

**LA NOVELA SEGÚN AUGUSTO MONTERROSO: POÉTICA DE LA NOVELA
EN *LO DEMÁS ES SILENCIO* (LA VIDA Y OBRA DE EDUARDO TORRES)**

JULIÁN SANTAMARÍA BONILLA

DIRECTOR: GUILLERMO MOLINA MORALES

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA Y CULTURA

FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO

INSTITUTO CARO Y CUERVO

BOGOTÁ, 2023

Dedicatoria

A Luisa, que vio el dolor y la tristeza del mundo directamente a los ojos.

No son momentos más fáciles que aquellos que viviste y no puedo hacer más que cuestionarme el valor de todo aquello que hago, del lugar que me construyo en el mundo. Sin embargo, espero poder responsabilizarme de cada decisión que tome, de no olvidar al otro por mi egoísmo o conveniencia y de intentar ser tan dulce como tu lo fuiste con cada persona que se cruzó en tu camino. Tu recuerdo y presencia me acompañan en todo momento y cada día te extraño más.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a mis dos papás por la confianza constante e incondicional que han tenido en cada una de mis decisiones.

A María, por su paciencia a lo largo del proceso de escritura de este trabajo y por ser, junto a Violet, el hogar que me permitió absorber y luego emanar las ideas que acá expongo.

A Guillermo Molina por toda su generosidad desde el día en que lo conocí y por representar todo lo que un excelente docente puede ofrecer a sus estudiantes.

A Luz Marina Rivas, quien fue la primera en ver el germen de este proyecto, por liderar el espacio tan provechoso que es la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo.



AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE GRADO

Código: FOR-F-2
Versión: 1.0
Página 1 de 74
Fecha: 17/03/2022

INFORMACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

Magíster en Literatura y Cultura

2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:

La novela según Augusto Monterroso: poética de la novela en *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*

3. SI AUTORIZO

NO AUTORIZO

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:

Julián Santamaría Bonilla

Documento de Identidad:

C.C. 1126003969

Firma:

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Santamaría Bonilla	Julián

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Molina Morales	Guillermo

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: La novela según Augusto Monterroso: poética de la novela en *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá, Colombia AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2023

NÚMERO DE PÁGINAS: 74

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Laureada

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se*

recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLÉS
Augusto Monterroso	Augusto Monterroso
Novela	Novel
Novela latinoamericana	Latin American Novel
Poética de la novela	Poetics of the Novel

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

Este trabajo indaga en la poética de la novela de Augusto Monterroso que se manifiesta en *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*, su única incursión en el género". Parto de que la novela no es un género que deba definirse por sus parámetros formales y propongo tres ejes de análisis. Primero, cómo la obra de Monterroso fagocita, parodia y dialoga con otros textos, literarios y no literarios, para crear su propuesta estética. Segundo, la forma en que la novela desafía las expectativas de una unidad de sentido y el pacto de lectura con el lector. Tercero, establecer un diálogo entre *Lo demás es silencio* y aquellos paratextos que expanden un juego literario de Monterroso en donde se difuminan las fronteras entre realidad y ficción, así como los límites del género novelístico al dejar atrás los confines del libro como espacio para la creación. A través de estas claves de lectura, es posible entrever de qué manera y en qué medida la novela de Monterroso desafía las convenciones de la novela y cómo *Lo demás es silencio* es una búsqueda por ampliar las posibilidades del género.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This work explores the poetics of the novel by Augusto Monterroso in *Lo demás es silencio* (*The life and work of Eduardo Torres*), his only foray into the genre. I depart from the premise that the novel is not a genre defined by its formal parameters and propose three axes of analysis. First, the way in which Monterroso's work phagocytes, parodies, and engages with other literary and non-literary texts to create its own aesthetic. Second, the way in which the novel challenges the interpreter's expectations of coherence and the readership pact between author and reader. And third, establishing a dialogue between *Lo demás es silencio* and those paratexts that expand Monterroso's literary game, blurring the boundaries between reality and fiction, as well as the limits of the novelistic genre, by going beyond the confines of the book as a space for creation. Through these interpretive axes, it is possible to discern how and to what extent Monterroso's novel challenges the conventions of the novel and how *Lo demás es silencio* is a quest that tries to expand the creative possibilities of the genre.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	9
Justificación	12
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
Estado del arte	14
Marco teórico-metodológico	21
Capítulo 1: La novela, devoradora de géneros	24
Epígrafe	27
Epitafio	28
Testimonios	29
La reseña literaria	36
El aforismo o fragmento	38
Capítulo 2: Totalidad y fragmento: dos lecturas fallidas	41
Eduardo Torres como principio de unidad, una lectura fallida	41
Un efecto de realidad sin residuos descriptivos	45
Capítulo 3: Trascender los límites del libro	50
Fisuras y suturas entre realidad y ficción	50
Recorrer las ruinas: una lectura que abandona la totalidad	55
Conclusiones	59
Bibliografía	69

Introducción

La primera vez que supe de *Lo demás es silencio* fue en una librería “de viejo” en Bogotá, Quevedo. Mi primera reacción fue la de sorpresa: no sabía que Monterroso había incursionado en la novela. Lo más usual es que una novela sea el *magnum opus* de un autor y la que el público reconoce sobre las demás. Entonces, me preguntaba por qué la exploración de Monterroso en el género que suele consagrar a los escritores en prosa era un texto relativamente desconocido a lado de las fábulas de *La oveja negra* y los cuentos de *Obras completas (y demás cuentos)*. Para mí, como para muchos, Monterroso era, ante todo, un cuentista. Especialmente, uno que destacaba por la corta extensión de cada uno de sus textos narrativos.

Sería solo después de leerla que me daría cuenta de que estaba ante una obra con un alto grado de experimentalidad y cuyo acercamiento paródico a la cultura libresca distaba mucho de aquellos de sus cuentos que normalmente se incluyen en libros de texto de lengua castellana de todo el continente para la educación básica y secundaria y por los que el nombre de Augusto Monterroso es familiar para tantos.

En su momento, no adquirí esa copia (recuerdo perfectamente que era la de Ediciones Cátedra, de color negro). Aun así, esas preguntas las dejé en alguna parte de mi cabeza: un par de años más tarde, me permitieron pensar en el tema al que dedicar mi trabajo de grado y que acá presento.

No pretendo hacer la misma afirmación que Parsons (1989), quien sostiene que *Lo demás es silencio* es la obra más importante de Monterroso porque en ella hay un “íronic

commentary on his own previous work and broaches such metafictional topics as authorial authority and relationships of author, character and reader” (938). Aun así, sí coincido en que se le debe ver como parte importante de la poética de Monterroso, no como una mera anécdota. Sin ir muy lejos, en su estudio sobre el archivo de Monterroso alojado en la Universidad de Princeton, Lámbarry describe el enorme contraste que hay entre los manuscritos de la novela, que ocupan tres cajas de su archivo con múltiples versiones, hasta diecinueve de solo el primer capítulo, y los de su segundo libro de fábulas, en los que “la primera versión, escrita a mano, es casi idéntica a la versión final” (96).

Aunque es una anécdota extraliteraria que no nos debe llevar a falacias de intencionalidad en el autor, es un indicio de que, en la génesis de *Lo demás es silencio*, Monterroso estaba entrando en aguas que quizás no le eran del todo familiares y en el que debía tener una disposición y acercamiento diferente en su proceso de escritura al que mantuvo durante sus primeros libros. No en vano, es fácil empezar a encontrar aproximaciones y elementos que contrastan fuertemente con la poética de sus otras obras. Aun así, ‘demostrar’ que se trata de una novela o que pertenece a dicho género no es el objetivo de este trabajo. Al contrario, partimos de esto como un hecho. A partir de la lectura que acá propongo, quisiera sugerir de qué manera ‘la novela’ puede ser un referente explicativo de gran provecho al momento de acercarse a la propuesta literaria que hay en *Lo demás es silencio*. Después de todo, el texto es estructurado por y es estructurante de este género. Es decir, es configurado por este a la vez que propone su propia versión del mismo, ampliando y consolidando lo que se entiende por novela.

En el primer capítulo, parto de la idea de que la novela no es un género que se pueda definir a partir de parámetros formales. Por el contrario, se destaca por su heterogeneidad y sobre todo, por su capacidad de fagocitar otros géneros y tipos de textos. Por eso, allí me dedicaré a entender las formas en que diferentes géneros son apropiados y parodiados por Monterroso en *Lo demás es silencio* y como dicha heterogeneidad contribuye a una poética de la novela.

En el segundo capítulo me intereso por aquello que es más que la suma de las partes, la unidad de la obra. Allí, planteo la manera en que las promesas de esta unidad fallan e impiden una lectura que cumpla con el pacto de lectura que se establece con el lector a través de la figura de Eduardo Torres, tanto como personaje como autor/editor de los textos. Claramente no se trata de un error, sino de una propuesta que, según lo propongo, parte de la creación de un efecto de la realidad que no depende de residuos descriptivos sino del uso de paratextos y que demuestra que la obra es más que una sátira.

Finalmente, en el tercer capítulo me detendré a analizar la forma en que diferentes paratextos no solo contribuyen a la ficcionalización de la obra, sino que son parte del juego literario de Monterroso en su propuesta de expandir los alcances de su novela más allá del cuerpo del texto. A través del diálogo entre *Lo demás es silencio* y otros textos, el guatemalteco deja atrás los confines del libro como espacio para la creación y nos propone entrar en un terreno de exploración nuevo donde se desdibujan los linderos entre realidad y ficción, pero también a los límites de lo que se concibe como una novela.

Justificación

Augusto Monterroso es considerado uno de los escritores más destacados de la literatura hispanoamericana del siglo XX por su originalidad, humor e ingenio. Sus cuentos, ensayos, fábulas y textos híbridos han sido objeto de numerosos estudios y comentarios. Aunque hay varios casos de críticos y académicos que se han interesado por *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*, el interés y reconocimiento que ha suscitado esta novela no es comparable al de sus obras más cortas.

Teniendo en cuenta que la novela fue el género paradigmático para los autores latinoamericanos durante el siglo anterior, es por lo menos interesante que la única novela del guatemalteco sea relativamente desconocida cuando se compara a su trabajo como cuentista o fabulista. No me interesa indagar en las razones del porqué esto ha sido así. Más bien, me interesa profundizar en la manera en que un autor que se destaca su capacidad para desafiar las convenciones literarias establecidas se acercó a la novela.

Conocer, ahondar y analizar en la concepción novelística de Monterroso no solo puede enriquecer la crítica literaria que se centra en su obra, sino que podría abrir un nuevo eje de estudio desde el que se podrán articular posteriores diálogos con otros cultores de la prosa tanto de Latinoamérica como de otras latitudes.

Objetivo general

Analizar la única novela de Augusto Monterroso, *Lo demás en silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*, de 1978, junto a otros textos de su obra crítica, híbrida y autobiográfica, para sugerir una visión ‘monterrosiana’ sobre la novela como posibilidad literaria.

Objetivos específicos

1. Establecer cuál es la propuesta literaria que subyace en *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*.
2. Entablar un diálogo entre dicha propuesta y aquellos textos y paratextos de la obra de Monterroso en los que se manifiestan visiones, perspectivas y problemáticas alrededor del género novelístico.
3. Construir una visión de la novela a partir de las reflexiones de Monterroso sobre el género y su manifestación práctica en *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*.

Estado del arte

El humor, la ironía y la intertextualidad han sido las claves de lectura que animan la gran mayoría de estudios dedicados a la obra de Augusto Monterroso. Además, su trabajo como cuentista y ensayista, especialmente su capacidad de renovación de géneros como la fábula y el microrrelato, ha sido el eje desde el que diferentes críticos analizan, interpretan y valoran su producción literaria. Asimismo, han corrido ríos de tinta en importantes esfuerzos por ubicar a Monterroso en el mundo literario latinoamericano, tanto desde una dimensión temática como estilística.

No obstante, *Lo demás es silencio*, su única novela, ha sido tratada muy sucintamente por la crítica. Es un texto que también ha sido estudiado desde los enfoques mencionados anteriormente, aunque no con tanta prolijidad ni extensión como ha ocurrido con sus otros libros. Como veremos en este estado del arte, es un libro que suele ser visto como una iteración más de la estética paródica, humorística e intertextual de Monterroso, pero cuyas particularidades como novela, la única en su producción literaria, suelen ser pasadas por alto. Precisamente esa especificidad, esa forma en que Monterroso se apropia y dialoga con el género novelístico, es lo que interesa a este trabajo de investigación.

A continuación, se hará una breve síntesis de los textos críticos académicos más representativos que han estudiado *Lo demás es silencio*, ya sea directamente o como parte de un estudio más amplio de la obra del escritor guatemalteco.

En su libro *Lector, sociedad y género en Monterroso*, de 1985, Wilfrido H. Corral expande y corrige lo que postuló en su tesis doctoral de 1983 titulada *Genre Displacement and the Reader: The Works of Augusto Monterroso*. Allí, el crítico literario ecuatoriano plantea una lectura de los desplazamientos de género que hace el guatemalteco en los libros y textos

que había publicado hasta la fecha a partir de la teoría de la recepción. Es decir, enfocándose en “la preocupación nerviosa del narrador y de la función-autor por el lector y por el cómo son leídos” (19).

En el capítulo dedicado a *Lo demás es silencio*, Corral se refiere a la falta de concordancia que hay en la crítica respecto al género de esta novela. No obstante, para él, conceptos como biografía, novela, *collage*, sátira o parodia no son mutuamente exclusivos. Incluso, llega a decir que “contiene elementos que, admitiendo la posibilidad de ajustar toda estrategia textual a estrategias críticas, encajaría en cualquier definición postulada” (195). Por eso, sostiene que se trata de algo así como un “metalibro, de la retórica implícita en un libro que se lee a sí mismo” (192).

La valoración de Corral es cierta. No obstante, creo que una lectura genológica en la que se destaque la novela como género con el que *Lo demás es silencio* dialoga para adquirir una serie de sentidos no puede ser pasada por alto. Eso sí, esto debe hacerse desde una visión en la que el género no consista en una mera curiosidad taxonómica, en la que una serie de características formales del texto definen la pertenencia o no a una clasificación en particular. Como bien lo señala Llovet, et al. (2012), el género es una categoría pragmática y no meramente formal, “propia de la enunciación y no del enunciado” (286). Por eso, es necesario ir más allá de los rasgos puramente textuales y “prestar atención a todos los factores que intervienen en el circuito comunicativo: productor, receptor, contexto enunciativo, etc.” (Llovet, et al., 286). En su trabajo, Corral se ocupa con gran rigurosidad del receptor y del productor de la novela, pero desestima el hecho de que Monterroso haya insistido, sin dudar, en que *Lo demás es silencio* corresponde al género novelesco¹. No

¹ En la entrevista que le hizo Graciela Carminatti en 1980, el escritor respondió a la pregunta “¿A qué género o géneros pertenece?” diciendo: “Al novelesco, por supuesto” (95).

resalto esto con la intención de legitimar una lectura genológica a partir de la intencionalidad del autor. Lo que sucede es que el hecho de que sepamos que Monterroso considera que *Lo demás es silencio* es una novela implica que esta se inscribe en una red compleja de referencias, relaciones y diálogos a partir de la cual adquiere una variedad aún mayor de sentidos y posibles lecturas.

Por su parte, Francisca Nogueroles también corrigió y expandió su tesis doctoral de 1993. El resultado de este trabajo fue el libro titulado *La trampa de la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, publicado dos años más tarde. La propuesta de esta crítica literaria sigue una línea interpretativa muy clara y de gran importancia en la narrativa de Monterroso: la sátira. La española dedica uno de sus análisis más detallados y amplios a *Lo demás es silencio*, que, en sus palabras, es una “gran burla «de» y «sobre» la literatura que solo puede explicarse teniendo en cuenta la sátira que se encuentra en su base” (169) y un “magnífico ejemplo de parodia literaria, a través de la que Monterroso realiza una crítica demoledora de diferentes estilos y géneros literarios” (232). Al igual que Nogueroles, creo que la sátira es una veta de interpretación fundamental en la totalidad de la producción literaria del guatemalteco. Su análisis formal hace importantes anotaciones sobre las maneras en que Monterroso subvierte y satiriza varios géneros en cada una de las secciones que componen la novela. Además, en repetidas ocasiones, Nogueroles enfatiza y da cuenta de la importancia que tiene *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes como hipotexto para Monterroso. Al momento de estudiar la novela en conjunto y no solo como una agrupación de textos, plantea una comparación atractiva, pero muy superficial, con la novela *Monsieur Teste* de 1896 del francés Paul Valéry. A partir de esto, puedo decir que, aunque Nogueroles no hace una lectura genológica de la obra con base en su condición de novela, es un estudio que ofrece puntos de partida valiosos para nuestro enfoque, pero

que necesitan ser ampliados y profundizados en mi búsqueda de la “novela monterrosiana”.

An Van Hecke también vio su tesis doctoral convertida en un libro, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* (2010). Inspirada en una pregunta clara y concreta que le suscitó la ausencia de descripciones de espacios exteriores en la obra de este autor (¿de qué manera está presente el espacio en Monterroso?), Van Hecke propone una suerte de investigación bifronte. En primer lugar, defiende la importancia del espacio y su función en la obra de Monterroso. En segundo lugar, hace un estudio exhaustivo y detallado de las referencias a autores y obras como una constante que domina toda la obra del escritor centroamericano. Una vez hecho esto, Van Hecke sostiene que son dos dimensiones que se funden y se entrelazan constantemente. Así, sugiere unas claves de lectura que considera fundamentales para apreciar e interpretar la obra de Monterroso. Entre ellas incluye el exilio, el movimiento, el escepticismo, la nostalgia, la melancolía y el estoicismo.

A diferencia de Corral, y al igual que Noguero, no hace una lectura cronológica, libro por libro, de la obra de Monterroso. Más bien, propone una lectura intertextual de los once libros que componen la bibliografía fundamental del centroamericano. Así, salta de uno a otro según lo requiere su interpretación, ya que, para Van Hecke, las once obras que estudia son como “un texto interminable, un texto sin fin, que está en constante movimiento: la lectura de sus fábulas nos lleva a sus ensayos, y éstos nos conducen hacia su autobiografía, y ésta nos obliga a retomar sus cuentos, y éstos nos mandan a sus entrevistas, etc., y así, en un movimiento que nunca termina, seguimos leyendo esta obra infinita” (513).

Si bien hay varios críticos que se han encargado de seguir la intertextualidad como línea de investigación para acercarse a los textos de Monterroso, el estudio de esta crítica belga es el más exhaustivo y amplio. De hecho, como subproducto de su tesis doctoral, Van Hecke dejó una herramienta de gran valor: un banco de datos de todas las referencias intertextuales explícitas que hay en la obra de Monterroso, que asciende a un total de 2652 referencias a 1167 personas. Teniendo en cuenta que el género es un fenómeno inherentemente intertextual, un estudio como el que nos proponemos ha de tener como pilar las referencias que menciona Van Hecke y la forma en que estas son un elemento constitutivo de la narrativa de Monterroso.

En su artículo “Parody and Self-Parody in *Lo Demás Es Silencio: (La Vida y La Obra de Eduardo Torres) by Augusto Monterroso*”, Parsons hace un análisis muy detallado y minucioso de los recursos literarios y estrategias narrativas y humorísticas que usa Monterroso en las secciones que componen la novela. Esto, con la intención de examinar las variedades y funciones de la parodia y la autoparodia en ella. Después de todo, el crítico cree que la novela es “en muchos aspectos, el texto más importante de Monterroso precisamente porque su parodia implica un comentario irónico sobre sus trabajos anteriores y toca temas metaficcionales tales como la autoridad del autor y las relaciones entre autor, personaje y lector” (938)². Antes de continuar, vale la pena detenerse a considerar esta observación de Parsons, ya que, según su punto de vista, la obra más importante de un autor reconocido internacionalmente por su obra como cuentista sería una novela.

² Las traducciones al español de aquellas fuentes cuya edición está en inglés (ver la bibliografía) son propias.

Parsons reconoce que el mismo Monterroso considera que el texto es una novela, pero sugiere que una categoría más idónea es la de 'pseudo biografía'. Dice que opta por esta clasificación al mencionar que esta es una de las formas literarias más aptas para ser parodiadas, según el libro *Introduction to satire* de Leonard Feinberg. A nuestro juicio, es una razón insuficiente que desconoce la flexibilidad genérica de la novela y el lugar tan importante que ha tenido la parodia dentro de su desarrollo como género literario. A pesar de esto, el estudio de Parsons no solo puede ayudar en esta investigación como una suerte de guía para reconocer los recursos y formas de la ironía, sino que también plantea importantes reflexiones y discusiones sobre la parodia en esta obra en particular. Además, el texto puede ser de gran utilidad para cualquier acercamiento a Monterroso porque, en él, Parsons resume y comenta una parte del acervo crítico que se ha encargado de estudiar la vida y obra de Augusto Monterroso hasta 1989.

Lepe Lira sugiere una clave de lectura para la novela de Monterroso basada en los planteamientos sobre la ironía que han desarrollado autores como Gonzalo-Díaz Migoyo, Wayne Booth y Jonathan Culler. De esta manera, establece una suerte de tipología de diferentes variedades de ironía que se encuentran en *Lo demás es silencio*. También, hace una lectura detenida sobre diferentes aspectos formales del texto que pueden ser muy útiles a la hora de establecer la manera en que Monterroso construye su novela. Al igual que sucede con el caso de Parsons y la parodia, es necesario anotar que la ironía es una constante en toda la obra de Monterroso, y no necesariamente algo exclusivo de su producción novelística. Si se quieren desentrañar las particularidades de *Lo demás es silencio* como novela, es necesario buscar otra clave de lectura.

En la colección de ensayos que componen el libro *La letra M: ensayos sobre Augusto Monterroso* hay un texto crítico dedicado a la novela. En él, Jonathan Gutiérrez Hibler sugiere otro eje de lectura (no necesariamente en clave humorística) que consiste en entender *Lo demás es silencio* como un acontecimiento discursivo en el que la escritura y el silencio (en su ‘vía negativa’) generan un ‘diálogo de desmontajes’ que le permiten a Monterroso erosionar discursos tanto políticos como estéticos. A diferencia de los textos anteriores, Gutiérrez Hibler no se detiene tanto en el texto como tal, sino que se vale de nociones posmodernas del texto y sus posibilidades, para lo que se basa en teóricos como Deleuze, Guattari y Blanchot.

Los textos mencionados en este apartado plantean ideas, conceptos y reflexiones valiosas para entender los juegos del lenguaje que hay en *Lo demás es silencio*, particularmente aquellos que se basan en la parodia, la sátira y la intertextualidad. Si bien ninguno de ellos ha planteado una lectura genológica, el rigor de cada estudio y la diversidad de enfoques que proponen son de gran valor. Después de todo, estudiar esta novela en clave de género desde una visión pragmática, como lo propone este estudio, requiere de un análisis detenido e integral de diferentes dimensiones del fenómeno literario, que abarque tanto los aspectos formales del texto como el diálogo que este establece con otras obras, particularmente aquellos modelos referenciales a partir de los cuales adquiere significado dentro del género novelesco.

Marco teórico-metodológico

Por su naturaleza, *Lo demás es silencio* no solo debe ser vista como una novela, sino como una reflexión sobre la novela misma y, por extensión, sobre la literatura. Es práctica y teoría literaria simultáneamente. Todo en ella se plantea como un ejercicio lúdico que constantemente está llamando la atención sobre los bordes que vagamente separan realidad de ficción, o seriedad de humor. Teniendo en cuenta esto, el componente teórico que usaré, antes que ser una plantilla o molde que imponer a la obra, será un diálogo entre la novela según Monterroso y las acepciones y reflexiones de diferentes críticos literarios en torno a la novela y la literatura. Así, se proponen diferentes momentos de diálogo, como el que se puede generar entre la concepción de la novela de Monterroso con la de Bajtín, las reflexiones sobre la narrativa de Roland Barthes, las nociones sobre la parodia de Linda Hutcheon y algunos apuntes comparativos sobre la concepción de la literatura que se encuentra en autores como Jorge Luis Borges y Miguel Cervantes de Saavedra.

En este punto es importante mencionar que los ejes en los que se articula la investigación implican una visión pragmática del fenómeno literario. Es decir, una en que los múltiples posibles significados de un texto no solo dependen de sus características formales, sino que surgen a partir de la interacción entre la tríada autor-texto-lector.

El género, observa Guillén, en su dimensión pragmática implica un contrato entre lectores y autores. Uno en el que los primeros crean un “horizonte de expectativas” (Erwartungshorizont), concepto que Guillén toma de Jauss, sobre aquello que encontrarán y que el creador usa tanto para satisfacer cómo subvertir. Así, la consciencia de que existe una audiencia con una serie de expectativas es un factor decisivo que afecta tanto la forma

y naturaleza del texto al momento de ser creado como en las formas que se hace inteligible para su público al momento de la lectura. Por eso, para componer este marco teórico-metodológico, me he basado en pensadores que construyen sus conceptos, nociones y perspectivas a partir del reconocimiento de la tríada autor-texto-lector.

El primer eje de la investigación consiste en entablar un diálogo con las reflexiones alrededor de la novela que propone Mijaíl Bajtín en sus ensayos sobre el género, principalmente “Épica y novela” y “La palabra en la novela”. Es importante aclarar aquí que no pretendo identificar si los tres rasgos principales que, según Bajtín, “diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros” (“Épica y novela” 456)³ están presentes o no en *Lo demás es silencio*. Más bien, entablaré diálogos con los aportes de este pensador, específicamente en lo referido a las dimensiones dialógica, reflexiva y paródica de este género, y la obra de Monterroso. La principal razón para escoger a Bajtín es que sus estudios sobre el género no limitan lo novelesco a las características formales de una obra en particular, algo que rechazo en este trabajo, como lo he expresado antes. Según él, lo realmente importante al analizar una novela es entender la forma en que esta se relaciona con otros textos, a partir de su apropiación de diversos discursos literarios y no literarios como un “fenómeno pluríestilístico, plurilingual y plurivocal” (“La palabra en la novela” 80). Exactamente, esto es lo que sucede en esta obra de Monterroso, ese “raro cruce de biografía apócrifa y miscelánea literaria” (Oviedo 253) compuesto por textos que

³ “1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto” (“Épica y novela” 456).

van desde el testimonio, pasando por el aforismo y llegando a la crítica literaria, atribuidos a una variedad de heterónimos.

Ya que la parodia es la forma preponderante en que el texto de Monterroso se relaciona con aquellos otros textos y formas de lenguaje, me detendré brevemente en este concepto. Aun así, a diferencia de otros enfoques, creo que la parodia no es un elemento que agote la propuesta literaria de esta novela ni que deba ser su principal eje de análisis. Para acercarme a este tema, no solo traeré los aportes de estudios que ya se han mencionado en el estado del arte, sino que recurriré a la teoría de la parodia postulada por Linda Hutcheon. Esta crítica canadiense no solo se aleja de postular una definición transhistórica de la parodia, sino que, a diferencia de otros acercamientos, enfatiza el proceso de codificación (escritura) en su análisis. Además, se encarga de establecer las relaciones (y, en consecuencia, las diferencias) que la parodia mantiene con la sátira. Ambos son elementos claves en cualquier lectura de *Lo demás es silencio*. No en vano, son parte fundamental del efecto de indeterminación que impide establecer el grado de seriedad o de humor de la obra, un elemento preponderante en la poética de la novela monterrosiana.

Finalmente, para ahondar en los conceptos de intertextualidad y de la forma en que la obra se convierte en una reflexión y práctica que pone en duda los límites entre realidad y ficción, me valdré de los aportes, conceptos y consideraciones de pensadores como Roland Barthes, Jonathan Culler, Patricia Waugh y Maurice Blanchot.

Capítulo 1: La novela, devoradora de géneros

Al momento de acercarse a *Lo demás es silencio*, una parte importante de la crítica suele mencionar que es la única novela de Monterroso, de manera anecdótica, y rápidamente se dedica a usar diferentes calificativos para describirla o definirla. Las diferentes formas en que es llamada no son necesariamente excluyentes las unas de las otras. Es, a la vez, una ‘pseudo-biografía’ (Parsons), un ‘raro cruce de biografía apócrifa y miscelánea literaria’ (Oviedo 253), un ‘simulacro de homenaje biográfico’ (Arias 406), un “moderno *Don Quijote* contemporáneo” (Masoliver Ródenas 15) una ‘reconstrucción biográficoliteraria’ (Campos 29) y una ‘biografía, muy libre, de un autor apócrifo, pero deliberadamente real’ (Labastida 84).

No obstante, eso no la hace alejarse del género novelístico. De hecho, como bien lo ha advertido Beltrán Almería (*Genealogía*), la novela es un género libre de forma externa y no tiene una poética definida. Es decir, no obedece a una definición formal. Así, me sitúo en la línea sugerida por Beltrán Almería, y de la que hacen parte Erwin Rohde, Friedrich von Schlegel y Mijaíl Bajtín, según la cual lo novelístico se caracteriza, más bien, por la capacidad de mimetizar, apropiarse y fagocitar otros géneros (tanto literarios como extraliterarios). El académico español ha llamado a este proceso “mixtificación”. Particularmente, me interesa la mixtificación radical que se da en la novela moderna. Es decir, la forma en que “Fabulismo, didactismo y humorismo entran a formar parte de una dinámica unitaria” (182-183), cuyo resultado es un texto de gran diversidad.

Aunque el análisis de Beltrán Almería propone unas líneas de continuidad en el desarrollo histórico de la novela, mi interés no radica en clasificar la obra de Monterroso en alguna de

las categorías que él sugiere (novela histórica de aprendizaje, novela de artista, novela de ciudad, novela provinciana, etc.). Lo que me interesa de esta aproximación, al momento de acercarme a *Lo demás en silencio*, radica en que se trata de una obra que, antes que querer mimetizar el mundo externo, hace uso de una mimesis formal. Es decir, se interesa por mimetizar las formas de los textos que le preceden y las expectativas de un hipotético lector. No solo se interesa por la realidad, sino también por los códigos que se han empleado para mediarla.

De hecho, de acuerdo con Beltrán Almería (*Estética de la novela*), la novela debería ser considerada un ‘archigénero’, ya que, a diferencia de la mayoría de géneros históricos, es capaz de contener al mismo tiempo los diferentes registros estéticos, como el patético, el didáctico y el humorístico. Precisamente eso es lo que encuentra el lector en *Lo demás en silencio*. Ahora, me detendré a comentar cómo es que esta novela se encarga de parasitar diferentes géneros literarios y no literarios para construir su propia poética.

Antes de continuar, quisiera hacer algunas aclaraciones de cómo se emplearán los términos parodia, sátira e ironía que baso precisamente en el trabajo de esta pensadora canadiense. Para este trabajo, opto por la acepción de cada uno de estos conceptos que plantea Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*. Así, la parodia se entiende no con la carga de ridículo que se le suele atribuir, sino como “repetition with critical distance, which marks differences rather than similarity” (Hutcheon 6). Por su parte, la sátira, necesariamente, tiene un enfoque moral y social, aunque muchas veces emplee la parodia para hacerlo. Es decir, mientras que la parodia es ‘intramural’, su objetivo son los discursos codificados, la sátira es ‘extramural’: sus objetivos son extraliterarios y se encargan de hacer valoraciones

éticas sobre la sociedad. Ciertamente, el texto de Monterroso contiene sátira, pero creo que el lugar que esta ocupa en la novela es similar al que ocupa en obras como *Tom Jones*, *Don Quijote* o *Tristram Shandy*, según lo expone Wayne C. Booth. Es decir, lo cómico no solo está al servicio de la sátira, como si fuera una herramienta utilizada para el ataque a otros, sino que la trasciende: más bien, la sátira está al servicio de lo cómico, del juego por el juego. Es decir, estoy más interesado en lo que Hutcheon llama la “parodia satírica”, que vendría siendo un subgénero de la parodia, en la que el ataque de una sátira es precisamente un discurso codificado, y no en la “sátira paródica”, donde se usa la parodia como un vehículo para hacer un comentario ‘extramural’.

Si bien, una lectura en clave de sátira de *Lo demás es silencio* es posible; específicamente una en la que la sátira está dirigida a las pretensiones de los “letrados” como Eduardo Torres, creo que no es un ejercicio tan interesante. Por eso, para los propósitos de esta lectura, me acerco más aquellas instancias en las que el objetivo, ya sea de cualquiera de las variantes, es un género literario o un discurso codificado, lo ‘intramural’. No en vano, antes que buscar de qué manera la novela busca hacer un comentario político o social, me interesa entender de qué manera se construye a través del diálogo con la tradición de diferentes géneros y otros textos. Como se hará evidente, la parodia es la forma más recurrente en la que *Lo demás es silencio* se acerca a ellos. De esta manera, en ella ocurre algo paralelo a lo que Waugh encuentra en su análisis de *Ulises* de James Joyce. Me refiero a que la parodia de los diferentes estilos literarios genera una relación problemática entre la forma y el contenido y llama la atención sobre el hecho de que el lenguaje no es tan solo una serie de formas vacías a las que se les llena con un sentido, sino que el lenguaje mismo dicta y limita aquello que puede ser dicho y la manera en que puede ser percibido.

También, me apoyaré en las reflexiones del corto, pero valioso, estudio hecho por Parsons dedicado enteramente a la parodia y autoparodia que hay en el libro, y del minucioso análisis que Francisca Nogueroles hace a cada uno de los apartados del libro de Monterroso en su estudio sobre la sátira en las obras de este autor centroamericano.

Epígrafe

El epígrafe de *Lo demás es silencio*, como lo establecen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cumple la función indicar el “clima” de un libro (133). Lo interesante de este epígrafe es el hecho de que su atribución es errónea. Así, el clima al que nos introduce no está determinado por el contenido del epígrafe mismo, sino por su ludismo, por el juego intertextual que le plantea al lector. No es un extracto de *La tempestad*, como se declara bajo la cita, sino de otra obra de Shakespeare: *Hamlet*. En una de sus entrevistas, Monterroso declaró: “Puse a prueba los conocimientos del lector. Pero desde que el libro se publicó por primera vez hasta hoy, veo que también puse a prueba a los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas. Algunos se han referido al título como que sí, como que se trata de algo tomado de *La tempestad*. Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Próspero y Hamlet. Pero ni así” (*La insondable tontería* 150). Quien detecta el juego de la alusión equivocada es llevado a tener una lectura desde la sospecha. Es decir, el lector que haya reconocido el ‘error’ en la atribución a la obra correcta, de ahora en adelante estará atento a cada alusión que encuentre, se dedicará a tomar una distancia crítica respecto al texto y sabrá que no debe hacer una lectura literal. Así, se abren los dos niveles de lectura propios de los textos autorreflexivos como los paródicos.

Epitafio

Lo primero que encuentra el lector en *Lo demás es silencio* es un epitafio que reza: “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” (12). Como bien lo sugiere Gidi, el epitafio no es un género homogéneo. Muchos textos cumplen una tarea informativa o referencial (registrar los datos del fallecido), otros le “otorgan un espacio importante a la expresión de emociones y opiniones sobre el fallecido” (77), otros hacen referencia a la brevedad de la vida y otros más se encargan de hacer alusiones a la vida después de la muerte. Si bien hay ejemplos humorísticos, como los que estudia Gidi, el género suele establecer su tono desde la solemnidad y la seriedad que surgen de la relación que mantiene con su tema: la muerte. Asimismo, aquellos que se dedican a comentar la vida del muerto suelen decantarse por exaltar sus virtudes.

Lo primero a notar es que el pie de página que lo acompaña nos revela que fue escrito por el mismo Eduardo Torres. Esto no es solo poco usual en este género menor, sino que casi rompe con la etiqueta del mismo, ya que delata algo de vanidad en quien se supone muerto, es decir, un vicio antes que una virtud, que es lo que se espera exaltar en un epitafio. A pesar de su brevedad, gracias al epitafio, empezamos a conocer rasgos importantes de la poética de Eduardo Torres que serán constantes durante el resto del libro, “como las múltiples referencias literarias e históricas o la utilización de un lenguaje ampuloso y pedante” (174).

Sin embargo, en su epitafio, Eduardo Torres no se presenta a sí mismo bajo una luz heroica. Más bien, parece querer emparentarse con el final trágico del hidalgo de la Mancha, Don Quijote. Ya Noguerol ha señalado que el epitafio de Torres se compone a partir del que el Bachiller Sansón Carrasco compuso para la tumba de Alonso Quijano⁴ y de otras alusiones históricas, como las palabras que se le atribuyen a Felipe II cuando la Armada Invencible fue azotada por una tempestad en su camino a Inglaterra, “Yo no envié a mis hombres a luchar contra los elementos”, y el “Veni, vidi, vici” de Julio César. Así, encontramos que hay matices detrás de la aparente vanidad de Eduardo Torres: me encargaré de profundizar en esto cuando me ocupe de la figura de este personaje y su centralidad en la poética de la novela de Monterroso.

Testimonios

El testimonio ha suscitado debates de gran profundidad y alcance en la crítica literaria durante los últimos años. Especialmente, aquellos que se centran en el lugar que ocupa en la disciplina, su naturaleza estética, y en los que giran en torno a su valor para los estudios poscoloniales. Sin embargo, para esta lectura me interesa su concepción más básica. Es decir, aquella en la que se centra en la naturaleza documental del testimonio, en el hecho de que se trate de un género que “funciona como atestación o aseveración, como instrumento que da fe de un hecho; como tal, su especificidad de metas morales (aun en el

⁴ “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.

Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco” (de Cervantes Saavedra 1105)

caso de que estas fueran discutibles u objetables) lo mantiene centrado en un propósito, lo enfoca en una dirección muy particular” (Rivero 54). Entre otros aspectos a destacar, Beverly ha sugerido que, a pesar de la gran heterogeneidad de textos que pueden ser considerados como testimonios, hay ciertas constantes, como el hecho de que se trate de una narración contada desde la primera persona gramatical que coincide con el protagonista o el testigo de los hechos narrados. Además, la unidad narrativa del relato suele construirse a partir de una vida o una vivencia significativa.

Ciertamente, un testimonio no es necesariamente coherente ni unívoco, pero ,como bien lo describe Rivero, en el género subyace una tendencia a buscar que cada elemento funcione como “componente aseverativo y fehaciente de la caracterización positiva de un fenómeno, de un suceso histórico, de una figura real” (Rivero 54). Ahora bien, cada uno de los testimonios de esta primera sección, a excepción del último, parecen violar este principio de afirmación y búsqueda de univocidad, ya que se caracterizan por sus constantes contradicciones, desviaciones e intereses, que poco revelan sobre la vida u obra de Eduardo Torres.

El primero de ellos, “Un breve instante en la vida de Eduardo Torres”, se presenta como un texto anónimo cuya autoría es revelada al lector, de manera contradictoria, en el pie de página que lo acompaña. Según ese paratexto, el autor es Juan Islas Mercado, secretario privado de Eduardo Torres. Básicamente, el texto describe un momento en el que un grupo de ‘notables’ asisten a la casa del Torres para solicitarle “con claras razones y encendidos elogios a su personalidad, honestidad y sapiencia, lo que San Blas en pleno sabe que va a pedirle en nombre del pueblo entero: que acepte la candidatura a Gobernador de nuestra

más que sufrida entidad federativa” (16). El narrador parece querer encaminar el discurso hacia un ensalzamiento del personaje en el que se le permitirá brillar por el lugar que ostenta en la sociedad samblense, especialmente entre los intelectuales. Sin embargo, su propio discurso lo traiciona en cada momento. Es un texto que divaga y da detalles innecesarios, irrelevantes o imprecisos sobre Eduardo Torres. Por ejemplo, que sus labios son delgados, que suele tener una “actitud sosegada, pero expectante que lo ha acompañado a través de su reconocida existencia” (15) o que su edad “debe de andar con seguridad alrededor de los cincuenta y cinco años” (13). Incluso, se detiene en hechos que son descritos casi al punto del absurdo y no cumplen otra función más que la de inflar el discurso, como: “Por el alto y espacioso ventanal irrumpen en acelerado tropel varios rayos de sol, de los cuales cinco o seis han ido a anidar amorosamente en la altiva cabeza más bien encanecida de nuestro biografiado” (14). También, se fuerzan alusiones ‘intelectuales’ que poco vienen al caso y que solo dejan entrever el afán de deslumbrar a un lector incauto, como en este extracto: “Las diminutas partículas que pueden verse revolotar al trasluz nos hablan, recordando a Epicuro, de la pluralidad de los mundos” (14).

Así, se genera el efecto cómico que surge de la contradicción entre lo elevado de la forma y lo prosaico de lo narrado. Como ya lo ha advertido Parsons, la estilización exagerada, las descripciones innecesariamente detalladas y el tono melodramático de este primer apartado son llevados a un extremo del absurdo tal que se convierten en una parodia del romance gótico y de las técnicas literarias de la novela del siglo XIX. De hecho, Elżbieta Skłodowska sostiene que, a pesar de la gran heterogeneidad estética que se dio entre 1960 y 1985 en lo que se conoce como ‘nueva novela’ latinoamericana, el rasgo distintivo fue el desafío al realismo decimonónico. Por eso, me es difícil suscribirme a la interpretación de

Londoño Vega en la que se establece que “A diferencia de una parte importante de textos que constituyen el género novelesco en los que tanto el personaje como su historia se describen y narran mediante un amplio empleo de recursos discursivos, *Lo demás es silencio* recurre a la máxima concentración del lenguaje y a la selección de las palabras justas para representar dichos elementos” (65). Ya que, como he descrito anteriormente, ocurre todo lo contrario.

El discurso público de Eduardo Torres, que cierra el testimonio y en el que responde a la solicitud de los notables, implica la aparición de un género, no necesariamente literario, pero que también es parodiado. Allí defiende una posición libresca, en contraposición a la lógica, que considera mundana, de la política, usando muchos de los mismos recursos de Mercado. Por ejemplo, el innecesario, e incluso erróneo, uso de referencias históricas y de planteamientos filosóficos en casos como este: “Prefiero mil veces ser como hasta ahora el tercero excluido y vivir a la sombra de la caverna de Platón o del árbol de Porfirio, que salir a la plaza del mundo a cortar falsos nudos gordianos ya no digamos con la espada, símbolo de poder que de ninguna manera me corresponde, pero ni siquiera con la modesta navaja de Occam, por afinada que ésta se suponga. *Dixi*” (18-19). Siguiendo la clave paródica satírica que subyace en el texto, antes que un momento de sabiduría y exposición de inteligencia, propia de alguien que es puesto en tan alto estima por el narrador y por el hecho de que sea solicitado por los notables de San Blas, nos encontramos con un discurso que “se pierde en una gran cantidad de alusiones culturales, imágenes pintorescas y citas con las que pretende elevar el nivel de su exposición” (Noguerol 178). Así, al final del testimonio es muy poco lo que sabemos de Torres, más allá de la imagen tan inconveniente que deja su intervención, caracterizada por un “un lenguaje grandilocuente y vacío, donde

las fórmulas estereotipadas enmascaran la carencia de argumentos” (Noguerol 178). Valdría preguntarse si Torres es consciente de todo esto, si responde con vericuetos y juegos paródicos con la intención de burlarse de sus interlocutores o si es un pretencioso inocente. Ya veremos que la imposibilidad de determinar el genio o el disparate de muchos de los pasajes es precisamente el juego al que lleva la novela de Monterroso.

Así, en el primer testimonio, encontramos tres parodias satíricas, cada una dirigida a un género diferente: el testimonio, la novela decimonónica y el discurso público. Todas ellas parecen tener como objeto de su burla las convicciones de aquellos que se ufanan de sus virtudes al ubicarse como humanistas, pensadores y artistas, pero en cuyo subsuelo encontramos pedantería enmascarada de retórica grandilocuente.

El segundo testimonio, “E. Torres, Un caso singular”, está escrito por el hermano del intelectual samblense, Luis Jerónimo. En él, nos encontramos con la contradicción en cada momento. En esta ocasión, de una manera explícita y defendida por el mismo narrador (“Contra lo que se podría parecer por el extraño título de estos recuerdos, E. Torres no es un caso singular en el viejo terruño” (20)). No obstante, la gran contradicción que late en el testimonio de Luis Jerónimo es que no relatará aspectos relevantes sobre la vida de su hermano, más allá de unos pocos elementos anecdóticos de su infancia. Esto, a través de un discurso que, como el de Mercado, se caracteriza por “las digresiones, las sentencias inconexas y los juegos de palabras absurdos” (Noguerol 181). Es decir, de nuevo nos encontramos con un testimonio que viola uno de los principios básicos de un género que busca informar y dar cuenta de hechos de relevancia. Más bien, estamos ante un texto que destila y revela la envidia poco velada que Luis Jerónimo siente hacia su hermano y que

pretende “hacer un retrato del medio físico e intelectual de San Blas” (Ruffinelli “Introducción” 45). Parsons señala acertadamente que es un texto que parodia la actitud ambivalente de admiración y resentimiento que subyace en los testimonios. Antes de continuar, cabe destacar otra parodia al interior de este testimonio: la de que se hace referencia a la “génesis de una ciudad hispanoamericana” (Noguerol 180) y que tanta relevancia ha tenido para la consolidación del imaginario cultural y político de América Latina en expresiones literarias y no literarias, desde la conquista española.

El tercer testimonio, “Recuerdos de mi vida con un gran hombre”, es el de Luciano Zamora, secretario de Eduardo Torres. Al igual que en los testimonios anteriores, la digresión es una de sus características peculiares. A lo largo de los veinticuatro fragmentos que componen este testimonio, terminamos conociendo mucho más sobre el interés en la literatura y la vida amorosa de Zamora que sobre cualquier aspecto de Eduardo Torres. Incluso podría pensarse que, en los momentos en los que el narrador se refiere a la masturbación, se está haciendo un guiño a la autocomplacencia intelectual del mismo Zamora al dedicar su texto a su propia figura. Cabe mencionar que, al igual que Torres, Zamora es un obsesionado con la lectura, en un claro eco a la figura del Quijote. También hay paralelos importantes en la vida de este secretario con la del mismo Monterroso (el tema de los personajes y el autor será tratado a profundidad más adelante). Por ahora, me fijaré en el lenguaje de Zamora, caracterizado por la mezcla de los “registros coloquiales y literarios” (Noguerol 183). Además, Noguerol nota que en aquellas partes en las que narra su historia de amor y con Felicia, es posible reconocer rastros de imitación de la literatura rosa que lee durante su vida, así como una serie de alusiones librescas en patrones que parodian la narrativa decimonónica.

En este testimonio, también encontramos otro discurso parodiado, las cartas, y otras narradoras, Natu y Lucy: dos mujeres que, según Zamora, mantuvieron relaciones extramatrimoniales con Torres. Gracias a la parodia en la transcripción de su correspondencia con Torres, encontramos una sátira al lenguaje rebuscado de las “mujeres de la burguesía de hace unas décadas” (Noguerol 185) o escenas en las que hay una mezcla de “mística y erotismo propia de la literatura finisecular, utilizada con intenciones paródicas” (Noguerol 186).

En el último testimonio, nos encontramos con el testimonio de Carmen Torres, la esposa de Eduardo, que se presenta como una entrevista que ha sido grabada. Se trata del menos ‘serio’ y pretencioso de los testimonios. Más allá del paratexto que indica que se trata de una “grabación”, hay marcas de oralidad en su discurso, como las redundancias (“Sin embargo, y pese a todo...” (63) o “...por ejemplo, digamos...” (77)), la extensión sintáctica de algunas de las ideas que parecen ser un flujo muy libre de ideas, y otros elementos que Noguerol atribuye a ser rasgos distintivos de la lengua hablada (elipsis, exclamaciones, sinónimos para reforzar enunciados, interjecciones y preguntas de valor fático). Asimismo, se hacen evidentes los rastros de un entrevistador con quien la mujer dialoga, aunque no se incluye nada de su voz, más allá de comentarios sobre la transcripción (“La señora de Torres pudo haber dicho «notando»; pero en la grabación no se nota” (65)) o de señalar entre paréntesis aquellos momentos en los que la entrevistada ríe.

Regresando a la voz de Carmen Torres, Nogueroles sostiene que hay cierta burla hacia el registro popular oral, en la que halla una suerte de parodia a los textos de la generación de la onda mexicana. Aunque puede ser cierto, creo que sería necesario buscar mayores marcas textuales, tanto en la obra de Monterroso como en la de dicha generación, para que esa hipótesis sea más convincente. Al igual que sucede en los otros textos, la figura de Torres se presenta de una manera algo inconveniente o pormenorizada. No obstante, esto ocurre por razones más bien involuntarias, que tanto Parsons como Nogueroles atribuyen a la ingenuidad de la narradora. La ingenuidad es evidente por la forma en que cabe en obviedades (“... un día típico de la vida de Lalo es más o menos como todos los días” (77)), pero no por eso se debe pensar que el objetivo de la burla es la misma Carmen Torres. Más bien, al conocer su voz, la de alguien que no busca proponer su propia agenda validada por sus intereses, accedemos a una visión poco filtrada y alejada de las pretensiones que los otros personajes tienen. Gracias a ella, vemos algunos atisbos verdaderos de la intimidad de Eduardo (aunque no sean necesariamente los más favorables).

La reseña literaria

En la siguiente sección, “Selectas de Eduardo Torres”, se incluyen diferentes textos atribuidos al personaje. La primera de ellas, “Una nueva edición de *El Quijote*”, es un comentario a manera de reseña de una nueva edición del clásico hispanoamericano. Se trata de un texto pedante y totalmente ingenuo en sus juicios, que muestra la pretensión de inteligencia de Eduardo Torres. De nuevo, el lector se topa con un “lenguaje grandilocuente y anticuado, propio de los comentaristas decimonónicos” (Nogueroles 188). Las valoraciones que hace al libro son, como mucho irrelevantes, mientras que la gran mayoría son equivocadas. Por ejemplo, asume que algunos arcaísmos son errores de la

imprensa. Asimismo, delata su puritanismo provinciano al no querer “corregir” la expresión “hideputa” por miedo a herir las sensibilidades de las señoras de San Blas (Noguerol 190). Así, detrás de la retórica engolada, como es usual en Torres, no hay argumentos de peso verdadero que puedan denotar la inteligencia que pretende. Al contrario, para un lector atento, está clara su ignorancia. De nuevo, si pensamos en el doble nivel de lectura que hay en una parodia, pensar que la propuesta de Monterroso está en lo literal, estaríamos equivocados. El juego que propone se complementa en el siguiente texto, una respuesta al comentario de Torres en la *Revista de la Universidad de México*⁵. Allí, un lector le envía una carta censoria al director de la revista, Jaime García Terrés, en el que expresa su preocupación por el hecho de que una revista de gran prestigio publique un ensayo lleno de errores garrafales. Así, Monterroso ha logrado su cometido. No solo haber convencido a personas de que la existencia de Eduardo Torres es real, sino que sus desfachateces serían publicadas en una reconocida publicación periódica impresa de México.

Más adelante en el libro, encontramos un giro metareflexivo en el comentario que hace Torres a otra obra de Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*. Al igual que en el anterior texto, no hay un argumento de fondo real en su comentario literario. Si se piensa en Eduardo Torres como un desdoblamiento de Monterroso mismo como escritor, este sería el momento más radical de dicho proceso. Más que una evaluación sobre la obra misma, Torres da su opinión personal de la sátira, la cual aprueba, mientras que termina reprochado a Monterroso por su visión pesimista de la humanidad.

⁵ Publicación en donde aparecieron por primera vez ambos textos en 1959, casi dos décadas antes de que *Lo demás es silencio* se diera a conocer al público.

El aforismo o fragmento

Las selectas de Eduardo Torres también incluyen algunos ‘aforismos’ que se recopilan de diferentes fuentes como conferencias, charlas en cantinas, su diario personal, cartas, conversaciones, artículos periodísticos e incluso un “mensaje a las Naciones Unidas”. A diferencia de los proverbios, los aforismos obtienen su autoridad a partir de a quién son atribuidos y no de la sabiduría popular colectiva. Es decir, nos anuncian que su importancia radica en la sapiencia o inteligencia de quienes los han creado. Incluso, para Frye, se trata del estándar de la retórica de la sabiduría (87). Mientras que las convenciones formales de estos textos de Torres simulan el ingenio del género aforístico, su contenido es absurdo o no tiene sentido (Parsons). Se trata de afirmaciones tautológicas, evidentes y que, en ocasiones, rayan en la obviedad más inocente, pero siempre revestidas de la seriedad como: “Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista” (134), “No hay fondo sin forma ni forma sin fondo. Sólo cuando ambos desaparecen dejan de existir el fondo y la forma” (135), o “Antes de la Historia puede decirse que todo era Prehistoria” (137). Al leer estos textos, hay un breve momento en el que el lector se detiene, e incluso relee, para buscar el enigma que hay dentro de todo aforismo (Grant), a la espera de que quizás haya algo de perspicacia o sabiduría en lo que acaba de leer. Pero, rápidamente, se da cuenta de que detrás de las palabras engalanadas no hay más que retórica sin algún tipo de revelación final.

Esta parodia al género aforístico, como cualquier otra, tiene dos niveles. En el primero, es posible ver un caso más de pedantería por parte de Eduardo Torres, las palabras de un intelectual convencido de su propia inteligencia y de que al usar un tipo de lenguaje serio está elevando sus ideas, pero que termina revelando su ignorancia y el vacío de su retórica.

En el segundo, nos encontramos con casi lo contrario. Si es Monterroso, ya no Torres, quien está expresando las ideas, nos topamos con una distancia crítica frente al uso del lenguaje. Solo alguien con ingenio puede ver detrás de la fachada de la seriedad propia del aforismo y apropiársela para dejar consignados chistes como: “Nuestra educación debe ser cada vez superior. En nuestro medio, el ideal sería aumentar a cinco los años de secundaria y suprimir la primaria” (133) o “Digan lo que digieren, 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” (134).

Es importante notar acá que, además de ser aforismos, estos textos pueden ser considerados fragmentos. A diferencia de los primeros, el fragmento no es un mundo autocontenido del todo, sino parte de un texto original del cual depende. De hecho, en su entrevista con R.H. Durán, Monterroso (*Viaje al centro*) sugiere que estos deberían ser considerados fragmentos, antes que aforismos: “Gran parte de los aforismos de Torres son involuntarios. Torres odia ese tipo de escritores que hoy escriben frases o pensamientos como se hacía en el siglo dieciocho también francés, en que uno ve al autor, la barba en la mano, meditabundo, pensando en los veinte aforismos que se ha propuesto para esa mañana” (*La insondable tontería* 153).

Yo iría más lejos que el propio Monterroso en esta declaración y me atrevería a decir que la totalidad de la novela es fragmentaria. El nivel de intertextualidad es tan alto y la cantidad de alusiones es tal que casi ninguna parte del libro puede ser leída aisladamente. Por eso, obedece a la estética del fragmento de Monterroso que Jorge Ruffinelli (*El otro M*) define no como una parte, sino “como una totalidad diminuta que, anexada

interrelacionada con otras unidades, compone y descompone permanentemente la figura completa” (221). De ahí que la aparición de títulos de textos atribuidos a Eduardo Torres o las menciones a que aparecen en otros libros de Monterroso, e incluso las menciones que Monterroso hace al personaje en entrevistas, sugieren caminos de lectura que amplían las posibles lecturas de *Lo demás es silencio*. Precisamente, de esos posibles caminos de lectura es de lo que tratará el siguiente capítulo.

Capítulo 2: Totalidad y fragmento: dos lecturas fallidas

Ya me he ocupado de los diferentes tipos de texto que componen la novela. Ahora, me centraré en lo que va más allá de la suma de las partes, es decir, la unidad de la obra. En este capítulo, examino cómo las promesas de una cohesión en la unidad de lectura se desvanecen y obstaculizan una interpretación que cumpla con el pacto de lectura establecido con el lector. Como espero demostrar, esto no se trata de un error, sino de una parte fundamental de la propuesta literaria de Monterroso en *Lo demás es silencio* como novela.

Eduardo Torres como principio de unidad, una lectura fallida

Quisiera comenzar esta sección con un breve extracto de una entrevista que Marco Antonio Campos le realizó a Augusto Monterroso. Allí, el mexicano le pregunta: “¿Cree, como Borges, que la novela es una sucesión de cuentos cortos, o cree más bien que la novela tiene un mundo especial independiente del cuento? ¿Qué diferencias fundamentales existen entre la novela y el cuento?” (86) a lo que Monterroso responde: “Me imagino que Borges tiene razón en casos como los del *Quijote*, o de sus sucesores, del tipo de Henry Fielding o Laurence Sterne, maestros en el arte de hilvanar episodio tras episodio; pero también creo que a partir del siglo diecinueve las cosas cambian y la novela tiene que ser eso: un todo. *Los hermanos Karamazov* no es una sucesión de cuentos cortos o largos, ni *La guerra y la paz*, ni mucho menos *Madame Bovary* o, en nuestro tiempo, *Ulises* o *Cien años de soledad* (86)”.

Es curioso que la novela de Monterroso, aunque se emparenta más con las de Cervantes y Sterne que con las de Tolstoi, Flaubert y Joyce, no obedezca a ninguna de las dos

categorías que menciona. Después de todo, no hay narración entendida como una linealidad cronológica. Sin embargo, lo que me interesa de su respuesta es que nos habla de una de las tendencias que más ha calado en el género: un sentido totalidad. No obstante, ese sentido totalidad, cualquiera que este sea, es burlado constantemente en la poética de la novela de Monterroso.

Ya desde el título extendido, *Lo demás es silencio: La vida y obra de Eduardo Torres*, nos encontramos con una promesa de unidad: que estamos leyendo los textos de y sobre Eduardo Torres. Ese es el pacto de lectura básico con el que se encuentra el lector al momento de adentrarse en el texto. De hecho, Monterroso busca inducir una lectura unificada cuando, al ser preguntado por la forma en que estructuró la novela, responde: “Trate de que cada “testimonio”, por ejemplo, constituyera una unidad independiente. Sin embargo, todas son necesarias para conocer mejor al protagonista y su mundo” (Carminatti 97).

Sin importar lo diversos que puedan ser los textos, un lector corriente espera que una vez estos han sido reunidos, sea posible reconstruir una imagen final del protagonista. Sin embargo, con lo que se encuentra es con que hay múltiples elementos contradictorios que imposibilitan esa promesa de coherencia en el texto a partir de Eduardo Torres como centro. Como ya se ha mencionado antes, varios de los testimonios parecen decir mucho más de sus narradores que del mismo Torres, traicionando el objetivo básico de un testimonio. Por ejemplo, en el de Luis Jerónimo hay una “serie de contradicciones, inexactitudes, malentendidos, abusos de frases hechas y literalización del lenguaje figurado que producen el efecto de trazar su figura y a la vez de provocar una extraña

sensación de irrealidad en el lector” (González 376). Así las cosas, el lector también se encuentra con la inclusión caprichosa de datos triviales y la divagación constante como obstáculos para una lectura que realmente englobe al personaje.

González acierta en describir cuál es el resultado de este tipo de procedimientos: “Eduardo Torres termina siendo una figura ausente, desdibujada no sólo porque su voz queda acallada por la de los cuatro informantes, sino porque éstos rechazan una y otra vez la responsabilidad de dar testimonio de su figura. El resultado es la creación y disolución casi simultáneas del mito del intelectual y, en última instancia, del individuo que sobresale por encima de su comunidad y a la que dice representar” (390). Incluso, Corral llega a un punto similar en su lectura cuando dice: “Torres es un pretexto, su ausencia es su presencia; lo único que percibe el lector son lo que Barthes, en su *Roland Barthes* y otros textos, llama “biografemas”, es decir, unos pocos detalles, preferencias, inflexiones, destinados todos a la dispersión, a no informar al lector” (194). Finalmente, las contradicciones entre los diferentes testimonios y la incertidumbre que surge sobre la autoría de los textos empiezan a romper el pacto de lectura, minan la confianza del lector, al punto de que la novela impide asegurarle de que está ante una historia real, y la vida de Eduardo Torres se termina convirtiendo en una “historia sospechosa, carente de veracidad” (Arias 412). Por eso, en mi interpretación, Torres deja de ser un posible hilo de cohesión para la obra y más bien se manifiesta como una telaraña en la que el lector queda atrapado, incapaz de encontrar un camino que lo lleve a la certeza. No hay nada que esclarezca las dudas. Solo se deja al descubierto la contingencia de cada testimonio y la imposibilidad de acceder a una verdad última.

Esta unidad tampoco es posible cuando pensamos en Torres como ‘autor/editor’ de su obra. En el *Addendum*, se dedica a hacer aclaraciones sobre la edición del libro y sugiere que su propia “mano no pasó nunca por ella, excepto cuando una que otra coma mal puesta así lo requirió” (*Lo demás es silencio* 172); pero, si como lectores seguimos suspendiendo la incredulidad para leer la novela, es difícil creerle. De hecho, hemos visto cómo su vanidad, pedantería y falsa humildad son más fuertes que la honestidad intelectual. Así, cada parte del libro que precedió este punto es puesta bajo un manto de sospecha.

No es posible saber cuáles fueron las palabras no censuradas en cada testimonio, quién es el autor de ciertos textos (denominados como anónimos) o siquiera hasta dónde llega la mano de Monterroso y hasta dónde la de Torres. De hecho, el mismo Torres no da fe sobre sus propias palabras cuando dice: “Al releer, en ocasiones me detengo, miro a un lado y a otro, e imagino si yo habré escrito lo aquí recogido, o pensado en realidad lo que algún día dice o se dice que dije” (*Lo demás es silencio* 172). La oración multiplica sus posibilidades de interpretación si nos dejamos llevar por la idea de que estas palabras también pueden ser de Monterroso.

Así, la lectura de cada fragmento dependerá de a quién le asigne uno la autoría o intención de cada fragmento, de la misma manera que las mismas palabras bajo la pluma de Cervantes pueden ser un “un mero elogio retórico de la historia” (Borges 449) o una idea asombrosa en la que “no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen” (Borges 449) bajo la de Menard. Puede sonar algo extremo, pero hay algunos ecos de esta búsqueda en las palabras que Monterroso dio en una entrevista a Elda Peralta: “Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio.

Gulliver rebasa a Swift y Otelo a Shakespeare. En cambio, Leopoldo Bloom no ha podido hacer que Joyce permanezca tras la cortina. Lo mismo sucede con Kafka: sus personajes le sirven más a él que él a ellos. El más sabio ha sido Cervantes al esconderse tras otro nombre para contar la historia de don Quijote, incluso al grado de que se ha llegado a considerarlo un idiota al lado de su personaje” (Peralta 136).

Entonces, Eduardo Torres falla como garante de unidad en dos niveles diferentes. Primero, como protagonista y objeto de comentario de los demás personajes. En segundo lugar, como autor/editor del compilado. Ahora bien, allí no acaba el juego de ambigüedades e incertidumbre de la novela. Existe otra forma básica del pacto con el lector que también es burlada: la “producción de un mundo”, que comentaré a continuación.

Un efecto de realidad sin residuos descriptivos

Según Culler, nuestra expectativa de que una novela produce un mundo es una convención básica del género, tanto para las obras tradicionales como para las que buscan violar dicho principio. Es decir, estamos ante otra promesa para el lector. La forma en que el cumplimiento de esta promesa normalmente se da en las novelas es a través de una orientación referencial o mimética en la que el lector espera reconocer un mundo que la novela produce o al que se refiere. Basándose en Barthes, el teórico estadounidense sugiere que esto se logra a partir de “residuos descriptivos”. El término se refiere a aquellos elementos cuyo único propósito aparente en el texto es el de referirse a una realidad concreta como lo son los diálogos superfluos, objetos sin mayor importancia o trivialidades para crear lo que el pensador francés llamó “el efecto de realidad”. Es decir, una ilusión de familiaridad y verosimilitud que hace que el lector crea que el texto está representando la realidad incluso cuando está ante una ficción. Como veremos, en el caso

de esta novela, Monterroso se apoya en este tipo de expectativas sobre la novela para construir sus juegos ficcionales.

En *Lo demás es silencio* son pocos los momentos en los que se podría argumentar que estamos ante “residuos descriptivos”. El más claro de ellos es durante los testimonios de la primera parte. Aun así, los detalles, más que cumplir con una función referencial que genere un “efecto de realidad”, son más bien una estilización exagerada que busca parodiar las novelas realistas, como se explicó en el capítulo anterior. Es decir, llaman la atención sobre la escritura misma antes que referirse a un mundo externo. A diferencia de la escritura realista en la que “the reader has the illusion of constructing an interpretation by referring the words of the text to objects in the real world” (Waugh 23), en una obra metatextual como esta, la escritura deja al descubierto los procedimientos literarios que la hacen posible, su objeto es el lenguaje mismo. Específicamente, la manera en que este construye la realidad. Por ejemplo, la sobreestilización del primer testimonio es una forma irónica y exagerada de la narrativa novelesca premodernista. Es un posicionamiento de Monterroso en el que se distancia de la tradición realista y pareciera sugerirnos que ese no es el camino que va a seguir, lo que efectivamente cumple. Quiere jugar con nosotros y ver hasta qué punto como lectores creemos en sus exageraciones. Así, el propósito referencial del lenguaje es minado y el mundo que crea la novela deja de ser un elemento importante.

Ahora quiero detenerme en la segunda mitad del libro, aquella donde no hay textos de cariz narrativo. Al igual que ocurre con los testimonios, estos fragmentos dispersos también ofrecen una lectura fallida, ya que traicionan su promesa de lectura. Como hemos visto en el primer capítulo, las máximas y aforismos no son los vehículos de la sabiduría,

los comentarios aparentemente ilustres de Torres no son más que desfachateces y fanfarronadas, y los géneros académicos no son una exposición de ideas expuestas de manera coherente.

Entre textos tan variados como un decálogo del escritor, una serie de ilustraciones, un comentario a una nueva edición del Quijote, es difícil encontrar “residuos descriptivos”, ya que casi ninguno se ocupa de mimetizar la realidad a la manera de una escritura tradicional en la que asume que el lenguaje puede ser transparente en su recreación de la realidad. Como lo he dicho, teniendo en cuenta que se trata de una obra altamente paródica y metaficcional, *Lo demás es silencio* sí mimetiza, pero, más que a un mundo externo y referencial, a un mundo formal. En ellos, el lenguaje y sus formas (un discurso, un aforismo, un decálogo, una reseña literaria o un prólogo), más que elementos representación de una realidad concreta, son el objeto mismo a que es representado. Un texto como una reseña escrita por Eduardo Torres es la realidad de la escritura académica de Eduardo Torres, y es por esa misma razón que no necesita de “residuos” de la realidad para construir su “efecto de realidad”.

Lo que aquí propongo es que, para ver cómo se construye ese “mundo” al que Culler se refiere, debemos desplazarnos hacia a los contornos externos de la novela, a su epidermis, a los espacios liminales que la posibilitan: sus paratextos y cómo estos juegan con el cuerpo del texto.

Un caso interesante es el de “Análisis de la composición «El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)»” cuyo origen apócrifo (según los pies de página) arroja dudas

sobre si se trata de un comentario crítico sobre Torres o una invención de Torres y que, una vez se ha desarrollado el texto, se termina convirtiendo en un “juego de espejos” en el que el autor implícito del texto deja ante el lector una serie de hipótesis sobre su identidad sin llegar a confirmar o negar ninguna de ellas. La interpretación final del texto depende de a quién se le atribuya la autoría, pero la imposibilidad de determinar quién es el autor de qué nos lleva a dejar flotando nuestras posibles teorías posibles y, en nuestra mente de lectores, todas se realizan. El texto es muchos textos en la medida en que juguemos con las diferentes permutaciones de la autoría.

Antes de continuar, quisiera destacar que en este comentario de un supuesto “Alirio Gutiérrez” hay palabras que parecen ser un metacomentario sobre la novela misma en línea más que un comentario a «El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)». Basta con intercambiar el nombre del soneto por el de *Lo demás es silencio*.

“De manera que, analizando de este modo, «El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)» comienza por ser de una ambigüedad increíble (ambigüedad y de la época actual, pues el lector de hoy no está dispuesto a aceptar así como así verdades de nadie; y que, como se verá más adelante, impregna uno tras otro los versos de la pequeña obra), toda vez que el público, no siempre atento a estas cosas, se enfrenta de primas a primeras con algo que se le ofrece pero que en realidad no se le da, sin que en su ignorancia pueda saber si esto ha sido con intención o sin ella, o viceversa” (157-158).

Tan solo en este pequeño fragmento nos hemos tropezado con algunas de las reflexiones en torno a la obra que he planteado. Es decir: la imposibilidad de establecer certezas sobre las intenciones del texto (¿burla o seriedad?, ¿realidad o ficción?) a partir de una ambigüedad que termina por velar el resto de la obra (“una ambigüedad ... que impregna uno tras otro los versos de la pequeña obra”); y del gran nivel de consciencia que hay en la novela en torno a las expectativas y convenciones que rigen los textos literarios y su subversión (“algo que se le ofrece pero que en realidad no se le da”).

Como lo demuestra el caso de “Análisis de la composición «El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)»”, Monterroso es muy consciente de la manera en que los paratextos condicionan la lectura de su obra y por eso se permite jugar con ellos. Después de todo, el efecto de realidad incluso puede empezar a surgir con cosas tan sencillas como el hecho de asignar un nombre propio. No es necesario hacer extensas y detalladas descripciones para que el lector pueda empezar a entrar en el juego de la ficción. Basta, como lo demuestra esta novela, con desafiar las expectativas del lector a través de diferentes convenciones dentro y fuera del texto para que este empiece a pensar que hay una realidad en la que el texto se basa.

La forma de emplear los paratextos novela no es accesoria al cuerpo del texto. El hecho de que haya diferentes textos, fuera y dentro de la novela, firmados por Eduardo Torres y por personajes ficticios que aparecen en ella es una de las tantas formas en que el lector construye un sentido de realidad (sin necesidad de residuos descriptivos) que Monterroso termina erosionando y subvirtiendo. Y es esa erosión de la distinción entre ficción y realidad de lo que tratará el siguiente capítulo.

Capítulo 3: Trascender los límites del libro

En este capítulo examinaré cómo distintos paratextos no solo contribuyen a la creación de una obra ficticia, sino que forman parte del juego literario de Monterroso en su intento de ampliar los horizontes de su novela más allá del cuerpo del texto. Mediante el diálogo entre *Lo demás es silencio* y otros textos, el autor guatemalteco trasciende los límites del libro como espacio de creación y nos invita a adentrarnos en un nuevo terreno de exploración donde se diluyen las fronteras entre realidad y ficción, así como los límites de lo que se considera una novela.

Fisuras y suturas entre realidad y ficción

El hecho de que se construya este efecto de realidad no garantiza estabilidad alguna en la lectura. Por el contrario, la relación que establece el texto con la realidad es altamente conflictiva. Desde el primer epígrafe que se atribuye a *La Tempestad*, pero que realmente es un fragmento de *Hamlet*, el pacto que se podría establecer con el lector, de ofrecer veracidad al usar paratextos que constantemente declaran que estamos ante un texto de no ficción, se empieza a resquebrajar. Podríamos decir que es la primera fisura que ciertos lectores pueden reconocer, el primer momento en que empieza a entender que hay algo que no está bien. Al encontrarse con esto, va entendiendo que no se puede fiar del narrador implícito y que debe empezar a sospechar de las convenciones textuales, literarias y no literarias, que se le van presentando. Pero este camino es difícil y confuso porque no ofrece una certeza final. Lejos de querer establecer diferencias claras entre realidad y ficción, *Lo demás es silencio* problematiza esta relación y sugiere que son dos caras de una misma moneda para luego hacerla girar al punto de que la una se vuelve indistinguible de la otra.

Para hacerlo, Monterroso debe, primero, crear puntos de sutura entre el mundo ficticio de la novela y el mundo 'real'. Por ejemplo, al sugerir que Eduardo Torres tenía como interlocutor de sus cartas a personalidades de la política y cultura mexicana de finales de los años setenta como Edmundo Flores, Joaquín Moritz, Guillermo Haro, José Antonio Alcaraz, José de la Colina, Salvador Elizondo, José Revueltas, Elena Poniatowska, Luis Villoro, Efraín Huerta, y otros más.

En este procedimiento, Monterroso lleva la ficción a terrenos que normalmente se consideran ajenos al del autor y se inmiscuye en lo que Genette llama el "peritexto del editor". Es decir: "the whole zone of the peritext that is the direct and principal (but not exclusive) responsibility of the publisher (or perhaps, to be more abstract but also more exact, of the publishing house) - that is, the zone that exists merely by the fact that a book is published and possibly republished and offered to the public in one or several more or less varied presentations" (Genette 16). Esto lo hace en la contraportada de la primera edición de *Lo demás es silencio*. Allí, además de una fotografía de Monterroso acompañada por un breve resumen de su producción literaria hasta la fecha, se incluye un texto atribuido al Licenciado Efrén Figueredo, uno de los personajes ficticios que habitan San Blas. Entonces, así como los personajes reales hacen parte de la ficción, los personajes ficticios empiezan a aparecer en terrenos asociados a la realidad.

Ahora bien, lo interesante es que Monterroso perpetua ese juego de encubrimiento entre aquello que es fantasía y aquello que es ficción. Por ejemplo, en una entrevista a Graciela Carminatti, responde que la creación de la novela comenzó con la idea de: "rescatar una serie de artículos de un intelectual de provincia, específicamente el Dr. Eduardo Torres, de

San Blas, S.B. Me costó trabajo encontrarlo, familiarizarme con él (no soy muy dado a las confianzas) y decidirme a hacerlo. Pero los años pasaron, las piezas se juntaron y el libro finalmente salió. Esto me dio tiempo de rechazar mucho material que también encontró su lugar adecuado: el lugar más oscuro de mi escritorio” (96). Algo similar sucede en su entrevista con Margarita García Flores cuando dice: “Estoy ocupado en la biografía de Eduardo Torres, que se ha retrasado demasiado. La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba. Los viajes a San Blas son caros y fatigosos (debido a mi falso temor al avión tengo que ir en autobús, yip o mula). Pero esto no importaría. Lo malo es que el resultado depende del humor del maestro. Cuando está de malas se dedica simplemente a hablarme de cosas que no tienen nada que ver con su vida, y yo sé que entonces es imposible lograr un dato, una fecha precisas” (*Viaje al centro* 37-38). Asimismo, en la entrevista con Carminatti, encuentra la oportunidad de ampliar la bibliografía ficticia de Torres, ampliando el archivo textual de este personaje al sugerir: “El doctor Torres tiene muchos otros recogidos en su ensayo “Paremiología samblasense”, que en el libro no se incluyó por ser demasiado extenso y explicativo” (110).

Acá quisiera aclarar que las entrevistas no funcionan en mi lectura como una fuente de autoridad que establezca una correcta interpretación según la intención del autor. Son epítextos que amplían la ficción que es Eduardo Torres y el mundo que lo rodea, San Blas, y los demás personajes. Es decir, son parte de la propuesta literaria de Monterroso. En ellos, extiende ese juego de espejos entre personajes y autor, entre ficción y realidad que late en la novela. De hecho, cualquier persona, si solo se fía de lo que hay en el libro y en las palabras de Monterroso no tendría muchas razones para dudar de la existencia de Eduardo Torres. Monterroso continuamente se refiere a él como si se tratara de uno de sus

escritores de cabecera, a la par de Cervantes, Swift, Sterne o Montaigne. Por eso, aparece como un autor real al que cita tanto en textos que precedieron *Lo demás es silencio* como en textos que le siguieron años más tarde. Entre ellos están los epígrafes que se le atribuyen a Torres en “Estatuta y poesía” y “Cómo me deshice de quinientos libros” de *Movimiento perpetuo*, libro de ensayos en el que se da esta libertad creativa. Pero este procedimiento fue una constante a lo largo de la trayectoria de Monterroso, incluso en aquellos textos que pueden ser considerados “no ficción” como en *La letra e*, un diario; en la sección dedicada Gabriel Zaid en *Pájaros de Hispanoamérica*, un libro de semblanzas sobre diferentes autores reales que Monterroso publicó en 2002; o las entrevistas que dio a lo largo de su vida.

Así, Eduardo Torres trasciende la novela y Monterroso aprovecha cada oportunidad para seguir inventando personajes, lugares y hechos. Son pocos los casos en los que Monterroso confirma que Torres sea una invención. Más bien, aprovecha cada oportunidad que tiene para encubrir sus invenciones y hacerlas pasar por realidad. Incluso, juega con sus entrevistadores, como cuando le comenta a Graciela Carminatti que un profesor de Saint Louis, Missouri, le ha propuesto publicar una edición anotada con el financiamiento de la Editorial Endymion. Esta empresa es otra de las ficciones de Torres que existe más allá de sus libros, como lo son San Blas y sus habitantes.

Como lo sugiere en esa misma entrevista, Monterroso parece buscar que el lector siempre viva en la incertidumbre, sin poder responder a preguntas como: ¿qué es serio y qué es cómico?, ¿qué es real y qué es ficción? El texto y los paratextos que hemos visto acá están tan colmados de juegos, sugerencias y guiños que impiden establecer certezas. *Lo demás*

es silencio parece estar siempre un paso adelante del lector, ya que juega con sus expectativas y termina burlándose de los intentos por llegar a respuestas definitivas. Así, la novela desestabiliza las convenciones tradicionales de la narrativa, pero también de cómo el lenguaje crea sentido y, por lo tanto, construye la realidad, no solo lo ficticio. Al hacerlo, sigue uno de los productos de la metaficción según Waugh. Es decir, no solo está presentando un comentario sobre las obras literarias y la ficción, sino sobre la forma en que aquellas cosas que normalmente son puestas bajo la categoría de realidad también se construyen de la misma manera: usando el lenguaje.

Así, nos acerca a una de las consideraciones que plantea Iser, que realidad y ficción no han de ser entendidos como opuestos. Más bien, como lo sugiere Waugh, estamos ante el caso de una obra que llama la atención al hecho de que la vida al igual que ocurre en las novelas es construida a partir de marcos de referencia y que en última instancia no es posible determinar con absoluta certeza cuándo acaba uno de ellos y cuando comienza otro.

Esta académica también sugiere que aquellos textos que frustran las expectativas y convenciones de sentido y de unidad, y, por lo tanto, llaman la atención sobre su proceso mismo de construcción, problematizan la forma en que diferentes códigos narrativos (tanto literarios como sociales) construyen mundos aparentemente “reales” o “imaginarios” a partir de una ideología particular mientras que se presentan a sí mismos como “naturales” y “eternos”. En el caso de *Lo demás es silencio*, aquellos códigos que son cuestionados son todos sobre los que se construye la literatura como institución. De ahí la variedad de tipos de textos que se comentaron en el primer capítulo. Tanto los textos de corte académico como las transcripciones de conferencias, e incluso las correspondencias privadas,

conforman la red de textos sobre los que se construye la idea de los autores, el mundo literario del que hacen parte y cómo estos determinan lo que se entiende lo que es “literario”. En una primera lectura, se podría entender esto como una forma de sátira contra las instituciones literarias y, ciertamente, lo es.

No obstante, creo que ese es un solo nivel de interpretación. En la novela no vemos un distanciamiento total al momento de satirizar a Torres o a los círculos intelectuales del lugar imaginario que es San Blas ni la Ciudad de México (si es que se piensa que la una representa a la otra). Más bien, la burla lo impregna todo al tener como objeto al mismo Monterroso y al lector, pues siempre habrá una lectura contradictoria que lo desvíe de encontrar un sentido único. Si la novela solo se entiende como un ataque satírico al medio intelectual o de las pretensiones demasiado librescas de personas como Torres, no tendría por qué interesarse tanto en estirar los límites entre realidad y ficción de una manera tan amplia y diversa como lo he planteado hasta ahora. Por eso, creo que *Lo demás es silencio* también es un ejercicio de experimentación (y, por qué no, una celebración) de la capacidad que tiene la literatura de enrarecer y cuestionar los diferentes códigos que empleamos para acercarnos a diferentes formas de nuestra realidad y proponer unos en los que la contradicción, el juego y la imaginación son una alternativa.

Recorrer las ruinas: una lectura que abandona la totalidad

¿Dónde comienza y dónde acaba la ficción de *Lo demás es silencio*? Ciertamente, como lo sugiere la lectura que propongo, no comienza en la portada ni acaba en la contraportada. Parte de lo que planteo acá es que la novela nos recuerda que los textos necesariamente son construcciones intertextuales, que siempre están apuntando hacia otros textos. Bajo esta mirada, la noción de novela de Monterroso no solo es fragmentaria porque esté

compuesta por fragmentos, sino porque es un texto que constantemente señala su propia incompletud, por ser un fragmento de algo aún más grande, por solo existir como un artificio intertextual y no como un texto que enmascara su naturaleza dependiente de otros, como sí lo hacen las novelas tradicionales.

Por ejemplo, cuando alude a textos de autoría de Torres y de otros personajes ficticios de San Blas, pero que no existen. En “E. Torres, un caso singular”, el narrador, que se supone es el hermano del protagonista, alude a una serie de aforismos que no están contenidos en parte alguna del libro. Incluso, en el pie de página que cierra el capítulo de su autoría, sostiene que se quemó todo lo relativo a la pubertad y demás vida sexual de Eduardo Torres. También encontramos extractos de textos supuestamente publicados en *El Herald* de San Blas (“Decadencia de la conservación”, “¿Debe el artista pertenecer a su tiempo o viceversa?”, “La fisiología del gusto literario” y tantos otros) o a conferencias como aquella llamada “El arte considerado como un bello crimen”, que invierte el precepto del libro de De Quincey, pero cuyo enfoque y contenido nos evaden como lectores que solo podemos conjeturar. De manera similar, en la bibliografía que acompaña la novela, encontramos más guiños de entremezclamientos entre lo ficticio y lo real. A la par de obras reales como *La evolución creadora* de Henri Bergson o *Vidas paralelas* de Plutarco, se incluyen una obra ficticia de Claude Lévy-Strauss (*El origen de las maneras de mesa*) y obras imaginarias atribuidas a Luis Jerónimo Torres (*San Blas, S.B. y sus alrededores*). Así, el lector siempre se ve en la obligación de buscar otros textos, tanto de Monterroso como de otros autores, para poder corroborar los hechos, pero se encuentra con que allí solo hay un callejón sin salida, no hay una solución a las contradicciones que plantea el humor de Monterroso.

Entonces, acercarse a una obra como *Lo demás es silencio* se asemeja a la experiencia de recorrer unas ruinas. Es decir, restos de un complejo mayor que obligan al lector a imaginar y proyectar aquellas partes que faltan, pero que dan sentido a aquellas que sí son visibles. Así, ese ‘demás’ del título adquiere otra posible lectura al entenderse como aquello está más allá del libro mismo, pero que nos es sugerido y que configura la forma en que el texto es interpretado. Esa presencia fantasmagórica ronda cada página de la obra, aunque siempre permanezca fuera del alcance del lector y en el reino de la especulación, pero es una parte integral de la ficción. *Lo demás es silencio* es una obra que nos invita a mirar hacia sus fronteras, hacia lo “demás”, no hacia su “centro”, hacia las partes faltantes de las ruinas, no ante las que están presentes. De ahí que en su entrevista con Carminatti, al igual que sucede en el cierre de la novela, Monterroso se encargue de recordar al lector que los textos recogidos son tan solo una parte de “entre la extensa obra de Torres” (96).

Quizás ese silencio, esas obras que no vieron la luz, pueda esbozar una respuesta a la pregunta que hace Maurice Blanchot en *Literature and the Right To Death* cuando dice “But what if the book does not even manage to be born, what if it remains a pure nothing?” (309). La esencia de la literatura no solo es el silencio y la nada, en concordancia con lo que propone Blanchot. Es decir que, como forma del lenguaje, en la literatura subyace la supresión de la cosa misma que es representada, ya que, para poder ser, el lenguaje se desliga de la realidad misma y por eso presupone su misma negación. Como nos sugiere *Lo demás es silencio* a partir de esta lectura, la literatura también puede ser silencio porque una obra nace de lo que no fue, de aquello que se intuye en los bordes, de aquello externo

que la hace posible, que la hace imaginable. La literatura se da en el intersticio entre el acto y la potencia.

Con frecuencia he pensado que una de las preguntas claves que nace al momento de acercarse a un texto literario es: ¿por qué estas palabras y no otras? Normalmente, nos ocupamos por aquellas que fueron seleccionadas, “estas”, pero las “otras”, las que nunca fueron, no han merecido la misma atención. Siguiendo este orden de ideas, la literatura no solo es “lo que pudo haber sido” y no fue porque tenga la capacidad de crear mundos imaginarios, fantásticos, alternativos, sino porque a través de su incompletitud a manera de ruina, de su constante referencia a aquello que no está, nos permite a nosotros mismos imaginar todas las palabras que no fueron. Así, en un recorrido por las ruinas late la gran pregunta: ¿por qué el todo y no la nada?

Conclusiones

Este trabajo de investigación ha abordado diversos aspectos de *Lo demás es silencio*. En el primer capítulo, me base en la idea de que la novela no puede ser definida únicamente por parámetros formales, sino que se destaca por su heterogeneidad y su capacidad de incorporar otros géneros y tipos de textos. Esto me permitió acercarme a la diversidad textual que compone la novela y a la parodia que subyace a lo largo de la obra.

En el segundo capítulo, he examinado cómo las promesas de una unidad de lectura son burladas constantemente y rompen con las expectativas usuales con las que un lector normal se acercaría a la obra. Allí, también se mostró de qué manera la figura de Eduardo Torres, antes que dar cohesión a cualquier interpretación, se vuelve un enigma que constantemente evade una respuesta. No obstante, este hecho, más que una falla en la construcción del personaje o de la novela, es parte del juego literario propuesto por Monterroso en el que aquello que es verdad y aquello que es invención se vuelve indistinguible.

Este último hecho fue el punto de partida del tercer capítulo. Allí indagué en cómo diferentes paratextos contribuyen a la ficcionalización de la obra y forman parte del juego literario de Monterroso. Es decir, estamos ante una poética que nos invita a ir más allá de aquella visión de la literatura que ve el cuerpo del texto como único campo posible de la ficción. Al ser una novela que no está contenida únicamente dentro de los confines de un libro, *Lo demás es silencio* es una obra que quiere darnos nuevas perspectivas sobre la naturaleza de la narrativa y sus posibilidades creativas.

Ahora, quisiera dar paso a ciertas reflexiones a las que me ha llevado este proceso de interpretación de la novela. Lo primero que quisiera plantear es que la estructura de ruinas que tiene *Lo demás es silencio*, y que describí en el anterior capítulo, puede ser vista en contraposición a uno de los paradigmas literarios inmediatos más reconocibles de la época en que fue publicada: la ‘novela total’. Esta visión del género, que tuvo hondas implicaciones en la forma en que la literatura se canoniza el continente durante el siglo XX, se caracteriza por basarse en una “concepción totalizante del mundo cuya puesta en funcionamiento en una novela busca integrar, en un todo, que se presupone comprensible y sobre todo accesible, los fragmentos dispersos de una realidad, atendiendo a todos sus niveles posibles, contemplados en los planos de lo imaginario y de lo real objetivo” (Valenzuela Garcés 42). Incluso, sin usar el mismo nombre, pero básicamente describiendo el mismo fenómeno, Menton ha dicho que en la Nueva Novela Histórica de América Latina hay un ‘afán muralístico y totalizante’ (14). Por más que *Lo demás es silencio* sea un repositorio para Monterroso en el que puede contener todo tipo de textos disímiles, como lo hemos visto en el capítulo anterior, necesariamente contenerlo todo no le permitiría ser un texto totalizador ni armonioso entre sus partes. Todo lo contrario, pareciera como si la búsqueda de la totalidad fuera una tarea imposible, tanto por la falta de documentos como por la cantidad de contradicciones y ambigüedades, textuales y metatextuales (autoría, origen y veracidad), que hay en y entre ellos.

Entre sus obras contemporáneas, más bien, se emparenta con novelas *Cómico de la lengua* de Néstor Sánchez, *Cuadernos de Gofa* de Hugo Hiriart, *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Es decir, novelas que, durante la década de los setenta y ochenta, reaccionaron a través de la parodia contra “los paradigmas estructuradores del boom” (Skłodowska 110). Es

interesante notar que, a diferencia de estas otras obras, la parodia en *Lo demás es silencio* no usa los textos del ‘Boom’ como pre-textos en los que basarse. Monterroso parece no estar interesado en seguir las corrientes, ni las discusiones o intereses propios de la época, ya sea para adscribirse a ellas o para negarlas. Más bien, parece que escoge sus propias preocupaciones estéticas con mucha libertad, y dialoga con una tradición propia que no responde a la inmediatez del contexto. De hecho, que su única novela siguiera las características que hasta acá he mencionado demuestra el poco interés que tenía Monterroso de seguir las tendencias de la novela latinoamericana del siglo XX.

A esta consideración podemos sumarle el hecho de que, como lo explica Lámbarry en su estudio sobre el lugar que Monterroso ocupó en el campo literario de su época, fue un escritor sin estrategias de promoción ni relacionamiento con las esferas literarias que le permitieran recibir el reconocimiento y fama entre los lectores de la época. Así lo dice Lámbarry: “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 (*Augusto Monterroso in the Latin American Literary Field* 109). No es extraño, entonces, que Monterroso solo se convertiría en el gran clásico de las letras hispanoamericanas que conocemos hoy en día al final de su vida, casi a finales del milenio.

Por eso, quisiera proponer que las consideraciones expuestas sobre la novela de Monterroso no solo podrían abrir puntos de diálogo y comparación diacrónicos o sincrónicos de *Lo demás es silencio* con el resto de la producción literaria de Latinoamérica en el siglo XX. Sería más interesante abrir otros horizontes comparativos un

poco más lejanos en tiempo y en espacio. Brevemente, y a manera de cierre con algunas reflexiones finales, quisiera sugerir posibles alternativas para futuros caminos.

Quizás el camino más obvio, pero no por eso menos importante, es el de entablar un diálogo con el paradigma más evidente de la novela moderna y uno de los intertextos más importantes que tiene el libro de Monterroso: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ya ha habido algunos trabajos dedicados a establecer diálogos entre ambos autores, aunque no han sido tan extensos ni profundos como podrían serlo. Este tampoco es el lugar para hacerlo, ya que merece un desarrollo más amplio de lo que acá puedo presentar.

Aun así, quisiera remitirme brevemente al texto matriz del género novelesco y su relación con *Lo demás es silencio*, ya que comparten una poética muy cercana en la que las posibilidades de la novela como género tienen importantes implicaciones y corresponden a una parte fundamental de la visión estética de ambos escritores. No en vano, la tradición de la novela que elige Monterroso tiene su semilla en Cervantes.

Ya Parsons advirtió cómo la obra de Monterroso sigue el modelo cervantino de parodia, ya que “Like don Quijote, Eduardo Torres is a naive reader of literature whose comments occasionally reveal a flash of insight, but more often indicate radical confusion regarding the nature of fiction, an inability to distinguish between the figurative and the literal and, at times, fiction and reality” (941). No obstante, el juego metaficcional que plantean ambas novelas no solo se encuentra en el actuar de Torres y don Quijote, como lo sugiere Parsons. Los comentarios en los paratextos, como los que he comentado hasta ahora,

también están presentes en la novela de Cervantes: piénsese en los comentarios sobre el Quijote de Avellaneda y en su paratexto más importante, el prólogo ficticio de la primera parte.

Traigo a colación el prólogo ficticio que acompaña el libro del complutense porque prácticamente pareciera ser una guía de instrucciones para los juegos de atribuciones erróneas y una poética de la falsedad que hay en *Lo demás es silencio*. Por ejemplo, cuando el amigo “gracioso y bien entendido” del narrador le sugiere que: “Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Pres Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda” (Cervantes de Saavedra 10). Podríamos pensar que es el punto de partida de Monterroso para incluir un elogio ficticio, atribuido al Licenciado Efrén Figueredo en la contracubierta de la primera edición de su novela. También, podríamos detenernos a pensar que el momento en que ese mismo amigo le sugiere al narrador incluir una cita de Horacio, “si tratáredes del poder de la muerte” (11) (pero que realmente corresponde a una versión medieval de una fábula esópica, según la anotación de Francisco Rico), es la fuente de inspiración del epígrafe mal atribuido con el que comienza la novela de Monterroso.

Siendo que la concepción de la novela de Cervantes tiene ecos muy fuertes en la de Monterroso, un trabajo que se dedique a hacer dialogar ambos textos sería un camino casi inequívoco a seguir en un futuro. Después de todo, a diferencia de Eduardo Torres en su disparatado comentario sobre una edición del Quijote, Monterroso ha sabido entender,

extraer, jugar y proponer nuevos caminos para la socarronería de la tradición cervantina, haciendo de sus lectores unos quijotes: personas que ven falsedades en las realidades y realidades en las falsedades. El guatemalteco no se limita a una relación intraliteraria, sino que se sale de los límites librescos y sale a la vida, lo “extraliterario”, mientras que en el caso de Cervantes se ve un camino, principalmente, en la otra dirección, de la vida hacia el libro.

En la lectura que he propuesto, el título no sugiere que se trate de una novela que reflexiona sobre la mortalidad y la insignificancia de la vida humana a partir de la vida de un escritor, como podría suponerse a partir de una primera interpretación que siga la alusión a las últimas palabras de Hamlet antes de morir en el título de la novela⁶. Esta sería un primer nivel de lectura que no considera las contradicciones, la ironía, el humor y los juegos metatextuales que atraviesan la obra. Más bien, y cómo he querido sugerir hasta ahora, debemos seguir el juego que propone Monterroso. Es decir, leyendo desde la sospecha de que bajo cada palabra hay un doble fondo, más niveles de lectura y de ambigüedad. No en vano, sus procedimientos literarios, antes que tener una fuerza cohesionadora, centrípeta, son un movimiento centrífugo. Tanto textos como paratextos, antes que ayudar a cohesionar una lectura, son una fuerza de desestabilización de las expectativas y presuposiciones de lectura habituales, ya que los límites entre realidad y ficción se borran constantemente. Y es que *Lo demás es silencio* es una reflexión y

⁶ O, I die, Horatio.

The potent poison quite o'er-crows my spirit.
I cannot live to hear the news from England,
But I do prophesy th' election lights
On Fortinbras. He has my dying voice.
So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited.
The rest is silence. (Shakespeare, 224)

práctica sobre la literatura misma, específicamente, una escritura cuyo interés es la forma en que el lenguaje literario construye el sentido. Además, su estructura de “*uroboros* (Todorov) o anillo de Moebius los niveles referenciales del texto pierden pie en la realidad, pasando tanto autor como lector a formar parte del mundo creado” (González 394). Así, ficción y realidad empiezan a coexistir en un mismo plano y el nivel de perspicacia de cada lector arrojará interpretaciones distintas.

Si bien los procedimientos metaficcionales de esta novela, que se han comentado hasta ahora, son frecuentes en todo tipo de textos literarios, lo que interesa de esta novela de Monterroso en particular es que no es una propuesta que se limita al texto. En su uso de los paratextos y en espacios como las entrevistas que se han citado acá, se encarga de extender su ficción fuera del terreno natural: los confines del libro.

Para explicar a lo que me refiero, estaría bien establecer ciertos paralelos y diferencias con el autor metaficcional hispanoamericano por antonomasia: Jorge Luis Borges. A lo largo de su bibliografía, el argentino se encargó de usar todo tipo de estrategias metaficcionales que le interesaban al mismo Monterroso y que describe en esta pequeña anécdota, inventada quizás (aunque eso no importe como no ha de importar la veracidad en lo referente a la literatura), pero que nos dice mucho de esa postura sobre la ficción y la realidad. De nuevo, se trata de un juego basado en la autenticidad de un epígrafe:

“Cuando se lee, en cambio, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de Borges, lo más natural es pensar que se está ante un simple y hasta fatigoso ensayo científico tendiente a demostrar, sin mayor énfasis, la existencia de un planeta desconocido. Muchos lo

seguirán creyendo durante toda su vida. Algunos tendrán sus sospechas y repetirán con ingenuidad lo que aquel obispo de que nos habla Rex Warner, el cual, refiriéndose a los hechos que se relatan en *Los Viajes de Gulliver*, declaró valerosamente que por su parte estaba convencido de que todo aquello no era más que una sarta de mentiras. Un amigo mío llegó a desorientarse en tal forma con *El jardín de los senderos que se bifurcan*, que me confesó que lo que más lo seducía de “La biblioteca de Babel”, incluido allí, era el rasgo de ingenio que significaba el epígrafe, tomado de la *Anatomía de la melancolía*, libro según él a todas luces apócrifo. Cuando le mostré el volumen de Burton y creí probarle que lo inventado era lo demás, optó desde ese momento por creerlo todo o en nada en absoluto, no recuerdo” (*Beneficios y maleficios* 61).

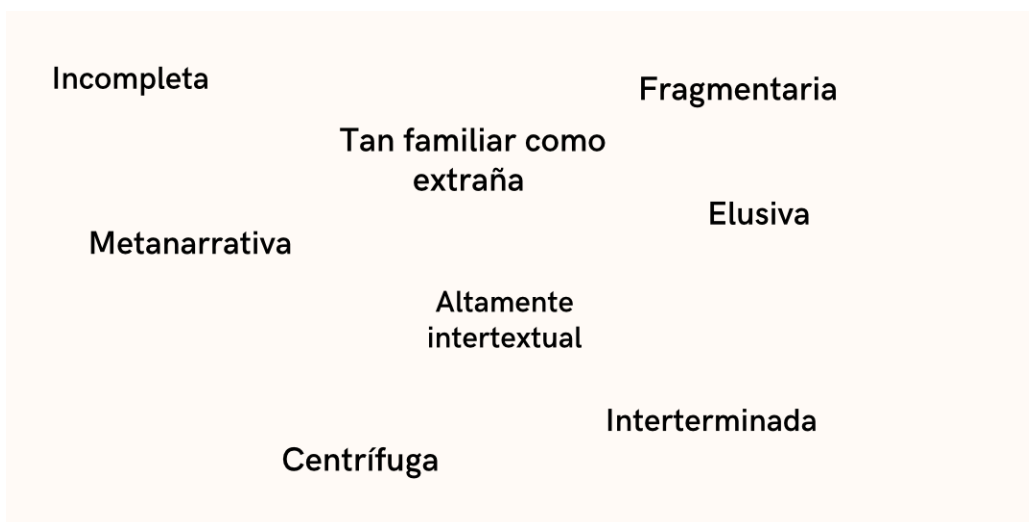
Es ese no poder, o no querer, definir entre realidad y ficción lo que busca Monterroso también. Lo que sucede es que toma un paso más adelante que Borges, ya que en el ámbito extraliterario y como autor en carne viva, el argentino se encargó de establecer límites claros entre la invención y lo factual. Por ejemplo, en sus charlas, ampliamente recordadas e incluso antologadas en libros como *Borges oral* y *Siete noches*.

El hecho de que Monterroso haya intentado crear una leyenda, un rumor llamado Eduardo Torres, es el equivalente a que Borges haya optado por no incluir cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbius, Tertius” en colecciones tituladas *Ficciones* o en la *Antología de la literatura fantástica* y haya insistido, en entrevistas y paratextos, en el encubrimiento de su ficcionalidad. O, como si sugiriera, fuera del texto, que Pierre Menard realmente existió. Borges se queda en el texto escrito, mientras que Monterroso usa los espacios

extraliterarios para sembrar dudas y de extender su propuesta metaficcional. En Borges la preeminencia del texto escrito como principal espacio de manifestación de la ficción y la literatura se mantiene mientras que Monterroso da un paso más hacia afuera, hacia otras posibilidades.

Así, el guatemalteco parece sugerirnos que la ficción y la literatura existen en el tejido de diferentes lenguajes que no necesariamente se limitan a la expresión escrita. Puede extenderse y existir a través de gestos, rumores, chismes e ideas que circulan en el mundo que pueden ser aprovechados para la creación. Ese gesto de salirse del libro para ficcionalizar parece estar más emparentado con el *performance* o el arte conceptual. Incluso, se podría pensar en todo el revuelo mediático que suscitó la campaña de expectativa y lanzamiento de *El proyecto de la bruja de Blair*; en el gesto de un Duchamp que firma un orinal y lo envía a una exposición organizada por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York; en la transmisión radiofónica de *La guerra de los mundos* hecha por Orson Welles o en el gran montaje que es “The Museum of Jurassic Technology”, fundado por David Hildebrand Wilson y Diana Drake Wilson en 1988 en Los Angeles, California. Todos ellos comparten el hecho de que proponen nuevos espacios de posibilidades creativas que desplazan nuestro interés fuera del objeto/texto mismo y lo llevan hacia las fuerzas externas que lo hacen posible. Por eso, sugiero que considerar este tipo de obras, textos y acciones como puntos de comparación con Monterroso también puede ser un camino interesante y no solo limitar las posibilidades futuras a textos literarios.

Si bien en muchas de sus obras la pregunta por la escritura y la vida es una constante, *Lo demás es silencio* parece llevar las prácticas metatextuales en las que se desarrollan ambos asuntos a su máxima expresión. El establecer diálogos con una tradición propia de la novela a partir de una novela no es algo del todo accidental. Ya hemos visto acá cómo a través de géneros menores, como los comentados en el primer capítulo, el uso de la intertextualidad en el segundo y los juegos metaficcionales (dentro y fuera del libro) analizados en el tercero, Monterroso puede disponer un gran rompecabezas textual que el lector debe ir armando. Por su capacidad de fagocitar, mimetizar e ironizar todo tipo de lenguajes, la novela es el género ideal para los propósitos de Monterroso. Es decir, le da la flexibilidad, heterogeneidad y pluralidad textual necesaria para crear esa gran fabulación que es Eduardo Torres. Recapitulando varios de los puntos que acá se han tocado, la novela según Augusto Monterroso es:



Espero que este trabajo haya ampliado un poco las posibilidades de lectura y futuros horizontes al momento de acercarse a uno de los prosistas más inusuales de la “selva retórica latinoamericana” (Rama 24): Augusto Monterroso.

Bibliografía

Almería Beltrán, Luis. *Genealogía De La Imaginación Literaria. Tradición a la Modernidad*. CALAMBUR, 2022.

——— *Estética De La Novela*. Edición, Ediciones Cátedra, 2021.

Arias, Arturo. “Lo demás es silencio de Augusto Monterroso: las estrategias para transformar la forma textual” *Augusto Monterroso. Dossier*, Ediciones del sur, 1989, pp. 403-423.

Bajtín, Mijaíl. “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pp. 77-236.

——— “Epica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico”. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989, pp. 449-485.

Barthes, Roland. “El efecto de realidad.” *El susurro del lenguaje: Más allá del lenguaje y la escritura*, Primera edición, Ediciones Paidós, 1987, pp. 179–187.

Blanchot, Maurice. “Literature and the Right to Death” *The Work of Fire*, traducido por Lydia Davis, Stanford University Press, 1995, pp. 300–346.

Beverley, John. "Anatomía Del Testimonio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, no. 25, 1987, pp. 7–16.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Segunda edición, The University of Chicago Press, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923 - 1972*. Editado por Carlos V. Frías, ed. 14. Buenos Aires, Emecé Editores, 1984.

Campos, Marco Antonio. "Ni juzgar ni enseñar" en *Viaje al centro de la fábula*. Martín Casillas Editores, 1982. pp. 76-91.

———"Alrededor De Augusto Monterroso." *La literatura de Augusto Monterroso*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 21–31.

Carminatti, Graciela. "La experiencia literaria no existe" en *Viaje al centro de la fábula*. Martín Casillas Editores, 1982. pp. 93-125.

Cervantes de Saavedra, Miguel. *Don Quijote De La Mancha: Edición Anotada*. Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

Corral, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Jalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana, 1985.

Frye, Northrop. *The Well-tempered Critic*. Fitzhenry and Whiteside, 1983.

Gidi, Claudia. “Sonreírle a la muerte: los epitafios jocosos”. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, Vol. 41, no. 88, 2020, pp. 73-95.

González, Gloria Estela. “¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice? Eduardo Torres y las reglas del juego *Augusto Monterroso*. *Dossier*, Ediciones del sur, 1989, pp. 369-402.

Grant, Ben. *The Aphorism and Other Short Forms (the New Critical Idiom)*. 1st ed., Routledge, 2016.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Tusquet Editores. 2005

Gutiérrez Hibler, Jonathan. “Escritura y silencio: hacia una genealogía literaria en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso.” *La letra M: Ensayos sobre Augusto Monterroso*, coordinado por Alejandro Ramírez Lámbarry et al., Primera Edición, Afnita Editorial/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, pp. 85–108.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000.

- Labastida, Jaime. "Informe sobre Monterroso" *La literatura de Augusto Monterroso*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, pp. 83-90.
- Lámbarry, Alejandro. "Los nuevos retos del viejo género de la crítica biográfica: el caso de Augusto Monterroso." *Valenciana*, no. 22, 2018, pp. 81-100.
- Lepe Lira, Luz María, y "Ironía en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, vol. , no. 14, 2003, pp.51-65.
- Llovet, Jordi, et al. *Teoría Literaria y Literatura Comparada*. Editorial Ariel, 2012.
- Londoño Vega, Claudia Marcela. *La obra de Augusto Monterroso: una poética de la minificción*. 2012. Universidad Nacional. Tesis de maestría.
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/50851/52897405.2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Accedido el 3 de diciembre de 2022.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Augusto Monterroso: el humor que muere". *Tríptico*, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 7-15.
- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979–1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio*. Seix Barral. 1982.

—— *Pájaros de Hispanoamérica*. Alfaguara. 2002.

Noguerol Jiménez, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana (IV: De Borges al presente)*. Alianza Editorial, 2001.

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, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1989, pp. 938–45.

Peralta, Elda. “Que el autor desaparezca” en *Viaje al centro de la fábula*. Martín Casillas Editores, 1982, pp. 126-137.

Rama, Ángel. “Un Fabulista Para Nuestro Tiempo”. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, editado por Wilfrido H. Corral, Primera edición, Ediciones Era, 1995, pp. 24–29.

Rivero, Eliana. “Acerca Del Género ‘Testimonio’: Textos, Narradores y ‘Artefactos.’” *Hispanamérica*, vol. 16, no. 46/47, 1987, pp. 41–56.

Ruffinelli, Jorge. “El otro M. Sobre “La letra e””. *Tríptico*, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 221-240.

——“Introducción”. *Lo Demás Es Silencio: La Vida Y La Obra De Eduardo Torres*,
Ediciones Cátedra, pp. 9-51.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Yale University Press, 2003.

Skłodowska, Elżbieta. *La Parodia En La Nueva Novela Hispanoamericana (1960–1985)*.
John Benjamins Publishing Company, 1991.

Valenzuela Garcés, J. “Escritores comprometidos, campo literario y Novela total en los
años sesenta. Mario Vargas Llosa, Lector de *Cien años de Soledad*”. *Letras (Lima)*,
Vol. 81, n.º 116, julio de 2010, pp. 25-43.

Van Hecke, An., 2010, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Universidad
Veracruzana, Xalapa.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Taylor
and Francis e-Library, 2001.