

# **La metaficción postmoderna en la literatura de Augusto Monterroso**

ÁLVARO NEIL FRANCO ZAMBRANO\*  
profeneil@hotmail.com

Recepción: 09 de abril de 2009  
Aprobación: 08 de junio de 2009

---

\* Este artículo pertenece al Grupo de Investigación "Si Mañana Despierto", en la línea de investigación Historia y Crítica de la Literatura y las Artes.

## **Resumen**

Este texto quiere defender la idea de lo metaficcional postmoderno en la literatura de Augusto Monterroso. Para tal propósito, se ha considerado como punto de partida la influencia que la cultura fronteriza del autor (constantemente ir y venir entre Guatemala y Honduras, así como su posterior exilio en México) ha ejercido en su escritura de géneros múltiples que acontecen en espacios fronterizos donde la itinerancia y la hibridación son los protagonistas principales.

**Palabras claves:** itinerancia, postmodernidad, metaficción, cultura fronteriza, hibridación, Augusto Monterroso, literatura

## **Abstract**

This text defends the idea of the postmodern metafictional literature of Augusto Monterroso. As a starting point, we have considered the influence that the border culture of the author (his constant going back and forth between Guatemala and Honduras, as well as his subsequent exile in Mexico) has provoked in his multiple writing genres, that occur in border areas where itinerancy and hybridization are main actors.

**Key words:** itinerancy, postmodernism, metafiction, border culture, hybridization, Augusto Monterroso, literature.

A las culturas fronterizas les es inherente la multiculturalidad. La misma da lugar a una identidad múltiple que en Monterroso oscila entre lo guatemalteco, lo hondureño y lo mexicano. Identidad que en los textos del escritor, se refleja en los diferentes autores, que con sus correspondientes estilos, integran su comunidad literaria: Kafka y Homero, entre otros. Al igual que sus escritores ficticios, entre los que cabe destacar a Leopoldo Ralón y a Eduardo Torres, así como a sus animales dedicados al oficio de la escritura. Máscaras que le ayudan a vehicular su visión particular de la literatura. De ahí que la patria literaria de este autor, recuerde el verso del poeta Derek Walcott cuando afirma: "Ahora no tenía más país que la imaginación" (25) y guarde parentesco con las *Prosas Apátridas*<sup>1</sup> de Julio Ramón Ribeyro.

En lo relacionado con la identidad múltiple es fundamental acotar que la misma procede de la fragmentación postmoderna. La cual inauguró el concepto de autor colectivo como consecuencia directa de un yo diverso que posibilita la oscilación de diferentes sensibilidades y propicia de esta manera la caída del sujeto homogéneo de la modernidad y por tanto del estilo personal. Ana M. Guasch, citada por María del Pilar Lozano, dice que "El sujeto posmoderno es múltiple y paradójico, y se manifiesta a través de varios sujetos parciales" (165). En Monterroso, la caída del estilo es ocasionada por el pastiche postmoderno, toda vez que el mismo es marcadamente intertextual y tiene lugar gracias a la yuxtaposición de estilos pertenecientes a la tradición y a la modernidad con la contemporaneidad, como es el caso del siguiente texto<sup>2</sup> donde convergen la oralidad característica de la antigüedad, la razón de la era moderna y la ironía de la postmodernidad:

<sup>1</sup> Ribeyro dice que sus prosas "se llaman apátridas porque esos textos no pertenecen a ningún género. Estaban sueltos. Los tenía en una carpeta y no sabía dónde meterlos. Me di cuenta que eran escritos que no tenían patria. Textos apátridas. La única manera de dotarlos de un espacio, de un territorio literario era reuniéndolos en un libro" (6).

<sup>2</sup> Para Monterroso "Cuando lo que se tiene entre las manos es un poema en prosa que podría ser cuento, o un cuento con apariencia de poema en prosa, y aun un cuento-poema-en- prosa que podría ser a la vez un ensayo disfrazado de todo eso" (107), se denomina texto.

*Los otros seis*

*Dice la tradición que en un lejano país existió hace algunos años un Búbo que a fuerza de meditar y quemarse las pestañas estudiando, pensando, traduciendo, dando conferencias, escribiendo poemas, cuentos, biografías, crónicas de cine, discursos, ensayos literarios y algunas cosas más, llegó a saberlo y a tratarlo prácticamente todo en cualquier género de los conocimientos humanos, en forma tan notoria que sus entusiastas contemporáneos pronto lo declararon uno de los Siete Sabios del País, sin que hasta la fecha se haya podido averiguar quiénes eran los otros seis. (49)*

El concepto de estilo también se deshace cuando el autor imita su propio estilo hasta hacerlo desaparecer, como acontece con el texto *Humorismo*, el cual hace parte del libro *Movimiento Perpetuo*, cuya publicación data de 1972:

*EL HUMORISMO es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo. (105)*

Texto que en el libro *Lo demás es silencio*, publicado en 1978, pasa a ser un aforismo titulado *RIDÍCULO*: "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo" (Monterroso 333). Estilo en vía de extinción al que Monterroso le teje una de sus consabidas teorías que le rinden homenaje a la brevedad: *ESTILO*: "Todo trabajo literario debe corregirse y reducirse siempre. *Nulla dies sine linea*. Anula una línea cada día" (321). Estilo que por el hecho de imitar estilos correspondientes a épocas anteriores, pierde su esencia, es decir, su particularidad y no le queda otra alternativa que valerse de sus personajes y dedicarse a remedar los procesos de creación literaria de algunos autores ficticios que nunca concretan el hecho escritural. Caso específico de la imitación diligente que *El Mono que quiso ser escritor satírico* (15-18) hizo, después de diez años, de los trabajos literarios de Leopoldo Ralón (Monterroso 69-93). Este tipo de imitación que remeda lo inexistente es lo que Jameson denomina ironía o parodia vacías, cuando se refiere al pastiche (44).

El pastiche monterrosiano también guarda una relación directa con la intervención de la autoconciencia, la cual imita, devela y por ende resemantiza por medio de sus reflexiones algunos lugares comunes característicos de frases pertenecientes a la retórica tradicional: "El león estremeció la selva con sus rugidos, sacudió la melena majestuosamente como era su costumbre" (13). Pastiche que también se evidencia en la reescritura de los géneros,

especialmente de las fábulas, a través del desplazamiento de las lenguas generado por las traducciones (no olvidar el conocido *Traduttore traditore*) y de la itinerancia semántica de los conceptos:

*De esta unión nació el fabuloso Hygrós, o sea "el Húmedo" en nuestro seco español, posteriormente proclamado patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros tímidos que en las noches deambulan por las cubiertas de sus vastos trasatlánticos, los pobres, los ricos y otras causas perdidas. (Monterroso 92)*

Además, el pastiche en Monterroso, cuestiona y quebranta la manera abrupta como la modernidad rompe con los legados estéticos de la tradición; integrando gracias a la hibridación lo tradicional con lo moderno y lo contemporáneo, como una forma de resignificar las convenciones de épocas literarias anteriores. Propósito para el cual se hermana con la ironía:

*En un lejano país existió hace muchos años una Oveja Negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura. (25)*

A este respecto, María del Pilar Lozano Mijares opina: "Esta hibridación se lleva a cabo mediante los dos procedimientos retóricos preferidos por el posmodernismo: la ironía y la parodia; a través de ellos se deconstruye el pasado literario, se inserta y a la vez se subvierte en una nueva re-creación" (143).

Por ser un espacio heterogéneo y fragmentado, cuya labor consiste en imitar estilos desaparecidos. El pastiche en Monterroso, cumple la función de deconstruir los conceptos modernos referidos a lo nuevo, a la unidad temática y a la estructura lineal de la narración:

*Pero se consoló con la idea de que aun cuando ese cuento ya hubiese sido escrito, nada le impedía escribirlo otra vez, a la manera de Shakespeare o León Felipe, quienes como todos saben, tomaban asuntos de otros autores, los rehacían, les comunicaban su aliento personal y los convertían en tragedias de primer orden. (84)*

Finalmente, es importante acotar que en el pastiche monterrosiano los conceptos de original referido a la naturaleza y de copia asignado al texto, se desintegran totalmente, puesto que el pastiche no remeda a la naturaleza, sino a una realidad textual: "Y él, que si quisiera, según leyó no recordaba dónde, con un poco de tesón podía escribir otra vez los sonetos de Shakespeare" (28).

En lo relacionado con la creación, la metaficción postmoderna se vale de comentarios metaficcionales que enfatizan el proceso inacabado del quehacer literario. De ahí la preponderancia que este lente teórico le da a esa suerte de pre-escritura conformada por los borradores y la toma de notas, junto con los procesos cognitivos y estéticos. Toda vez que los mismos contribuyen a fijar la atención del lector en la concepción de ideas que a posteriori tratarán de tomar forma en el constructo literario; en oposición a los inicios y los finales de la obra literaria, como sí acontece en la modernidad, cuyas novelas se caracterizan por una estructura lineal y cerrada. María del Pilar Lozano al referirse a la primera novela postmoderna, manifiesta como una de sus principales características: "La crítica de los conceptos propios de la narrativa tradicional y decimonónica: inicio y fin, temporalidad lineal e idea de originalidad, sustituida por la asunción y exaltación irónica de la intertextualidad y la metaficción" (146).

En el texto *El Mono que quiso ser escritor satírico*, este personaje, en primera instancia, toma la decisión de dedicarse a estudiar; en segunda, se propone conocer las personas que protagonizarán sus textos y hace investigaciones sobre la naturaleza de las mismas; en tercera, después de haberse convertido en un amplio dominador de sus posibles temas de escritura, abandona el proyecto cuando reflexiona sobre las consecuencias negativas que su proceso estético-cognitivo puede generar entre sus conocidos -personajes protagonistas de sus escritos- cuando los mismos lean sus textos. Labor escritural inconclusa que deja entre sus personajes-lectores la idea de lo que pudieran haber expresado sus sátiras. Carácter procesal que retoma sus labores en el momento que el escritor toma la decisión de convertirse en un autor místico y amoroso.

De igual manera acontece con el texto *Leopoldo (sus trabajos)*, pues su personaje principal siempre está postergando el hecho de escribir, en aras de la planeación y la consulta constantes: "-Mañana -se dijo Leopoldo-, mañana haré un viaje al campo para documentarme. ¡Un viaje al campo! Qué hermoso cuento podía escribir." (Monterroso 93). En conclusión, en la literatura de Monterroso ningún trabajo se da por terminado. Máxime cuando lo inacabado es lo más completo: *CONTRADICTIO IN ADJECTO*: La Sinfonía Inconclusa es la obra más acabada de Schubert." (318).

En Monterroso, al proceso de creación literaria también le es inherente tanto la corrección como la destrucción. En el caso de la corrección. La misma posibilita que la literatura esté en constante elaboración: "Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin siquiera corregir" (265), "Yo no escribo; yo sólo corrijo" (249); en lo relacionado con la destrucción, el autor considera los dos mil quinientos años cumplidos por la tradición literaria en Occidente más que suficientes para abortar la idea de escribir, pues de lo contrario se seguirá incurriendo en el pleonasma. "Y una vez más caes en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pues a pesar tuyo haces literatura" (26). Es así como para Monterroso, la destrucción de la escritura es el mayor acierto en pro de la creación literaria, como la vida con la muerte o el amor con el desamor: "Poeta, no regales tu libro: destrúyelo tú mismo" (326). Razón por la cual, Monterroso "conduce" su literatura hacia la brevedad extrema, con el propósito de que la misma permanezca al borde de la extinción: "Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a ésta me fue fácil; y si de ésta se hace inteligentemente otra; y de esta otra, otra más, hasta convertir aquéllos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector" (401).

En la literatura de Augusto Monterroso, el cruce de fronteras entre la realidad y la ficción constituye el primer paso metaficcional postmoderno que transgrede los marcos narrativos. Sobre todo cuando para Monterroso, en el caso específico de la literatura latinoamericana: "ambas están tan imbricadas que vivimos en las dos a la vez, o pasamos tan sutilmente de una a otra que los términos se confunden" (348). Lo anterior no hace otra cosa que poner de manifiesto el énfasis del cual es objeto el paradigma ontológico en la postmodernidad. Paradigma para nada ajeno a la literatura de Monterroso, pues el autor -a través de sus escritores ficticios- es de los que se preguntan por la incidencia de lo real en su escritura, hasta llegar a la conclusión de que la realidad textual que origina sus textos es el único referente con que cuenta la misma: "Con frecuencia estamos más dispuestos a creer en lo fantástico que en lo real. ¿Quién me cree a mí real, por ejemplo? EDUARDO TORRES" (67). De ahí su recurrencia a idear hábitats textuales que le brinden albergue a diferentes especies literarias, como por ejemplo sus moscas de antología y las desacralizadas metáforas de leche que distinguen sus vacas. Autorreferencia que se hace posible gracias a que Monterroso se considera más lector que escritor y a que es uno de *Los detectives salvajes* que más sospecha de los escritores que escriben más de lo que leen: "Continúo siendo más lector que escritor" (226). Autorreferencia cuya principal función consiste en transgredir la ilusión mimética tradicional y en cuestionar los puntos de vista canónicos de algunos críticos a propósito de las obras de sus escritores dilectos: Borges, Kafka, Rulfo, Cervantes, entre

otros: "Sucede también que hace años se creyó equivocadamente que Rulfo era realista cuando en realidad era fantástico" (82).

La autoconciencia como otro de los recursos literarios que posibilita la ruptura de los marcos de la narración en la metaficción postmoderna, surge en Monterroso a través de la intromisión de un narrador-autor extradiegético, narrador que no participa directamente de la historia contada y que deja entrever la personalidad del autor cuando analiza el quehacer literario de sus personajes-animales por medio de reflexiones irónicas y autoirónicas que determinan su manera particular de concebir la creación literaria. En otras palabras, el narrador autorial extradiegético es alguien que reflexiona sobre la obra que él mismo está escribiendo. De acuerdo con María del Pilar Lozano cuando manifiesta que la intromisión de la voz del autor en su quehacer literario propicia la ruptura de la ilusión ficcional (168). Un texto que ilustra lo anteriormente señalado es *El Mono piensa en ese tema*. Texto donde Monterroso, enmascarado de Mono escritor, elabora un metadiscurso que cuestiona los procesos creativos de diferentes clases de escritores. A más de dar a conocer las tribulaciones que atraviesan éstos para llevar a cabo sus procesos:

*¿Por qué será tan atractivo-pensaba el Mono en otra ocasión, cuando le dio por la literatura-y al mismo tiempo como tan sin gracia ese tema del escritor que no escribe o el del que se pasa la vida preparándose para producir una obra maestra y poco a poco va convirtiéndose en mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que en realidad no le interesan, o el socorrido (el más universal) del que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir; o el del que entre más inteligente es menos escribe, en tanto que a su alrededor otros quizá no tan inteligentes como él y a quienes él conoce y desprecia un poco publican obras que todo el mundo comenta y que en efecto a veces son hasta buenas, o el del que en alguna forma ha logrado fama de inteligente y se tortura pensando que sus amigos esperan de él que escriba algo, y lo hace, con el único resultado de que sus amigos empiezan a sospechar de su inteligencia y de vez en cuando se suicida, o el del tonto que se cree inteligente y escribe cosas tan inteligentes que los inteligentes se admiran, o el del que ni es inteligente ni tonto ni escribe ni nadie conoce ni existe ni nada?*  
(77 y 78)

Narrador-autor extradiegético que también se inmiscuye en la conciencia escritural de sus personajes, con la intención de señalarles el camino que deben seguir en su proceso:

*Leopoldo tomó algunas notas y escribió en su libreta: "Consultar si un cuento sobre un médico así no ha sido escrito. En caso negativo reflexionar alrededor*

*del tema y trabajarlo desde mañana mismo". Podía comenzar ridiculizando el odio que el médico profesaba a la cirugía, y luego entrar de lleno con el momento en que su patrona declaró que tenía apendicitis y que debía operarse, y con la explosión de ira del doctor al oír esto. (Monterroso 73).*

En Monterroso, la literatura y la crítica comparten sus espacios cuando la primera se constituye en una forma de protesta contra la ausencia de ética del arte. Ausencia de ética generada por su relación directa con el poder económico y político. Poder, que en el caso del primero, transforma la manera de pensar de los artistas, como estrategia para que sus obras reciban la aceptación y el reconocimiento: "Volver a Rousseau como a un viejo tío bueno, aceptado y entronizado, ahora sí, por el mundo oficial, que es naturalmente el de la gran burguesía, con otro y un nuevo disfraz más o menos socialista" (354-355). Poder que también soborna cierto sector del periodismo especializado en la crítica artística, para que avale las obras de artistas que no tienen talento, como ocurre en el texto *El concierto* (Monterroso 95-98); en lo que al poder político se refiere, la literatura de Monterroso recurre a la ironía para criticar la mediocridad del arte patrocinado por la oficialidad: "Que teníamos el alto orgullo de contar también con la ayuda de la primera dama de la República cuyo arte exquisito tendríamos el honor de apreciar" (41), "De todos modos le voy a hablar a mi marido siempre me está empujando a recitar es mi mejor estímulo" (46). Crítica que no cesa en su empeño de desenmascarar la falta de sangre de los escritores oficiales alimentados por una crítica burócrata: "Pero la crítica no le prestó atención, tal vez porque Sampietro no figuraba en su lista registrada y oficial de poetas" (Monterroso 267).

Crítica que por medio de la brevedad se dirige contra los excesos del tropicalismo literario latinoamericano, regodeado en la descripción del paisaje:

*Crean ver en aquel que no se recrea describiendo la presumible belleza selvática, las tediosas fiebres brasileñas o la deplorable sequía del agro mexicano, un enemigo de lo que con modestia llaman "su" América. ¡Como si la selva o el desierto no fueran, menos que temas literarios, objetos de pesadumbre!* (Monterroso 210)

Y contra las convenciones literarias basadas en el orden y la técnica: "Y entonces, ¿a qué tanta palabrería? ¿Producir una "obra de arte" por medio de palabras convenientemente colocadas para causar una sensación equis en el ánimo del lector? ¿Y luego?" (Monterroso 259).

Crítica que también se va lanza en ristre contra la industria cultural que convierte la escritura en una mercancía y contra esa raza de escritores cuyo único objetivo es alcanzar el éxito

para mejorar su condición económica, o contra los que camuflan la falta de profundidad de sus opiniones por medio del principio de autoridad, o contra los neuróticos que viven pendientes de las reacciones que provocarán sus textos entre la crítica del común y la especializada. Finalmente, contra los lectores que rotulan a los escritores y en consecuencia los condenan a la repetición de sus mundos posibles. Crítica dentro de la crítica, la literatura de Monterroso se puede definir como un análisis crítico de los críticos realizado por un escritor. También como una autocrítica que deconstruye la pelota de letras que él mismo creó.

Recursos literarios como la parodia, la ironía, la intertextualidad, la *myse en abyme*, la cita y el humor -a pesar de hacer parte de la modernidad e inclusive de la literatura clásica- son considerados elementos imprescindibles de la metaficción postmoderna, por el hecho de explicitar la particularidad con que la literatura de Augusto Monterroso aborda la tematización del quehacer literario y genera conciencia sobre la artificiosidad de su lenguaje a partir de universos textuales de épocas distintas.

Es así como la parodia logra resignificar la filosofía y la literatura de la Grecia clásica, la homogeneidad de la escritura moderna y la verdad absoluta de la historia, a través del desplazamiento de las frases, con sus correspondientes significados y sentidos, como sucede con una de las máximas de Heráclito: *HERACLITANA* "Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién) veces en el mismo río." (Monterroso 323). De la misma manera acontece en el texto *La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo* (Monterroso 45-47), debido a que la historia se relativiza en el momento en que cada bando relata la particularidad de sus historias. En el texto *Las buenas maneras*, el autor reflexiona sobre la homogeneidad de la escritura, en los siguientes términos:

*¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. Marshall McLuhan les diría que piensan linealmente. Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticársele a su libro (como si una conversación -un libro- tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención). (247-248)*

Por su parte, el humor debido a su proximidad con la crítica y la teoría literarias, se distingue por reflexionar sobre la imposibilidad evolutiva de la especie humana y sobre sus

desaciertos que confunden la inteligencia con la tontería, propiciando de esta manera que la condición humana permanezca al borde de la extinción. Especie de humor escéptico que siente pena por el destino aciago del hombre y le expresa su lástima a través de la ternura: "Lo que enmascara Monterroso, es decir, lo que finge enmascarar, es la ternura, sin la cual el humor no pasaría de ser una simple anécdota: burlarse de la humanidad es compadecerse de ella." (Masoliver Ródenas 14). "La frustración" es otro de los rasgos característicos del humor monterrosiano, dado que en su empeño de favorecer el pensamiento y la risa su mayor logro es el fracaso: "El verdadero humorismo pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista. Sólo cuando pierde triunfa" (Monterroso 95-96). Por último, el humor monterrosiano también se circunscribe en el ámbito metaficcional cuando el autor recurre al humor de las obras de sus autores dilectos (autorreferencialidad) para reflexionar sobre la esencia paradójica con que el mismo es percibido por los lectores:

*Los dos más grandes humoristas que conoces son Kafka y Borges. "La lotería en Babilonia" y El proceso son regocijos de principio a fin. Recuerda que Max Brod cuenta que cuando Kafka le leía pasajes de esta novela Kafka casi se tiraba al suelo de risa con lo que le acontecía al señor K. Sin embargo, el efecto que el libro te produce es trágico. (121)*

La *myse en abyme* autotematiza el quehacer literario y explicita la intertextualidad de los textos referenciados. También le otorga otros sentidos a los textos de literaturas pasadas, valiéndose de un lenguaje lúdico. Por ende, no es para nada extraño encontrar alusiones frecuentes al escritor dentro del escritor, al crítico dentro del crítico, al sueño dentro del sueño, a las cucarachas y a las moscas dentro de otras cucarachas y moscas más pequeñas, hasta el fin de los tiempos: "Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha" (Monterroso 53).

La cita en Monterroso deconstruye el concepto moderno de originalidad, puesto que a través de la misma el autor muestra las diversas realidades textuales que dan vida a sus textos. Al igual que la *myse en abyme*, la cita devela la intertextualidad al dar a conocer los autores que posibilitan la misma. Además, enseña el proceso de creación literaria llevado a cabo por Monterroso a partir de literaturas anteriores:

*"La palabra es nueva, pero la cosa es vieja... Las epístolas de Séneca a Lucilio son ensayos, vale decir, meditaciones dispersas, aunque en forma de epístolas". Estas*

*citas de Francis Bacon las he tomado del Estudio Preliminar que Adolfo Bioy Casares puso como introducción a un volumen de ensayos ingleses seleccionados por Ricardo Baeza hace ya más de cincuenta años en la ciudad de Buenos Aires. (9)*

La autoironía se distingue por celebrar los defectos personales de Monterroso y por degradar su propia escritura. Para tal fin, el autor acude a sus escritores ficticios, dado que éstos comparten con él la idea de la autodenigración como componente fundamental de la literatura. Todavía más, cuando ésta según el autor no es imprescindible para nada, ni para nadie, y el reconocimiento que se pueda obtener a través de la misma tarde o temprano acaba en el olvido: "A veces ni mis más íntimos amigos saben que de quien se están burlando cuando comentan conmigo determinado artículo, es de mí. Aparte de divertirme..." (235), "Por cierto que de acuerdo con mi antigua manía le puse un prólogo autodenigratorio que copiaré más abajo" (399).

El continuum entendido como una hibridación constante que cruza las fronteras que separaban al autor de los personajes, al autor de sus lectores reales, a las personas de los personajes, a los lectores de los personajes y al escritor del lector también ocasiona la ruptura de los marcos narrativos. El mismo se presenta en Monterroso cuando éste se mimetiza en sus escritores fictionales, los cuales lo arrojan de sus predios cuando deciden independizarse de la propuesta literaria de su creador. Caso específico de Eduardo Torres, quien las más de las veces discrepa de la concepción que Monterroso tiene de la literatura: "En cuanto al autor, sé, pues lo conozco desde hace años, que goza de cierta fama de burlón que (y perdónenme) no acaba de gustarme." (350). Los desdoblamientos de Monterroso llegan a su límite cuando deja de ser el demiurgo de diferentes clases de escritores y se convierte en el principal lector de los mismos: "¿Quién es M., quién es Monterroso? Busco, encuentro y recorto: es el lector y biógrafo -aunque no sé si amigo- de un autor de larga carrera: Eduardo Torres, de San Blas, San Blas." (Jorge Ruffinelli 224), o cuando incluye al narratorio para poner de manifiesto la conversión de autores reales en autores ficticios, tanto anónimos como reconocidos, los cuales terminan convertidos en el público del narrador, es decir, en su escritor:

*Susan, créeme, admiro tu obra y cada tantos años he releído tu libro y ahora lo abrí por casualidad y me interesó lo que dices de Pavese y su diario, pero ¿por qué llevar agua a tu molino y pensar que el escritor es el más capaz de expresar sufrimiento? ¿Y yo, a mi vez, no te estaré interpretando mal sin que tampoco tú puedas defenderte de mi mala lectura, porque estás muy lejos o porque tampoco a ti te importa? (Monterroso 263)*

Finalmente, el lector se transforma en coautor por el hecho de reconstruir las intencionalidades del autor y de contribuir a la selección de los textos que integran los libros de los escritores ficcionales traídos al mundo por el autor, como es el caso de Juan Manuel Carrasquilla, quien hace las veces de coautor de los aforismos, los dichos, los refranes y las máximas de Eduardo Torres, por el hecho de haberlos seleccionado de diferentes clases de textos para conformar la tercera parte del libro *Lo demás es silencio* (Monterroso 315).

En las diferentes clases de géneros abordados por el autor (aparte de la hibridación), se evidencia la innovación de los mismos, así como la creación de otras clases de géneros, toda vez que su principal objetivo es resignificar -a través de los recursos metaficcionales- las convenciones literarias de los géneros ya existentes, para despertarlos de su anquilosamiento de siglos y construir otras posibilidades distintas a las propuestas por el canon:

*Más bien quiero aprovechar estas líneas para declarar que en los días que corren estoy trabajando en un probable nuevo género, que vendría a ser una conjunción de conferencia-ensayo-cuento-apunte-autobiográfico-ponencia-confesión, todo en unas cuantas páginas o, mejor, líneas, que puede resultar bien.*  
(Monterroso 109)

### Referencias bibliográficas

Jameson, Frederic. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós Studio.

Lozano Mijares, María del Pilar. (2007). *La novela española postmoderna*. Madrid: Arco Libros.

Monterroso, Augusto. (1994). *Obras completas (y otros cuentos)*. Bogotá: Editorial Norma.

\_\_\_\_\_. (2000). *La oveja negra y demás fábulas*. Madrid: Punto de Lectura.

\_\_\_\_\_. (2002). *La letra E*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (2002). *La palabra mágica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (2002). *Movimiento perpetuo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (2002). *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. México D.F.: Alfaguara.

\_\_\_\_\_. (2004). *Literatura y vida*. Bogotá: Alfaguara.

Ribeyro, Julio Ramón. (2002). *Antología personal*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. "Julio Ramón Ribeyro, la escritura como vicio". *Magazín Dominical* 29 de ene. 1995: 3-6.

Ródenas Masoliver, Juan Antonio. (2002). *Augusto Monterroso: el humor que muerde*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Ruffinelli, Jorge. (2002). *EL OTROM. Sobre "La letra e"*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Walcott, Derek. (1996). *El reino del caimito*. Bogotá: Norma.

---

\* Licenciado en Idiomas Uptc. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor catedrático Escuela de Idiomas Uptc. Integrante de la Corporación "Si Mañana Despierto", categoría A1 en Colciencias.