movimiento perpetuo es una colección de cuentos breves, sin una unidad clara. El autor mismo declaró que fue un “libro misceláneo” y una “antología personal” (Horl 101). Los temas de los cuentos varían desde el estado del mundo hasta la vida diaria de un autor. Sin embargo, el elemento recurrente en esta colección es la mosca. Monterroso comenta en la importancia de la mosca, hay múltiples imágenes de unas moscas impresas en el libro, y cada cuento viene precedido por una cita que tiene que ver con las moscas. Horl observa que, en este libro: “Monterroso de pronto abandona la ficción, presentándose como el simple repórter de un suceso ocurrido” (103).

En un artículo sobre este libro, An Van Hecke cita a Monterroso: “Books are simple deposits. They are like boxes. In a book one can put a novel or several stories, several poems and essays. One has something and just puts it into a book. For this book I had several texts available which I could put together and that’s it” (239). Este punto de vista tiene algunas implicaciones por la manera de leer este libro. Van Hecke argumenta que considerar *Movimiento perpetuo* como un ciclo de cuentos breves unificado, podría producir una comprensión más profunda y compleja del protagonista-escritor (243). Sin embargo, este argumento no contribuye a lograr el objetivo del presente estudio, y por eso se analizará el libro simplemente como una colección de cuentos breves. Tomaré como objetos de estudio los cuentos por separado, ya que la expectativa es que los textos no contengan una imagen autorial unívoca.

Finalmente, estos dos libros tienen una relación destacable entre sí. *Movimiento perpetuo* contiene algunas referencias a Eduardo Torres, que es el personaje principal de *Lo demás es silencio*. En los cuentos “Cómo me deshice de quinientos libros”, “Humorismo” y “Estatura y poesía”, se cita a Eduardo Torres. Además, en el cuento “Ganar las calles”, se refiere a “un admirador de la poesía, residente en San Blas” que ha escrito al narrador del cuento (Monterroso 91). San Blas es precisamente la ciudad ficticia donde vive Eduardo Torres. Lo más intrigante es que *Movimiento perpetuo* fue publicado seis años antes de *Lo demás es silencio*, que significa que la idea del personaje de Eduardo ya existía muchos

años antes de la publicación de *Lo demás es silencio*. Esta intertextualidad, que podríamos calificar de metaficcional, hace que los dos libros formen un cuerpo de estudio complejo e interesante.

2) El género de la entrevista literaria

Un problema para poder definir e interpretar las ideas de Monterroso sobre la autoría tiene que ver con el concepto de la entrevista como un género literario. Lyon ha investigado la manera de participar en una entrevista de Jorge Luis Borges, y comenta: “this writer who always questioned the relationship between life and literature, between fact and fiction, created himself as yet another “ficción” in his own controlled interviews” (88). Un ejemplo de esta ficción es la respuesta de Borges cuando Lyon le dijo cuando enseña los cuentos de Borges a los estudiantes: “Oh that’s all too bad, everything that’s good has been written in English” (74). El género de la entrevista literaria – que forma parte de los campos de investigación de los medios de comunicación y lo de la literatura (Masschelein et al, 3) – se centra, entre otros, en el uso de ironía y la confiabilidad de los autores en una entrevista. En pocas palabras, el problema potencial de este estudio es: ¿cómo interpretamos la figuración autorial a través de diferentes géneros de Monterroso, sin que busquemos en los textos ficcionales “afirmaciones” o “ilustraciones” de las ideas extraídas de las entrevistas? De hecho, consideramos que las entrevistas constituyen un género autónomo, que debe estudiarse de una manera correspondientemente.

Está claro que el autor, de vez en cuando, muestra su uso de ironía en sus entrevistas. Por ejemplo, cuando dice sobre un cuento de una sola frase: “Eso (...) puede ser mi autobiografía. Y sería la más breve del mundo también.” Para evitar errores tomando citas irónicas en serio, anotaremos cuando sus opiniones parecen ambiguas. Así, la transparencia del análisis incrementa, y podré interpretar contradicciones en las varias representaciones de la imagen autorial de Monterroso de una manera matizada.

II. Marco teórico

A continuación me centraré en dos aspectos importantes para analizar la literatura de Monterroso y su representación de la imagen autorial: la metaficción y la ironía.

1. Metaficción

Ya que Monterroso, al menos en *Movimiento perpetuo*, presenta algunos relatos que versan cómo escribir un cuento, y porque Parsons menciona que *Lo demás es silencio* sirve como parodia de la metaficción (938), es relevante centrarnos en la definición de la metaficción. Según Platas Tasende, esta forma de ficción “habla de la ficción, lo que se prueba en la gran cantidad de novelas y cuentos – aparte de obras de otros géneros – en los que se recuerda al lector que todo en ellos es inventado y se aventura juicios y reflexiones sobre las propias técnicas compositivas” (404). Sin embargo, aunque la metaficción se hace reflexionar en estas técnicas compositivas, el lector no necesariamente exige la experiencia de crear una obra. Un conocimiento de ciertos tropos o clichés del género de ficción sí apoya a entender los elementos metaficcionales de una obra.

La metaficción, especialmente en este trabajo, está relacionada con lo metaliterario, que Platas Tasende describe como un “recurso (...) mediante el que se describen, analizan, comentan o valoran dentro de la obra literaria temas relativos a la creación o a las características del género de que se trate” (410). La popularidad y la creación de metaficción crecía sobre todo en el último cuarto del siglo XX (Estébanez Calderón 787), más o menos el periodo en el que Monterroso publicó sus libros. En el libro de Mark Currie, se aclara la relación entre metaficción y la ficción posmoderna. Al respecto, el

investigador dice: “Whereas postmodern fiction can generally be regarded as conscious metafiction, postmodern readings can also identify metafiction as an aspect of the unconscious level of the text, against the grain of realist intention” (17). También es relevante destacar que, según Waugh, se debe considerar la metaficción como una tendencia en novelas, no como un género en sí mismo (50). Adriaensen explica además que, según Robert Spire, la metaficción es una violación de las normas narrativas (172). Adriaensen cita a Spire: “Such a violation might involve a character from the world of the story challenging the authority of the fictive author, or the fictive author asking advice of the text-act reader, or the members of all three worlds engaging in direct discourse with one another” (172). Esta rotura de las convenciones literarias muy a menudo causa un efecto irónico. La comprensión de este concepto de metaficción es necesario para entender y distinguir las ideas expresadas en los libros de Monterroso de una manera más matizada.

La metaficción es un término general, vinculado a varios géneros más específicos (Waugh 49). Por ejemplo, el ‘self-begetting novel’, textos en los que un personaje de una novela resulta ser el autor del propio texto (Van Bork *et al.*). Waugh añade que el énfasis del ‘self-begetting novel’ está en la conciencia del personaje, más que en desafiar los límites de la ficción (50). En contraste con este énfasis, en ‘surfiction’ se encuentra “overt narrational intrusion” y “spontaneous fabrication at the expense of external reality or literary tradition, is emphasized rather than (...) metafiction’s continuous involvement in (...) reality through linguistic structures and pre-existent texts” (Waugh 50). La primera parte de *Lo demás es silencio* contiene rasgos de ‘surfiction’, porque los previamente mencionados testimonios muestran muchos ejemplos de intrusión de la narrativa. Estos rasgos, sin embargo, no significan que se debe categorizar el libro como una obra de ‘surfiction’. El objetivo de la explicación de los conceptos de ‘self-begetting’ y de ‘surfiction’ es demostrar que hay varios tipos de metaficción, cada uno con varias características ligeramente diferentes. Otros tipos de la escritura autoconciente, mencionados en el capítulo de Waugh, son: “‘the introverted novel’, ‘the anti-novel’, ‘irrealism’, (...) [and] ‘fabulation’” (49).

2. Ironía

Otra cosa que a menudo se atribuyen a Monterroso es el uso de la ironía. Estébanez Calderón escribe sobre la ironía: “Es un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos. La ironía es un recurso fundamental en la literatura humorística” (693). Sin embargo, como escribe Hutcheon, de ninguna manera la ironía es solo “una simple sustitución antifrástica de lo “no dicho” (...) por su opuesto, lo “dicho” (...) que se diluye y casi se borra” (243). Según ella, se tiene que estudiar la ironía como una estrategia discursiva. Esa estrategia tiene un riesgo: puede ser malinterpretado (245). Además, Hutcheon argumenta que la ironía exige una “comunidad discursiva” entre la persona que tiene la intención de ironizar, y el intérprete (247). La “comunidad discursiva” en esta situación refiere al entendimiento compartido que el discurso puede contener alguna forma de ironía, o alguna intención irónica. Hutcheon lo describe así: “Cuanto más amplio es el contexto compartido, menos numerosos y menos pronunciados serán los indicadores textuales necesarios para señalar – o para atribuirse – la ironía” (247). Es importante tener en cuenta que esta “comunidad discursiva” no impide necesariamente la interpretación mala de la ironía, sino que el entendimiento compartido es necesario para poder interpretar la ironía de una manera ‘correcta’. Es decir, que se descodifica el discurso en línea con las intenciones del irónico.

En pocas palabras, tenemos que saber que los textos de Monterroso pueden contener una intención irónica, para que podamos analizarlos. En las páginas anteriores ya hemos anotado que Monterroso sí tiene la reputación de usar la ironía en sus textos. Aunque varios investigadores elogian su uso de ironía, Monterroso valoraba el recurso de una manera diferente. Noguero Jiméñez cita a una

conversación entre Jorge Ruffinelli y Monterroso, en la que el último dice sobre su uso de ironía: “De vez en cuando la ironía es un buen elemento retórico de la sátira” (155). Pues, el autor no había tenido el propósito de ironizar a fin de parecer irónico.

Hutcheon menciona otro aspecto importante de la ironía: su dimensión política. En su ensayo hace una amplia exposición de los elementos inclusivos y exclusivos de la ironía, que también relacionan a la comprensión de la ironía (245). Sin embargo, al fin y al cabo explica que la ironía podría ser un recurso subversivo también, capaz de apoyar a realizar cambios políticos. Escribe sobre esta subversión: “La función subversiva de la ironía está a veces ligada a la idea de que es un modo de autocrítica, de autoconocimiento, de autorreflexión susceptible de desafiar la jerarquía de los lazos mismos del discurso, jerarquía basada en las relaciones sociales de dominación” (249). En el caso de Monterroso, la jerarquía que él potencialmente podría subvertir son las anteriormente mencionadas fallas humanas (Ihrle 649).

La relación entre la metaficción y la ironía se ve claramente en lo que se ha llamado la “ironía metaficcional”. Este tipo de la ironía usado por Monterroso, es una forma de ironía con la intención de “cuestionar las posibilidades de la representación” (Adriaensen 41). Muy a menudo, este tipo de ironía consiste en el autor comunicándose con el lector directamente, que se dirige al lector usando la segunda forma del singular. Así, el lector debe participar en los pensamientos sobre las ‘fronteras’ de la ficción, que es un elemento de la literatura de Monterroso previamente afirmado por Noguerol Jiménez (51). Lo que nos parece interesante a este respecto es la distinción entre ironía metaficcional y metaficción. Según Brigitte Adriaensen, esta diferencia se trata principalmente del grado implícito de la ironía (170). El lector, otra vez, tiene un papel en la distinción ya que Adriaensen argumenta en los ejemplos incluidos en su libro que: “... la perspectiva del propio lector en la atribución de la ironía (no sólo metaficcional) es decisiva, y que el criterio del distanciamiento implícito es tan vago que la ironía puede ser tan implícita que únicamente existe para un solo lector” (141). Se puede encontrar la “ironía metaficcional” en *Movimiento Perpetuo* en los cuentos que retratan la vida del autor. Otros ejemplos de esta ironía son las notas cortas de los narradores de la primera parte de *Lo demás es silencio*, y el ‘addendum [sic]’ dirigido al lector, y escrito por Eduardo Torres al final del libro.

III. Análisis

Usaré la misma metodología que usó Jacqueline Mahecha Arias en su análisis de la postura de Pablo Montoya Campuzano (37). Primero describiré la visión de la literatura y el papel del autor que defendía Monterroso, basándome en sus entrevistas. Después, indagaré en las imágenes autoriales en las partes metaficcionales de *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio*, y más adelante compararé la (auto)figuración de Monterroso en el género de la entrevista con las imágenes autoriales que aparecen en las dos obras de ficción que he seleccionado, para luego destacar las similitudes y contradicciones. Incluiré solo los cuentos de *Movimiento perpetuo* en los que el narrador se presenta (o sea de manera implícita) como escritor, y los cuentos en los que se expresa una opinión sobre el acto escribir, o la autoría en general.

1. La entrevista

En la entrevista televisada, Monterroso comentó en su relación con el cuento breve. Dijo: “No soy un apasionado defensor del cuento como tampoco no soy de la brevedad. Eso es lo que puedo hacer, es lo que hago”. El autor, en otras palabras, se presenta como una persona bastante pragmática. No muestra pretensiones sobre sus motivos para escribir de esta manera, y tampoco dice que su forma

es mejor que otras formas. Todo lo contrario, en la misma entrevista mencionó que le encanta la poesía, aunque “no era para mí la forma de expresión”.

El elemento pragmático también aparece en otras entrevistas con Monterroso. Horl lo cita sobre la concepción de *Movimiento Perpetuo*: “Yo no ‘quería’ hacerlo desde un principio. Se fue haciendo” (101). Relevante en esta cita es que Monterroso casi elimina el autor en el proceso de escribir una obra. Una consecuencia de eso podría ser que según él, el autor tenga un papel secundario en la concepción de su escritura. Sin embargo, en la mencionada entrevista televisada, comenta en la ambigüedad de la existencia de Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*: “Bueno, eso era parte de mi intención ¿no? Dejar esa ambigüedad si el hombre existe o existió, o fue producto de imaginación”. Esta cita ejemplifica su intención metaficcional, y que opina Monterroso que el papel del autor no es para explicar explícitamente la manera en la que el lector debería interpretar la historia. No se considera a sí mismo como la guía del lector.

Stavans había transcrito su diálogo con Monterroso, y en esta charla, el autor da su opinión sobre la originalidad literaria. Dice: “It’s only possible to achieve originality through form” (400). Lo que quiso decir es que cada trama ya es contada o escrita, en una o otra forma. Por lo tanto, la única manera de alcanzar un nivel de originalidad es por el perfeccionamiento de la forma en la que se presenta la historia. Esta noción es muy relacionada con la posmodernidad. Otra cosa notable que dice Monterroso en la entrevista televisada, se trata de la relación entre alegoría y literatura. Según el entrevistador, el autor había dicho que: “Toda literatura es alegoría. Y si no es alegoría, no es nada.” Aunque Monterroso esté de acuerdo con esa declaración, sí afirma que: “Se debe que ir más allá de la cosa que está contando. Vemos el mundo en forma alegórica (...) la literatura también”. En pocas palabras, parece que Monterroso cree que el trabajo del autor principalmente tiene que ver con la producción de textos en una forma alegórica, y que la originalidad de un autor consiste solamente en esta forma.

Otro tema relevante en la vida del autor es su relación con otros autores. Sin embargo, resultó ser bastante difícil encontrar la opinión de Monterroso sobre este tema en entrevistas. Alejandro Lambarry había investigado toda la colección de las escrituras privadas de Monterroso en ‘La Colección de Monterroso’ de la biblioteca de Princeton Universidad, y anotó que la relación de Monterroso con otros autores en la Ciudad de México era como una relación familiar. Da como ejemplo la publicación de dos cuentos breves de Monterroso para su escritor amigo Juan José Arreola (Lambarry, “Latin American Field” 107). En el mismo artículo, se postula que la relativa falta de fama de Monterroso fue un resultado de que no participaba en la comunidad de los autores del *Boom* (103). Independientemente de si eso es verdad o no, sí hay una cita directa del autor sobre su propia fama. Escribió en su diario: “En cuanto a la fama, una de mis mayores preocupaciones, la que he logrado, por poca que sea, me parece *casí* suficiente, y esto puede ser todavía una debilidad. En todo caso, es más de la que jamás soñé” (Lambarry, “Latin American Field” 109). Se debe anotar aquí que esta cita probablemente fue escrita antes del crecimiento de su fama en los noventas. También ha dicho en la entrevista televisada que la fama, según él, no se debería aspirar como objetivo principal: “Creo que el ideal de todo escritor es ser releído, y para ser releído pues necesita mucho trabajo. No puedes dar cosas superficiales.”

La intensidad del trabajo del autor que menciona Monterroso abajo va en contra opiniones que había expresado en el artículo de Horl, y que mencioné a la página precedente, sobre la producción de *Movimiento perpetuo*. Además de la relativa falta de autoridad que tiene el autor sobre su propia producción, y las huellas posmodernas de esta idea, también se podría argumentar que escribir este libro fue bastante fácil, ya que el libro se “fue haciendo” (Horl 101). Este contraste entre la dificultad del trabajo del autor, y la aparente facilidad de escribir *Movimiento perpetuo* se ve además en el

artículo de Van Hecke sobre este libro. El autor dice: “Books are simple deposits. They are like boxes. In a book one can put a novel or several stories, several poems and essays. One has something and just puts it into a book. For this book I had several texts available which I could put together and that’s it” (239).

2. *Movimiento perpetuo*

Los cuentos de *Movimiento perpetuo* seleccionados por este análisis, basado en los criterios mencionados anteriormente, son: “Es igual”, “De atribuciones”, “Homo scriptor”, “Dejar de ser mono”, “Cómo me deshice de quinientos libros”, “Humorismo”, “A lo mejor sí”, “Estatura y poesía”, “El poeta al aire libre”, y “La brevedad”

En tres cuentos de *Movimiento perpetuo*, el narrador expresa unas opiniones negativas sobre los poetas. En “El poeta al aire libre” dice sobre un poeta practicando su arte en el parque:

... con cierta voluntad podía entenderse que decía algo de una primavera que albergaba en el corazón y de una flor que una mujer llevaba en la mano iluminándolo todo y de la convicción de que el mundo en general estaba bien y de que sólo se necesitaba alguna cosa para que el mundo fuera perfecto y comprensible y armonioso y bello (Monterroso 116).

Parece que el narrador sugiere que el poeta está compartiendo clichés estándares. En “Homo scriptor” el narrador cita a John Keats, quien ha dicho que “Un poeta es la cosa menos poética del mundo” (59). Además, el narrador dice que las peores obras de autores deberían ser publicadas por el Estado en versiones lujosas, para que la gente pobre no pueda comprarlas, a fin de que quedan “contentos a la mayoría de los poetas y novelistas” (59). Pues, la mayoría de los autores son, según este cuento, muy elitista y valoran el prestigio más que la atención del público general. Estos comentarios se parecen a la crítica que formularon los integrantes del *Post-Boom* sobre el elitismo del *Boom*.

Sin embargo, en los cuentos no solo se expresa negatividad sobre autores. En el cuento “Estatura y poesía”, el narrador, que presenta aspectos físicos y biográficos del propio Monterroso, se presenta a sí mismo como un escritor de versos. La altura limitada del narrador se presenta como un aspecto físico que caracteriza a muchos poetas: “Cuando en la calle o en una reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o casi estoy seguro de que me ha topado con un poeta” (106). La pequeñez de los poetas sí es ridiculizada un poco, mediante un tipo de humor desaprobador, pero en este cuento no se expresa ninguna crítica profunda.

En “Es igual” el narrador argumenta, en contra de lo que “a veces se quiere pensar” (23), que la riqueza o pobreza del país en el que el autor vive y trabaja no son los mayores problemas del autor. Implica con la enumeración de unos diez autores, que la posibilidad de ser autor no depende del nivel de desarrollo del país de origen. Queda poco claro qué aspecto está criticado en este cuento. Por un lado, se puede leerlo como una crítica de la imagen de un poeta maldito, que vive al margen de una sociedad plenamente desarrollada. También se podría argumentar que el narrador considera el trabajo de autor como una vocación que no es afectada por circunstancias exteriores.

El cuento “De atribuciones” contiene una reflexión bastante compleja. En la superficie, se trata de la cuestión de seudónimos, y por qué autores hispanohablantes los usan o usaron. El narrador dice que: “los españoles (...) constituyen probablemente el único pueblo en que los escritores escogen seudónimos para no atreverse después usarlos del todo, como si temieran que por cualquier azaroso siniestro el mundo no llegara a conocer en definitiva su verdadera identidad” (25). Esta idea de que los escritores tienen un anhelo de reconocimiento como tema central del cuento es presentada ya en la segunda frase del cuento. Después de la reclamación de que cada escritor es, en la base, muy tímido,

el narrador dice: “Pero es infalible que hasta el más pusilánime tratará siempre (...) de revelar du pensamiento, de legarlo a la humanidad, que espera, o supone, ávida de conocerlo” (25). El argumento del texto, entonces, es que cada escritor piensa que sus pensamientos merecen la atención del público, y a los autores hispanohablantes además les gusta el reconocimiento por sus obras. El narrador ridiculiza así el envanecimiento y la presunción de los autores. Los elementos ridiculizados en este cuento se puede leer en “Homo scriptor” y en la cita de “Poeta al aire libre” mencionada anteriormente también.

Se cabe destacar que el texto de “De atribuciones” contiene una gran paradoja. El narrador menciona algunos ejemplos de seudónimos usados, y algunas teorías sobre las atribuciones de obras famosas como *Lazarillo de Tormes*. El elemento paradójico a nivel metaficcional, es que un narrador anónimo, que no cuenta con ninguna credibilidad – o al menos no muestra prueba de esto al lector – hace estas afirmaciones, y las presenta como ‘conocimientos generales’. Esto no solo pone en duda la confiabilidad del propio narrador, sin que tampoco sepamos nada de él o ella. El narrador, entonces, queda anónimo en una argumentación sobre seudónimos. Al fin y al cabo el narrador daña su propia argumentación porque probablemente es un autor hispanohablante que sí quiere quedar anónimo.

“Dejar de ser mono”, a su vez, es una crítica del mundo literario. El narrador explica que, según él, los europeos y estadounidenses consideran los escritores latinoamericanos como monos – no revela la razón directa por esa denominación. Menciona la famosa idea de que un grupo de monos con máquinas de escribir finalmente terminó por escribir los textos de Shakespeare. La implicación del texto parece ser que los logros literarios latinoamericanos convencen al resto del mundo de que los pueblos latinoamericanos son seres humanos, no monos. Además de ser una crítica feroz contra la desigualdad entre los países latinoamericanos y el resto del mundo, este texto también muestra un tipo de prestigio – o capital cultural en términos de Pierre Bourdieu – que surge de la literatura. Se podría argumentar que este prestigio forma una parte del envanecimiento ridiculizado en “De atribuciones”. Desafortunadamente, el texto no explora la paradoja del concepto de este prestigio, y la desigualdad inherente que causa – o sea entre diferentes comunidades literarias, o entre el mundo literario y el mundo ‘exterior’.

El cuento más llamativo de *Movimiento perpetuo* que trata de la vida del autor se titula “Cómo me deshice de quinientos libros”. En este texto, el narrador compara sus propias experiencias de desechar un montón de libros de su casa, con las de un ensayista inglés. El narrador había acumulado una gran colección de libros, tanto por la afición de irse a librerías, como porque muchos de sus amigos escritores le daban sus obras. La razón por la acumulación de tantos libros se explica así: “Un día está uno tranquilo leyendo en su casa cuando llega un amigo y le dice: ¡Cuántos libros tienes! Eso le suena a uno como si el amigo le dijera: ¡Qué inteligente eres!, y el mal está hecho” (76). Queda poco claro si “¡Cuántos libros tienes!” de hecho no puede ser una manera irónica de sinceramente alabar la inteligencia del narrador.

Este cuento contiene varios elementos críticos de los autores en general. Primero, el narrador mide su inteligencia por la cantidad de libros en su casa, aunque no ha leído muchos de estos. Por fin, el narrador sí quiere desechar unos quinientos de libros, pero no puede obsequiarlos a sus amigos escritores. En efecto, ellos ya han leído los libros que tienen que ver con sus campos de experiencia, o rechazan los libros porque no corresponden a sus propios opiniones. Por lo tanto, la opinión expresada por el narrador es que a los autores generalmente no les preocupa verdaderamente la inteligencia como rasgo, sino que quieren aparecer inteligente. Rechazan libros que contradicen las ideas de los propios autores, y piensan que sus propios pensamientos tienen una relevancia muy fuerte. Es importante anotar el elemento irónico y metaficcional de este cuento. El narrador se incluye a sí mismo en el grupo de autores tan fijados en parecerse inteligentes, pero al mismo tiempo sí hace una reflexión

autocrítica de esta conducta. De esta manera afirma a la vez la superficialidad de autores, y muestra un pensamiento inteligente y reflexivo. Mediante este distanciamiento irónico, se consolida la imagen de un autor que, a través de las bromas sobre una pseudo-inteligencia, es profundamente inteligente. Incluso se podría concluir que el autor es más inteligente cuando no intenta presentarse como una persona inteligente.

En “Humorismo”, un cuento de cinco frases (uno de ellos es una cita de Eduardo Torres), el narrador critica la literatura humorística: “Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico” (95). “A lo mejor sí” comenta en las relaciones del autor con otros autores. El narrador ha perdido “lo poco que pudiera haber tenido de escritor” (101), ya que su situación económico es demasiado bueno, y porque conoce a tantos autores, que no podría escribir nada sin ofender algunos de ellos. Entonces, según este texto, un verdadero escritor tiene poco dinero y critica las normas de otros escritores. Además se podría entender este cuento como un comentario sobre la idea de que el autor, como un poeta maldito, no se permite halagar sus lectores. Es decir, el narrador menciona también que “adular sin quererlo a mis protectores y mecenas” (101) para él ahora es una cosa inevitable, y forma parte de la razón de que ha perdido su ‘autoría’. Otra interpretación más escondida es que este cuento pone los autores del *Boom* en ridículo, como lo haría un escritor del *Post-Boom*. Los autores del *Boom* alabaron las obras de los otros autores del grupo – sin ofender el uno al otro – y satisficieron a sus lectores, si se define su popularidad como una manera de ‘adular a los mecenas’. La parte de “sin quererlo” es clave en esta interpretación, ya que a algunos autores del *Boom* – en su afán de experimentar - no les interesaba la accesibilidad y la legibilidad de sus obras. Interpretado de esta forma, el mensaje del cuento es que un autor del *Boom* había perdido “lo poco que pudiera haber tenido de escritor” (101).

“Peligro siempre eminente” presenta un problema de escribir de una manera irónica: calcular si otras personas lo comprenderán. El narrador escribe una opinión absurda sobre una octava de Góngora, y la comparte con cuatro de sus amigos escritores. Solo uno de ellos entiende la broma, dos pretenden entenderla, y uno se avergüenza de que no la entiende. Si el autor escribe algo en serio, tres de sus amigos creen que es algo humorístico, y uno se avergüenza porque cree que es una cosa seria (113). Así, este cuento no solo muestra el reto de escribir un texto irónico, y la manera en la que eso puede afectar la credibilidad del autor, sino que también apunta a que la opinión de autores (y quizás de la gente en general) está influenciada por las opiniones de otros autores. Existe un tipo de pensamiento grupal, según este texto, y como consecuencia este texto critica la idea de que cada escritor tiene su propia ‘elevada’ manera de pensar. En este cuento también se encuentra las ideas expresadas por Hutcheon sobre la ironía. El uso de la ironía tiene el riesgo de la interpretación mala (Hutcheon 245), que es el “Peligro siempre eminente” del título. El autor que no entiende la ironía en la primera parte del cuento ejemplifica el elemento exclusivo de este recurso. Un elemento muy metaficcional es la relación de este cuento con “El pájaro y la cítara”, un texto de *Lo demás es silencio*, en el que el autor ficticio de verdad expresa su opinión sobre “Una octava olvidada de Góngora” (*Lo demás* 123).

El narrador de “La brevedad” explica que “el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos...” (123). El instinto de escribir cuentos breves se presenta como algo sobrenatural, más fuerte que el deseo del autor. Aquí parece que la opinión de Monterroso sobre la brevedad, expresada en la entrevista televisada y mencionada anteriormente, es igual a la opinión del narrador. En otras palabras, su propia poética se vislumbra a través de la voz del narrador ficcional, y parece que aquí falta la ironía. Aunque no menciona en la entrevista que hay una fuerza sobrenatural que lo obliga a escribir cuentos cortos, sí dice que su propia brevedad no necesariamente es lo que ambiciona.

3. *Lo demás es silencio*

Analizaré algunos textos metaficticiales de *Lo demás es silencio*, todos provenientes de la segunda parte del libro. La primera parte de la obra consta de una parodia del género literario de la biografía. Aunque esta parte contiene varios elementos irónicos y metaficticiales, no tratan de la imagen autorial. Los textos analizados en el libro son atribuidos a Eduardo Torres – el personaje ficcional cuya biografía forma la primera parte del libro – o son presentados como sus “selectas” (Monterroso 119).

La primera capa metaficcional de esta novela es relacionada a lo que Monterroso dijo sobre el personaje de Eduardo Torres en la entrevista televisada: “Bueno, eso era parte de mi intención ¿no? Dejar esa ambigüedad si el hombre existe o existió, o fue producto de imaginación”. De esta manera, el lector encuentra inmediatamente un tipo de ‘frontera’ del género de biografía: ¿realmente es posible hacer una biografía sobre un personaje no existente? Además, para reforzar la imagen de Eduardo Torres como una persona existente, el libro cita sus textos, y le permite escribir un ‘addendum [sic]’, un apéndice al final.

Empezaremos con este apéndice. En la primera parte del libro, los testimonios de las personas cercanas a Eduardo Torres sugieren implícitamente que el profesor Torres ya había fallecido antes de comenzar a hacer esta biografía. Sin embargo en el apéndice, titulado “Punto final”, Eduardo Torres escribe sobre los testimonios: “ Los testimonios de amigos y familiares, a veces ligeramente amañados o faltos de discreción, prefiero no comentarlos, pues, por más que algunos lo habrán de sospechar en el futuro, mi mano no pasó nunca por ellos, excepto cuando una que otra coma mal puesta lo requirió” (198). Así, Eduardo Torres ‘muestra’ al lector que todavía estaba viviendo en el momento de que el manuscrito fue mandado a la casa editorial. En este apéndice, el autor se dirige al lector directamente, y por eso se trata de un claro ejemplo de ironía metaficcional. El elemento metaficcional se hace aún más complicado cuando el autor dice:

...desde el primer momento a quien de buena fe quiera internarse en lo que a mí concierne, no haya temor: al fin y al cabo, más tarde o más temprano, todo irá a dar al bote de la basura. Si de esa basura alguien fabrica algún día unas cuantas nuevas hojas de papel, confío en que la próxima vez ese papel sea usado en algo menos ambiguo, menos falsamente magnánimo, y menos fútil (198).

Además de un cambio de tono bastante drástico, esta cita sí revela una opinión sobre el propio libro, o quizás de la literatura (humorística o metaficcional) en general. Sin embargo, como con casi cada elemento de este libro, queda poco claro donde empieza o termina la ironía. Solo sabemos que Monterroso escribe, como el personaje ficticio de Eduardo Torres, que la obra de Monterroso centrada en el personaje de Torres – pero narrada por todo el mundo excepto el propio Monterroso – es fútil y magnánima.

El propio Monterroso sí es mencionado en *Lo demás es silencio*. Es decir, en “De animales y hombres”, Eduardo Torres reseña el libro *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso (150). Está claro que el concepto de un autor reseñando su propia obra desde el perspectiva de un personaje suyo es una cosa muy metaficcional. En la reseña, Torres critica la productividad literaria de Monterroso, porque tomó diez años para escribir *La oveja negra*. Argumenta que no necesariamente es una cosa mala escribir pocas obras, pero sí se molesta por la brevedad de las fábulas. Sugiere que un buen autor escribiría de una manera más elaborada (151). Aparte de eso se pregunta quién hoy día lee las fábulas. Rápidamente deja de lado este punto y finaliza su reseña con dos páginas sobre un comentario curioso de *La oveja negra* y Monterroso: “el autor de este libro singular en su misma pluralidad ha preferido buscar refugio en el vasto mundo de los animales y otros seres igualmente despreciados” (152) y que no se preocupa por los problemas del hombre. Ya que resulta un poco absurdo criticar otro autor

porque no escribe sobre ‘los temas correctos’, esta reseña se parece a una parodia irónica de la comunidad literaria. Autores entre otros se critican, porque no están de acuerdo con la forma de una obra, y a veces hacen comentarios tontos – fábulas en general sí tratan de problemas humanos – para sentirse superiores. También se puede ver esta reseña como evidencia adicional de que el personaje de Eduardo Torres es un pseudo-intelectual, que tiene muchas opiniones, pero un autoconocimiento limitado. En el marco teórico ya he mencionado la idea de Hutcheon de que la ironía tiene un elemento subversivo, y de que la ironía es un “modo de (...) autoconocimiento” (249). Tomando esto en cuenta, se puede argumentar que Eduardo Torres, por su falta de ironía, muestra la importancia de la ironía.

Lo demás es silencio contiene otra crítica escrita por Eduardo Torres de una obra famosa: el *Quijote*. Más preciso, reseña “Una versión nueva del *Quijote*”, escrito por un “Damián González”. Alaba esta versión y afirma su propio intelecto por medio de varias frases latinas (121). Sin embargo, muestra que no es tan sabio de lo que quiere aparentar. Torres escribe que ha encontrado algunos ‘errores’: “Tenemos que lamentar también algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor. Por ejemplo, en la página 38 puede leerse que el protagonista dice ‘fuyan’ en lugar de ‘huyan’, como es lo correcto” (123). El hecho de que estos ‘errores’ están relacionado con el desarrollo de la lengua española anota el autor de una carta crítica demoledora de la reseña de Torres. En esta “Carta censoria al ensayo anterior” un autor anónimo ridiculiza al texto de Torres, y pide que nunca más se publiquen tales textos en la revista en la que fue publicado aparentemente (124). La carta es colocada directamente después de la reseña en *Lo demás es silencio*, quizás para reforzar la idea de que se publicaron realmente los textos de Eduardo Torres. Se podría argumentar también que los dos textos juntos representan el mundo literario que valora señalar errores en las obras de otros autores. La ironía en este caso es que para lectores ‘ordinarios’, estos debates no son accesibles, y tampoco muy relevantes. Sin embargo, los autores parecen inconscientes de la futilidad de sus discusiones, y su propio elitismo. Por ejemplo, Torres escribe sobre la nueva versión del *Quijote*: “... ojalá que esta magnífica obra sea leída por nuestra juventud, esa juventud que ahora sólo piensa en el baile cuando no en el deporte” (123). El crítico anónimo ni siquiera menciona esta frase elitista, ya que está muy ocupado corrigiendo los errores lingüísticos de Torres.

El “Decálogo del escritor” es una lista de doce mandamientos para escritores, escrito por Torres, del que un escritor debe escoger dos para rechazarlos, y tiene que seguir los demás. Estos mandamientos contienen errores de lógica bastante irónicos, como la tercera regla: “En ninguna circunstancia olvides el célebre *dictum*: En literatura no hay nada escrito” (136). Pues, el autor-personaje escribe una regla de que no hay reglas escritas, y aparentemente no entiende la ironía. En la conclusión de este trabajo, explicaré esta forma de ironía más en detalle. Otra vez, las ideas expresadas sobre la autoría son bastante rimbombantes. El autor, por ejemplo, debe darse cuenta de que “ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio” (136), debe escribir para la posteridad, y tiene que formar un público inteligente y rico mientras que el autor queda más inteligente que su público.

También en “Ponencia presentada por el doctor Eduardo Torres ante el Congreso de Escritores de Todo el Continente celebrado en San Blas, S. B., durante el mes de mayo de 1967 [sic]” Torres presenta algunos mandamientos, en este caso para los escritores que asistieron a este congreso. Otra vez, estas 26 reglas muestran una imagen elitista de la comunidad literaria. Los autores deben unirse y luchar por los derechos de los otros escritores. Torres además anuncia que los Estados establecen editoriales – una sugerencia que, irónicamente, aparece también en el cuento “Homo scriptor” en *Movimiento perpetuo* (59) – y “Que por elemental cortesía todo libro escrito por escritora sea leído antes que cualquier libro escrito por escritor” (146). De nuevo, los mandamientos a lo más mencionan a los lectores, pero nunca sugieren que ellos pueden participar en discusiones literarias. En este cuento, irónicamente, además de no tomar al público en serio, tampoco lo hace con las escritoras. Se debe

leer los libros de las autoras por razones de cortesía, aun cuando el primer mandamiento es: “Se declara que deben establecerse urgentemente mejores relaciones entre el escritor y la escritora”(145). Pues, el escritor sí debería seguir las reglas de cortesía muy condescendientes para que mejore las relaciones con las escritoras. Estas recomendaciones de Torres encajan la imagen de él como un intelectual aspirante, a quien le falta la capacidad de auto reflexión.

Finalmente, *Lo demás es silencio* contiene unas 20 páginas de citas breves de Eduardo Torres, supuestamente recogidas por el estudioso “don Juan Manuel Carrasquilla” (159). Otra vez, estas citas a veces son irónicamente opuestas, por ejemplo las citas “Virginidad (1)” y “Virginidad (2)”, que provienen de dos artículos del diario local de San Blas, respectivamente titulados “Nuestros bienes no renovables” y “El petróleo es nuestro” (179). La primera cita, que sugiere una oposición contra el acto de sondear, es la siguiente: “Mientras más se usa menos se acaba”. La implicación es que después del primer artículo sí han empezado a sondear y extraer el petróleo, y que Torres no quiere compartir las ganancias. Por eso, dice en “Virginidad (2)”: “Hay que usarla antes de perderla”.

Unas citas sí tratan de la imagen autorial, como “Arte”, que fue publicada en un artículo titulado “¿Debe el artista pertenecer a su tiempo o viceversa?”. Torres escribe: “Siempre es difícil hablar del arte. Pero tarde o temprano el escritor, el diletante o el simple artista se ven obligados a hacerlo” (160). Una vez más, parece que Torres presenta la literatura como un arte superior, por medio de la distinción entre “el simple artista” y “el escritor”. La palabra “simple” implícitamente retrata el arte de la literatura como más complejo que otras disciplinas. Este sentimiento de superioridad es consistente con la imagen que surge de Torres en el libro, por ejemplo tomando en cuenta sus correcciones de la lengua del *Quijote*.

Refuerza esta desigualdad en “Cine”, en el que Torres escribe: “La mejor prueba de que el cine no es un arte es que no tiene Musa” (161). Es lógico que el cine no tenga una Musa en el sentido de ‘las nueve musas de la Grecia antigua’, ya que no existía el cine en esta época. Muestra su actitud de sabelotodo también en “Escritor, ¿nace, es, o se hace?, el”. Su razonamiento es el siguiente: “Digan lo que dijeren, el escritor nace, no se hace. Puede ser que finalmente algunos nunca mueran; pero desde la Antigüedad es raro encontrar alguno que no haya nacido” (165). En lugar de responder una pregunta antigua, Torres hace una broma con la significación de ‘nacer’ y parece muy contento con su propia forma de pensar. Así valora solamente su autopresentación de ‘pensador creativo’, y no le importa el conocimiento más profundo de la naturaleza del autor.

La última cita relevante de esta parte del libro, se puede relacionar con el comentario expresado en el anteriormente mencionado “Cómo me deshice de quinientos libros” de *Movimiento Perpetuo*. Torres escribe en un artículo llamado “Carta a otro joven poeta” el siguiente consejo: “Poeta, no regales tu libro; destrúyelo tú mismo” (170). Pues, otra vez se retrata el acto de regalar la propia obra como una molestia para el destinatario, más que un hermoso gesto. Lo que más destaca de las palabras de Torres es que parecen como un tipo de celos o críticas a un poeta específico, por el título del artículo. Estos títulos forman más en general una capa metaliteraria en esta sección del libro. El lector solo recibe el título de un artículo ficticio, y basa en este título su propia imagen como sujeto del artículo. De esta manera, hay mucho espacio, por ejemplo, para detallar la subjetividad de la persona que recogió las citas. Así el lector podría reflexionar sobre la pregunta ¿Qué sabemos realmente de Eduardo Torres y de sus ideas?

IV. Conclusiones

En este trabajo, me he preguntado ¿Cómo se representa la imagen autorial en los libros *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio*, y en las entrevistas literarias de Augusto Monterroso? La primera conclusión basada en el análisis es que la representación de la imagen autorial no concuerda entre las entrevistas y las obras de ficción. Esta conclusión era razonablemente esperable, ya que no ha sido la intención de producir una visión unívoca u homogénea de la figuración de la figura autorial en este trabajo. Pues, en las entrevistas, Monterroso se expresa en una manera menos irónica que en sus libros, a pesar de que todavía muestra su maestría al usar este recurso. Sin embargo, la negatividad sobre y la crítica de otros autores es menos presente en las entrevistas. Alaba otras formas de literatura y se presenta como un autor muy reflexivo, que disfruta de su trabajo, y que al mismo tiempo piensa en el interés y el papel del lector. Así, se puede ver la imagen que presenta Monterroso de sí mismo en más de una manera como opuesta a Eduardo Torres. Aunque los dos son escritores que presentan ciertas similitudes, al último le falta el autoconocimiento y la autoironía que caracteriza el autor guatemalteco – al menos si se interpreta las ideas expresadas por el autor en entrevistas y en unos textos como la caracterización de él.

Los elementos posmodernos que expresa el autor, se ven hasta cierto grado en las obras literarias también. Sobre todo el comentario de que la forma en la que uno escribe un texto produce la originalidad del texto; se podría argumentar que esta opinión apoyó a la concepción de *Lo demás es silencio* como una parodia de la metaficción (Parsons 938). Además es obvio que los libros contienen, como al propio Monterroso le fascina, más que solo la capa superficial. Recordamos su cita en el diálogo con Stavans: “Se debe que ir más allá de la cosa que está contando” (400). En los libros este “más allá” se realiza este objetivo por su uso de ironía y el concepto de metaficción. Una distinción clara entre la imagen autorial de las entrevistas y la que se desprende de las obras ficcionales se sitúa a nivel de las descripciones de la comunidad literaria. En sus entrevistas, Monterroso casi nunca dice ni una palabra mala sobre sus colegas. Sin embargo, en los libros, se presentan a otros autores como esnobs que siempre tienen la razón de su parte y que son muy elitistas. El hecho de que Monterroso tenía relaciones muy cercanas con sus amigos escritores, hace que las imágenes retratadas de ellos en los libros sean aún más irónicas.

Otra conclusión es que los libros también difieren en la representación de la imagen autorial. La forma de ironía a la que se recurre, por ejemplo, es diferente. En *Movimiento perpetuo*, se encuentra sobre todo la ironía de la definición de Estébanez Calderón, mencionada ya en el marco teórico: “un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras” (693). Por otro lado, unos ejemplos comentados en el análisis muestran que en *Lo demás es silencio* es más notable la ‘ironía situacional’, una forma en la que aparece una incongruencia entre cosas o situaciones. Por razón de esta incongruencia, se describiría una situación como ‘irónica’ (Shelley 775). Muy clara es el ejemplo en página 13 de este trabajo, sobre las ‘selectas’ “Virginidad (1)” y “Virginidad (2)”. Esta diferencia en cuanto a la ironía proviene en parte del grado metaficcional de los dos libros.

Cuando usamos la definición de Brigitte Adriaensen de ‘ironía metaficcional’ en el marco teórico, se puede argumentar que *Movimiento perpetuo* contiene más de este recurso, porque el narrador en la mayoría de los cuentos se dirige directamente al lector, que termina sintiéndose muy implicado. Sin embargo, *Lo demás es silencio* es un libro mucho más metaficcional en el fondo, porque el libro busca muy abiertamente ampliar los límites de la ficción. En esta forma, es más difícil determinar qué elementos se deben interpretar como irónico, ya que el lector descubre que las ‘normas’ convencionales de leer ficción no se aplican del todo al libro. De ahí que sea más lógico encontrar

ejemplos de ironía situacional en esta obra. Además, quizás el concepto de 'ironía metaficcional' en general merece una reexaminación muy crítica. En este trabajo, no ha apoyado mucho a entender los libros de Monterroso de una manera más profunda. En parte, el investigador es responsable de este error. Por otra parte, la subjetividad de la 'ironía metaficcional' ya mencionada en el marco teórico, también genera preguntas y dudas sobre su funcionalidad en el estudio de la metaficción. El concepto al menos exigiría una definición más clara, o unas características más concretas.

En este trabajo, he intentado analizar las obras de ficción paralelamente a la entrevista literaria, un género no ficcional poco investigado hasta el día de hoy. Estudios futuros podrían enfocarse, por ejemplo, en lo que la crítica ha llamado la 'postura' de Augusto Monterroso. Este concepto de Jérôme Meizoz abarca la totalidad de la autorrepresentación de un autor, y pues establece la 'identidad literaria' de un autor (Meizoz 12). Una investigación de esta identidad tendría en cuenta más aspectos sociológicos del campo literario en el que se sitúa el autor. Sin embargo, el presente trabajo puede apoyar a definir la 'identidad literaria' de Monterroso. Además, la metodología usada elaborarse aún más a fin de estudiar la representación de la imagen autorial de otros autores, tomando eventualmente en cuenta también los enfoques más empíricos sobre el proceso de lectura y la construcción de una imagen de autor que influye en el acto de lectura. Así se aumentaría un conocimiento más profundo matizado de la figuración del autor.

V. Obras citadas

- Adriaensen, Brigitte. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Editorial Verbum, 2006.
- Balderston, Daniel. ““Abstraerse de muchos canones”: Antologías del cuento guatemalteco”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 23, no. 46, 1997, pp. 329-335. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/4530944>
- Currie, Mark. “Introduction”. *Metafiction*. Longman, 1995, pp. 1-18.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Tercera edición, Alianza Editorial, 2016.
- Franco, Jean. “Obstinate Memory: Tainted History”. *The Decline & Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, editado por Jean Franco, Harvard University Press, 2002, pp. 234-259.
http://115.248.176.49:8001/xmlui/bitstream/handle/123456789/382/0674007522_0674008421.pdf
- Gallo, Rubén. “Introduction”. *The Mexico City Reader*, editado por Rubén Gallo, University of Wisconsin Press, 2009, pp. 3-32.
<http://web.b.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlymtfXzMwMzlyM19fQU41?sid=204f7ff8-992b-4628-bd63-960c92b1655d@sessionmgr104&vid=0&format=EB&rid=1>
- Horl, Sabine. “Ironía y Timidez. Acerca de “Movimiento Perpetuo” de Augusto Monterroso”. *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina*, no. 20, 1984, pp. 101-108.
- Hutcheon, Linda. “Política de la ironía”. *La poética de la ironía*, editado por Pierre Schoentjes, traducido por Dolores Mascarell, Cátedra, 2001, pp. 241-250.
- Ihrie, Maureen. “Augusto Monterroso”. *World Literature in Spanish: An Encyclopedia*, editado por Maureen Ihrie y Salvador Oropesa, ABC-CLIO, 2011. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=787260>
- Lam Barry, Alejandro. “Augusto Monterroso in the Latin American Field”. *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 74, no. 1, 2012, pp. 102-109. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/10.25290/prinunivlibrchro.74.1.0102>
- . “El ritual del lector devoto en la literatura de Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs”. *Iberoamericana*, vol. 16, no. 63, 2016, pp. 193-203. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26314571>
- Luis, William. *Dictionary of Literary Biography: Modern Latin-American Fiction Writers*. Gale, 1995.
- Lyon, Ted. “Jorge Luis Borges and the Interview as a Literary Genre”. *Latin American Literary Review*, vol. 22, no. 44, 1994, pp. 74-89. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/pdf/20119685.pdf>
- Mahecha Arias, Jacqueline. *La consagración del escritor. Una aproximación a la institución de la literatura colombiana del siglo XXI. El caso de Pablo Montoya Campuzano*. 2017. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tesis de maestría.
<https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/001/1946/1/TGT-705.pdf>

- Masschelein, Anneleen y Christophe Meurée, David Martens, Stéphanie Vanasten. "The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre". *Poetics Today*, vol. 35, no. 1-2, 2014, 1-49. <https://doi.org/10.1215/03335372-2648368>
- Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducido por Juan Zapata, Ediciones Uniandes, 2015.
- Monterroso, Augusto. Entrevista por Fernando Sánchez Dragó. *Negro Sobre Blanco*, 1999. <https://youtu.be/1QOeWfAzg6I>
- . *Lo demás es silencio*. 1982. Ediciones Cátedra, 1986.
- . *Movimiento perpetuo*. 1972. Bibliotex, 2001.
- Noguerol Jiménez, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Segunda edición, Universidad de Sevilla, 2000.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Espasa, 2012.
- Parsons, Robert A. "Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio*: (La vida y la obra de Eduardo Torres) by Augusto Monterroso". *Hispania*, vol. 72, no. 4, 1989, pp. 938-945. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/pdf/343572.pdf>
- Sadurní, Teresa. "Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 31, no. 61, 2005, pp. 91-109. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/25070262>
- Shaw, Donald. "The Post-Boom in Spanish-American Fiction". *Studies in the 20th Century Literature*, vol. 19, no. 1, 1995, pp. 1-17. <https://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1359&context=sttcl>
- Shelley, Cameron. "The bicoherence theory of situational irony". *Cognitive Science*, 25, 2001, pp. 775-818. *Wiley*, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1207/s15516709cog2505_7
- Stavans, Ilán. "On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso". *The Massachusetts Review*, vol. 37, no. 3, 1996, pp. 393-405. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/25090809>
- Thompson, Ewa. "The Writer in Exile: The Good Years". *The Slavic and East European Journal*, vol. 33, no. 4, 1989, pp. 499-515. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/308282>
- Van Bork, Gé, Dirk Delabastita, Hendrik van Gorp, Piet Verkruijsse, y George Vis. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. Digitale bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, 2012. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04829.php
- Van Hecke, An. "Augusto Monterroso: From Culture Clash to Real Encounter". *Ciberletras*, no. 35, 2015, pp. 1-15. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v35/vanhecke.html>
- Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About It?". *Metafiction*, editado por Mark Currie, Longman, 1995, pp. 39-54.