

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

**MONTERROSO Y LAS “LITERATURAS DEL YO”**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

**MAESTRÍA EN HUMANIDADES**

(ÁREA DE TEORÍA LITERARIA)

PRESENTA:

**CÉSAR AUGUSTO HERNÁNDEZ CORIA**

ASESORA:

**DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADÍO**

MÉXICO, D.F.

MARZO 2004



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

---

---

UNIDAD IZTAPALAPA

MONTERROSO Y LAS "LITERATURAS  
DEL YO"

T E S I S  
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:  
MAESTRIA EN HUMANIDADES  
(AREA DE TEORIA LITERARIA)  
P R E S E N T A :  
CESAR AUGUSTO HERNANDEZ CORIA

ASESORA:  
DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADIO



MEXICO, D. F.

➡ MAYO 4 2004 ⬅

MARZO DE 2004.

SECRETARIA ACADEMICA  
C. S. H.

## **Agradecimientos:**

A la Doctora Ana Rosa Domenella, por su amistad, consejo y guía.

A los Doctores Alejandro Higashi y Álvaro Ruiz Abreu, por su interés y aportaciones.

A mis padres, por su apoyo incondicional.

A mi esposa Marisol, por muchas cosas.

## RESUMEN

Las “escrituras del yo” son uno de los aspectos menos abordados por la crítica en la obra de Augusto Monterroso. En esta tesis, la hermenéutica sirve como base para poder plantear una relectura de este tipo de textos a partir del análisis de dos obras en específico: *La letra e* y *Los buscadores de oro*. Los postulados de Mijaíl Bajtín en torno al *yo* y al *otro*, así como las propuestas de Freud sobre el humor, se unen a una breve revisión del concepto de los géneros literarios, y me permiten proponer, para caracterizar a estos dos libros, el verlos como híbridos, situados entre la literatura y las “escrituras del yo”, condición que trato de reflejar al llamarlos “Literaturas del yo”.

*Suele suceder que los escritores que tienen Diario sean los más literarios de todos los escritores, pero tal vez porque precisamente evitan así el extremo de la literatura, si es que ésta es efectivamente el reino fascinante de la ausencia de tiempo.*

Maurice Blanchot, *El espacio literario*

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis ha representado para mí una valiosa oportunidad, la de acercarme a la investigación en literatura. Sin embargo, como egresado de la carrera de Comunicación Social, ha representado también un reto. Desde la elección del tema surgieron dificultades que he sorteado poco a poco gracias a la guía y apoyo de mi asesora y lectores. Los resultados que ahora presento son entonces los frutos de un trabajo conjunto.

Mi objeto de estudio son las “escrituras del yo” en Augusto Monterroso, y mi propuesta se basa en la posibilidad de leerlas como textos híbridos a partir de sus diferencias con las “escrituras del yo tradicionales”, de una intención autorial renovadora y de la presencia del humor como elemento predominante. Con este objetivo en mente, la investigación se centra en aquellos libros que específicamente pueden englobarse bajo esta denominación: *La letra e* y *Los buscadores de oro*.

Con el fin de acercarme críticamente a estos textos, he decidido utilizar diversas herramientas teórico-metodológicas que me aseguren, en la medida de lo posible, realizar una labor de análisis adecuada a mis propósitos. En primer lugar me he remitido a los postulados teóricos sobre la teoría de los géneros literarios, las “escrituras del yo”, y el humor, que consideré más productivos. Nociones como la de los *géneros discursivos* de Mijail Bajtín o las propuestas de Freud en torno al humor, me parecieron especialmente enriquecedoras. En cada uno

de los capítulos de esta tesis he ido aclarando tanto su significado, como el uso que tienen en esta investigación. Sin embargo, me parece importante señalar el uso que he dado a la hermenéutica como sistema rector de todo mi trabajo. Antes de continuar por lo tanto, es imprescindible especificar qué es para mí la hermenéutica.

Estoy totalmente de acuerdo con Gloria Prado cuando dice que. “La práctica hermenéutica es, pues, acción reflexiva que se engarza sobre una de índole francamente interpretativa” (Prado 1991: 7). La hermenéutica, como disciplina dedicada a la interpretación, se funda sobre la idea de que en todo texto hay más de un sentido que puede desentrañarse. Lo que no implica que el texto cambie, sino que cada individuo lector tiene tras de sí, el peso de una tradición, cada uno de nosotros es el resultado de un proceso que nos ha conducido a lo que somos actualmente y a lo que Gadamer llama “formación” (*Bildung*).

Responde a una habitual traspolación del devenir al ser el *Bildung* (como también el actual *Formation*) designe más el resultado de este proceso del devenir que el proceso mismo (...) en esta medida todo lo que ella incorpora se integra en ella, pero lo incorporado en la formación no es como un medio que haya perdido su función. En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda. Formación es un concepto genuinamente histórico, y precisamente de este carácter histórico de la “conservación” es de lo que se trata en la comprensión de las ciencias del espíritu (Gadamer 1993: 40).

A partir de esta formación, hay en cada uno de nosotros una posibilidad de visión y comprensión histórica que nos ayuda a valorar cada una de las cosas que se presentan frente a nuestra experiencia vital, a esta posibilidad la llama Gadamer “horizonte”.

En realidad es un único horizonte el que rodea cuanto contiene en sí misma la conciencia histórica. El pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a esta como su origen y como su tradición. En este sentido, comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico (Gadamer 1993: 973).

La hermenéutica pues, no puede aceptar la inmutabilidad de lo expresado en el texto frente a los sujetos históricos que lo abordan. Las pretensiones de objetividad en el acercamiento al texto son aplastadas bajo el peso de una tradición de la que ningún ser humano puede librarse y de la que, en consecuencia, es preferible estar consciente. “Hablar de círculo hermenéutico significa pues, presuponer que no puede existir un entendimiento objetivo, sino tan sólo una asintótica aproximación a la objetividad” (Ferraris 2000: 36).

De acuerdo con lo anterior, es en la interacción del sujeto histórico como sujeto interpretante con el texto, donde tiene lugar la concretización del sentido de la obra es decir, el encuentro entre el mundo del texto y el mundo “real”, encuentro que da origen a un redescubrimiento del segundo a partir de la configuración autónoma del primero. En palabras de Paul Ricoeur:

...el momento hermenéutico es el trabajo de pensamiento por medio del cual el mundo del texto se enfrenta a lo que llamamos convencionalmente la realidad con el objetivo de redescubirla. Este enfrentamiento puede ir de la denegación o incluso de la destrucción – que por cierto continúa siendo una relación al mundo – a la metamorfosis y transfiguración de lo real. (...) El choque entre el mundo del texto y el mundo a secas que se produce en el espacio de lectura, es la última apuesta de la imaginación productiva. Este choque engendra lo que me atrevería a calificar de específica referencia productiva de la ficción (Ricoeur 2000: 137).

Entonces, la importancia del proceder hermenéutico radica en la apertura para reconocer la subjetividad de un lector como sujeto histórico, su horizonte, como contraparte indispensable del horizonte del texto, donde la fusión de ambos permitirá concretizar la obra de arte. Esto se lleva a cabo a partir de un juego de preguntas planteadas por el lector y cuya respuesta es el propio texto. “Intentaremos así, plantearle una serie de interrogantes al texto respuesta que se abre ante nosotros...”(Prado 1992:32). Preguntar, preguntar es la base de mi acercamiento a los textos de Monterroso, en los que intento hallar una posibilidad de lectura que me permita explicar sus peculiaridades al mismo tiempo que sus nexos con las tradiciones de las “escrituras del yo” y de la literatura.

Además de las propuestas de los autores ya mencionados y del uso de la hermenéutica como intención rectora de mi trabajo, utilizaré, para el análisis de las obras de Monterroso, algunas herramientas narratológicas, sobre todo, porque considero que dan mayor precisión a la cuestión del manejo del tiempo en el relato. Así pues, entenderé como *relato* “el significante, enunciado o texto narrativo mismo” (Genette 1989: 83), como *orden* (siempre y cuando lo escriba así, en cursivas): “las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato” (Genette 1989: 90). Dentro de esta categoría del *orden*, las nociones que he utilizado son las de *anacronía* y *analépsis*. Entiendo la primera como cualquiera de las “formas de discordancia entre el orden de la historia y del relato” (Genette 1989: 91), y la segunda como cualquier “evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette 1989: 95).

Finalmente, utilizo varias de las nociones que Gérard Genette desarrolla en *Umbrales* para estudiar los títulos, epigramas y prefacios que acompañan a las obras de Monterroso como *paratextos*, a los que Genette define como:

...aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o (...) de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder (Genette 2001: 7)

Con estas herramientas, espero poder cumplir con el objetivo de aportar una lectura interesante y sustentada de las “escrituras del yo” en Monterroso y del papel específico que el humor juega en su construcción.

## CAPÍTULO I

### MONTERROSO, VIDA EN OBRA

Si alguien quisiera hacer una biografía de Augusto Monterroso solamente a través de investigación documental, tendría que partir de condiciones sumamente peculiares. Cuando escribo “peculiares”, a lo que en realidad quiero hacer referencia es a la dificultad que representa un laberinto con entradas que no permiten el regreso, con salidas que aún no se construyen y cuyos caminos llevan siempre hacia el centro, hacia donde habita el Minotauro, o tal vez debería decir, el Titotauro.

En efecto, las fuentes a las que puede echarse mano son, casi únicamente, las obras autobiográficas de Monterroso (*La letra e* y *Los buscadores de oro*) y las entrevistas que se le han hecho. Y si tomamos en cuenta que en estas fuentes se privilegian las lecturas y las actividades del escritor por encima de la narración cronológica de acontecimientos de su vida, el camino puede parecer doblemente dificultoso.

Felizmente, en este estudio lo que nos interesa es la obra autobiográfica de Monterroso y no su vida. Sin embargo, para poder tratar la primera y acercarme a ella con pretensiones de objetividad, es necesario reconocer los nexos que tiene con la segunda, y que son los que nos permiten añadir el adjetivo “autobiográficas” a las obras arriba mencionadas. Esa es la finalidad de este prefacio y para cumplir con ella lo dividiremos en dos partes.

En la primera parte me dedicaré a señalar lo dicho por diferentes críticos sobre la obra autobiográfica de Monterroso. Esto con la finalidad de plantear algunas preguntas que serán contestadas durante el desarrollo de esta tesis, mientras que en la segunda quisiera reconstruir en la medida de lo posible la biografía de Monterroso a partir de distintas fuentes, pero dejando de lado por supuesto sus libros autobiográficos, que serán objeto de análisis para el presente estudio.

### 1.1 Monterroso, la autobiografía frente a la crítica

En la obra de Monterroso hay, según muchos críticos, una tendencia constante a hablar de sí mismo, una necesidad de llenar sus libros a partir de su propia experiencia y de su propia esencia, como afirma Omar González:

Un buen número de los libros de Monterroso obedecen a una indiscutible fascinación egotista, autobiográfica. El autor, que sin buscarlo siempre quiso ser un escritor satírico (...), como estrella del *Jet-set* literario y personaje de su escritura, el cual, paradójicamente, tiene entre sus principios ontológicos: la modestia, el miedo, la inseguridad y la timidez al referirse a sí mismo, ha sido generoso y autocomplaciente al contar y difundir pasajes de su vida personal e intelectual...(González 1993)

Dejando de lado las discusiones en torno a los rasgos característicos del narrador autobiográfico y la naturaleza de la autobiografía (sobre las cuales adoptaremos una postura durante el desarrollo de la tesis), no podemos negar la existencia de un personaje, cuyo nombre u otros rasgos que sugieren identidad coinciden con los del escritor, y que se expresa en primera persona para narrar acontecimientos de su vida o presentarnos su opinión sobre temas diversos. Así pues, en textos como

“Estatura y poesía” (*Movimiento perpetuo*), “Llorar a orillas del río Mapocho” (*La palabra mágica*) o “Mi relación más que ingenua con el latín” (*La vaca*), no podemos menos que encontrar rastros de lo que se señala en la cita anterior, sin embargo, tratar de seguir estos rastros en los libros que el propio Monterroso llama “misceláneos”, implicaría la imposición de una serie de parámetros que nos permitieran diferenciar y seleccionar tales escritos de entre los muchos que conforman cada volumen. Este proceso, hecho a la ligera, podría tornarse mero ejercicio de criterios personales, mientras que si se elaborara con el rigor que merece, nos haría desviarnos del tema de esta tesis para crear herramientas teóricas útiles en la tarea de distinguir los textos autobiográficos de los puramente literarios, críticos, etcétera. Por lo que tras considerarlo cuidadosamente, decidí abocarme al análisis de las dos obras que entre la producción del autor guatemalteco han recibido el calificativo de autobiográficas, tanto de parte de la crítica, como de parte del propio Monterroso, a saber, las ya citadas: *La letra e* y *Los buscadores de oro*.

Quizá entonces, el paso siguiente sea preguntarse cómo leyó la crítica esta manía monterrosiana por contarse, por reinventarse o exhibirse, por recordarse o re-crearse.

### 1.1.1 El misterio del diario fragmentado

Cuando en 1987 aparece *La letra e*, hay tres cosas que llaman poderosamente la atención de la crítica. La primera es el título, ¿Porqué la letra e? ¿Por qué no la letra m, s, l u otra? Después de darle vueltas y más vueltas al asunto sin encontrar una respuesta aceptable, la crítica pasó a ocuparse de las otras dos peculiaridades del libro, una de las cuales se anuncia desde el subtítulo: *Fragmentos de un diario*.

Al hablar de fragmentos hablamos de una selección, lo que el autor nos ofrece no es simplemente su diario, sino a decir de los críticos una reelaboración de ciertas partes del mismo.

Monterroso sigue percibiendo la profunda distancia que aleja un diario escrito para no ser leído, de otro destinado a la imprenta. Advierte con lucidez la dificultad que conlleva su proyecto de escribir algo que conjugue las dos instancias, que funda las dos modalidades consiguiendo una armonía dialéctica cuya única garantía de existencia es la mencionada equivalencia entre el yo y el lector (Liverani 1995:169).

Este texto puede verse entonces como una construcción que, como buen fractal, permite que cada una de sus partes nos remita al todo.

Monterroso se sitúa más en la contemplación que en el uso, prefiere la palabra desnudada, totalmente ceñida a la perfección de su modelo gráfico, como si se tratara el lenguaje de un gran mármol del que se rescataran pequeñas figuras, no un cuerpo unitario: fragmentación que nos sugiere al ser: Monterroso (León 1988).

Una “sugerencia” del ser del autor, eso es lo que encuentra la crítica en *La letra e*, no al autor en sí. En este diario no hay revelaciones que entretengan el morbo del lector, no hay escándalos ni glorificación de lo vivido. Este último distintivo del diario monterrosiano se presenta hasta tal punto que algunos llegan a afirmar que Monterroso no es la figura central aquí.

...aquí, el yo invita al tú lector a recorrer los artificiales paraísos, las piadosas mentiras del que se dedica al más solitario de los oficios, pero que más necesita de cómplices. Por eso el protagonista no es Monterroso,

sino el conjunto de seres que los otros han formado en él a través del trato diario o de ese diálogo vencedor de la muerte que es la lectura (Vicente Quirarte citado en Peguero 1987).

Diario de la profesión de las letras, entonces, quizá por ello la letra “e”, por “escritura”, al menos así me gustaría pensarlo. Lo cierto es que la crítica está de acuerdo en que leer y escribir son los acontecimientos fundamentales de esta obra. “La aventura de vivir y la aventura de escribir son para Tito Monterroso parte del mismo movimiento. Leer es vivir y ser es asumir la vida desde un cúmulo de experiencias cifradas en palabras que nos dan identidad” (Ronquillo 1987).

¿Podría verse el diario de Monterroso como una evolución del diario íntimo a su forma literaria?

### 1.1.2 El oro de la infancia

Sin lugar a dudas, *Los buscadores de oro* es el libro del escritor guatemalteco que más se ajusta al género autobiográfico. Lo que de ningún modo quiere decir que sea una autobiografía canónica. Incluso en cuanto al estilo del autor es un libro que se distingue de sus hermanos mayores. Algunos críticos simplemente tacharon el libro de malo, otros achacaron la marcada diferencia a un cambio en el manejo del humor, incluso a tristeza. El libro les pareció a muchos, menos sarcástico por su melancolía.

Es probable que algunos lectores se sientan decepcionados porque la ironía, la mirada de bisturí que en otras obras caracteriza al autor, no está en *Los buscadores de oro*. Tal parece que el cariño con que el autor retrata a su familia le impide, esta vez, juzgar o burlarse de sus personajes y lo

lleva incluso a disculparlos. Monterroso ve su infancia desde unos ojos involucrados que le dan al relato un tono muy intenso y nostálgico (Sánchez Nettel 1993).

Cabe recalcar que el autor sólo narra sus memorias de infancia, e incluso no todas sus memorias, únicamente aquellas que funcionan en la construcción de un texto que en todo momento tiene presente un propósito de creación, la injerencia del autor en lo recordado.

...el autor establece como primer recuerdo el de sus juegos, parcialmente de un erotismo preadánico, con la hija de una sirvienta. Pero en seguida aclara: “O el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero”, definiendo de esta manera que la voluntad del creador modifica las condiciones de la experiencia tenida. (...) Monterroso vive en el tejido de recuerdos que ha preferido elegir para crear el personaje que nos ha entregado. Se nos dirá: eso ocurre en toda autobiografía. Cierto, pero aquí el procedimiento es consciente (Patán 1993).

¿Qué es lo que persigue Monterroso al hacer pasar los recuerdos por un tamiz que no sólo deja ver, sino que pregona y presume, según Federico Patán, la participación del criterio creador en la recuperación de la memoria? Para muchos como para Josu Landa, la respuesta es de carácter ontológico. Es el regreso a unos orígenes que permitan explicar al escritor a partir de su infancia, es en fin la producción de un “mito fundacional” que le permita al escritor explicar su ser presente a través del pasado.

...es lógico que sus páginas admitan un sesgo a favor de una infancia digna de memoria y de una restauración nostálgica. Monterroso se sumaría así a los escritores tentados a reconocer —como Rilke— una patria verdadera en la niñez. Pero también puede tratarse de cierto (discreto)

aprecio por la premisa freudiana de una determinación decisiva de los primeros años en la existencia de cada quien. Más fuerte que estos supuestos es, sin embargo, la evidencia de que el repaso que hace Monterroso a sus más queridas vivencias infantiles, se enmarca en una respuesta literaria al enigma del propio yo (Landa 1993).

Las memorias de este escritor refundan pues el pasado para fundamentar el presente. De acuerdo con la crítica, *Los buscadores de oro* es un libro autobiográfico, pero en el que los recuerdos se ponen al servicio del escritor que busca establecer los orígenes de su vocación, que se cuestiona sobre sí mismo al tiempo que nos cuenta los recuerdos que le parece adecuado narrar. La historia de vida se subordina al encuentro con la literatura.

Para cerrar la primera parte de este capítulo, es conveniente reunir las preguntas que han ido apareciendo. ¿Qué son estos textos? ¿Son juegos de creación artística? ¿Son híbridos surgidos de la transgresión y mezcla de distintos géneros autobiográficos y literarios? ¿Se pueden considerar literarios, y si es así, en qué se fundamenta su literariedad? Estas interrogantes delimitan el tema central de mi tesis, de la que sólo adelantaré que considero a estos dos libros como parte de la obra literaria de Augusto Monterroso. El cómo y el por qué de mi afirmación se detallarán más adelante con la extensión debida.

## 1.2 Breve esbozo biográfico de Augusto Monterroso

La biografía de Augusto Monterroso no es fácil de reconstruir. La natural cautela del escritor y las pocas fuentes de consulta me han llevado crear este esbozo, del que debo reconocer que aún tiene enormes espacios en blanco, o, parafraseando un oxímoron del autor

guatemalteco, que está “lleno de vacíos”. Haré lo posible por dar al menos, los datos más importantes de la vida de Monterroso.

Hijo de Vicente Monterroso y Amelia Bonilla, nace en Tegucigalpa, Honduras en 1921, curiosamente, cuando sus padres vivían exiliados en Honduras por luchar contra la dictadura de Manuel Estrada Cabrera (Shetemul 1996). No termina la primaria, pero durante su infancia recibe clases particulares de diversas disciplinas, comienza desde entonces a leer a los clásicos. A los 15 años, y en vista de la difícil situación económica por la que atraviesa su familia, se pone a trabajar como auxiliar de oficina en una tienda de abarrotes y carnicería. Su jefe, Alfonso Sáenz, resulta ser un hombre culto que le regala libros y le hace conocer a autores como Shakespeare, Víctor Hugo y Madame de Sevigné (La Jornada 1994). Visita constantemente la Biblioteca Nacional de Guatemala y lee con avidez.

Alrededor de 1938 comienza a escribir. Incursiona en la poesía pero se descubre a sí mismo anacrónico. A pesar de esto publica algunos poemas (Ortiz González y Patán Tobío 1993).

En 1940 ingresa a una asociación de escritores jóvenes de Guatemala, sus compañeros de generación son, entre otros: Guillermo Noriega Morales, Carlos Illescas y Otto-Raúl González. Con ellos funda en 1942 la revista *Acento*. Es en esta revista y en el diario *El imparcial*, donde se publican sus primeros cuentos (La Jornada 1996).

Durante la revolución de 1944, Monterroso y sus compañeros firman el “manifiesto 311” contra la dictadura de Jorge Ubico, quien ante la presión popular renuncia, pero deja en el poder a su incondicional Federico Ponce Vaidés. Al continuar su colaboración con la resistencia popular, Monterroso es encarcelado. Logra fugarse y se refugia en la embajada de México en Guatemala (Shetemul 1996). Posteriormente se

le concede asilo político y llega a México en septiembre de ese mismo año.

Asiste a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM entre 1945 y 1949 (Excélsior 1990). Gana el Concurso de Cuento Nacional Saker Ti de Guatemala en 1952. En 1953, el gobierno de Jacobo Arbenz lo invita a formar parte de su cuerpo diplomático, primero como Vicecónsul de Guatemala en México y posteriormente como Primer Secretario de la Embajada y Cónsul de Guatemala en Bolivia. En 1954, la intervención norteamericana en Guatemala derroca al gobierno de Arbenz. Monterroso da a conocer en los medios su renuncia y se traslada a Chile, desde donde escribe su cuento "Mister Taylor", como protesta contra el intervencionismo estadounidense. El cuento es publicado en el periódico del Partido Comunista chileno *El siglo*. Pablo Neruda lo lee y conoce a Monterroso a través de amigos mutuos. Trabajan juntos durante dos años en *La Gaceta de Chile* (Palacios 1999).

En 1956 regresa a México. En 1957 se convierte en editor de la Dirección General de Publicaciones y de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Entre 1957 y 1960 es además becario de El Colegio de México para estudios de Filología. En 1959, a instancias de Henrique González Casanova, publica en la UNAM su libro *Obras completas (y otros cuentos)* (Güemes 1999).

En 1969, la editorial Joaquín Mortiz publica *La oveja negra y demás fábulas*. En 1970, Monterroso recibe el Premio Magda Donato por éste segundo libro.

En 1971, participa en el Festival centroamericano de Artes y Letras celebrado en San José, Costa Rica.

En 1972 publica *Movimiento Perpetuo*. Aunque no conozco la fecha exacta de la boda, es al parecer en este año cuando se casa con

la escritora Bárbara Jacobs, su segunda esposa y su pareja hasta la actualidad.

En 1973 participa en el Encuentro de Narradores Latinoamericanos organizado por la Universidad de Windsor en Canadá y es becario invitado del Iberoamerikanische Institut de Berlín. Se convierte además en coordinador del Taller de Narrativa del Instituto Nacional del Bellas Artes.

1974, participa en el Encuentro con Escritores Argentinos en Buenos Aires. En 1975 recibe el Premio Xavier Villaurrutia y en 1977 participa como jurado en el Concurso de Cuento Ricardo Miró, en Panamá.

Lo demás es silencio se publica en 1978 y en 1980 participa en el Coloquio Sobre el Cuento Latinoamericano efectuado en Paris, en La Sorbonne. En 1981 publica *Viaje al centro de la fábula*.

En 1983 participa en el ciclo Narradores en Capilla, que se llevó a cabo en la Capilla Alfonsina y publica *La palabra mágica*.

En 1987 da a conocer al público La letra e, en 1988 recibe la Orden del Águila Azteca por parte del gobierno mexicano y en 1991 se le dedica la Semana de Autor que organiza en España el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Hay que agregar que en este año expone 156 dibujos suyos en la Biblioteca México. Como continuación de esta exposición, en 1992 publica su libro de dibujos *Esa fauna*.

En 1993 recibe el premio del Instituto Italo-Latinoamericano y publica *Los Buscadores de oro*. Participa también en la segunda Feria Internacional del Libro de Caracas, Venezuela.

En 1996 regresa a su país de origen después de 42 años de no visitarlo y recibe un doctorado honoris causa por la estatal Universidad de San Carlos de Guatemala y es premiado también con la Orden Miguel Ángel Asturias (Urrutia 1996). Poco después, recibe en México el Premio

de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (El Financiero 1996), y finalmente, durante este mismo año, le es entregado el Quetzal de Jade Maya, que otorga la Asociación de Periodistas de Guatemala (Reforma 1996).

En 1997 le es otorgado el Premio Nacional de Literatura 1997 de Guatemala (La Jornada 1997) y en 1998 es nombrado por el diario Prensa libre de Guatemala, “personaje del año 97” (El Universal 1998). Publica *La vaca*.

El 27 de octubre del año 2000, recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (Landino 2000) y en junio del 2001 recibe un doctorado honoris causa de parte de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, que además crea una cátedra y un premio de narrativa con su nombre (Güemes 2001).

En el año 2002 publica *Pájaros de Hispanoamérica*.

El 7 de febrero del año 2003, muere de un paro cardíaco en su casa de la Ciudad de México (Jiménez, Montaña, Vargas 2003).

Este esbozo biográfico, que más bien parece recuento de reconocimientos, debe detenerse aquí. Si ha parecido un poco esquemático, esto obedece en buena medida a la necesidad de establecer un orden cronológico a partir de cual se pueda contrastar la información recabada, con lo abordado en las obras autobiográficas de Monterroso.

## CAPÍTULO II

### DE GÉNEROS Y OTRAS PROMISCUIDADES

La literatura nos deja ver como uno de sus rasgos más importantes, una tendencia constante hacia la renovación de las categorías genéricas. Desplazamiento, hibridación, transgresión y otros términos semejantes, aparecen constantemente en el vocabulario de la crítica, que trata de describir con ellos la red de relaciones confusas que se tejen entre la novela, el cuento, el ensayo, la poesía, la nota periodística y muchas otras formas textuales que se imbrican como parte de un corpus de escritura creativa, cuyos procesos productivos se hallan en permanente estado de cambio.

El caso del escritor guatemalteco Augusto Monterroso no podía ser la excepción, sino por el contrario, casi un hito en lo que a cuestiones de indeterminación genérica se refiere. Si existiera la posibilidad de escudriñar la mente de un lector cuando acaba de pasar por su primer acercamiento a lo que se ha dado en llamar textos- Monterroso, es probable que en medio del placer y de las reflexiones en torno a la naturaleza humana y/o literaria, pudiéramos ver claramente un adjetivo tomando forma: desconcertante.

En efecto, cuando se lee a Monterroso por primera vez es muy normal y hasta saludable preguntarse qué se está leyendo. ¿Son sólo fábulas las que se agrupan bajo el título de *La oveja negra y demás*

*fábulas? ¿Es La letra e simplemente un diario? ¿Son ensayos o poemas en prosa los que se leen en Movimiento perpetuo? ¿Qué tan en broma habla el autor cuando nos dice que El dinosaurio "no es cuento, sino novela de una línea"? (Monterroso 1981: 43).*

Si en un primer acercamiento, entendemos a los géneros literarios simplemente como categorías que agrupan a un conjunto de textos con base en sus rasgos comunes (novela, cuento, etc.), diferenciándolos con esto del universo literario restante, entonces es indudable que en la obra de Monterroso puede notarse su capacidad de innovación frente a las formas literarias tradicionales, lo que inmediatamente hace surgir en el lector dos preguntas. ¿Qué es lo que hace este autor y cómo lo hace?

En toda la obra de Monterroso se percibe una actitud aparentemente contradictoria con respecto a los postulados genéricos. Por una parte descuella el patente deseo del autor de renovarlos, adecuando el género a la época; postura que, de todas formas, aún aparentando una aproximación irreverente, deja traslucir respeto -- que bien puede proceder de su formación de autodidacta, bien de su fuerte apego a la cultura clásica -- y conciencia de la existencia de una norma, cuyo fundamento nunca se pone en tela de juicio (Liverani 1995: 161).

Esta opinión de Elena Liverani parece defender la tesis de que Monterroso realmente renueva la estructura de los géneros literarios a partir de sus propias creaciones, aunque siempre respetando su importancia como instituciones literarias. Jorge von Ziegler, al parecer no está de acuerdo con esta idea de renovación cuando escribe:

La fórmula a la que cede Monterroso al escribir este arco iris de formas es la parodia. Elemento retórico o circunstancia verbal, la parodia es

también un "género" y, aplicada a varios tipos del lenguaje, su variedad es sólo aparente. Un ensayo, una memoria o una reseña forjados con parodia no son tres formas distintas sino la misma: parodia (Ziegler 1995: 52).

Lo que implicaría la aplicación de la escritura paródica como una estrategia creativa constantemente repetida, que nos daría la impresión de una mirada cuyo objetivo fuera el de igualar distintos objetos, observándolos a través del mismo cristal refractante. ¿Quién entonces tiene razón? ¿Se trata de la renovación auténtica o aparente de los géneros literarios? Tal vez no se trate de ninguna de las dos cosas, sino simplemente de descalificar al género como una categoría estrictamente delimitada y obligatoria para la comprensión de un texto.

Para terminar, señalaremos que *La oveja negra y demás fábulas*, no es nada en cuanto a género se refiere. Ni cuentos, ni fábulas en el sentido tradicional, ni esto o esto otro. Pero comparte elementos de todos los géneros, respondiendo así a un tiempo en que no existe más la posibilidad de las formas "puras" (como lo quisieran algunos doctos críticos formalistas) y cuando el que no tiene de inga tiene de mandinga, racialmente hablando (Donoso Pareja, 1976: 40-41).

Es de esta posible descalificación, de donde proviene, en buena medida, la propia problematización del concepto de género, como se verá más adelante. Por ahora, queda bastante claro que los críticos anteriormente citados difieren, no sólo en su forma de explicar la complejidad de los rasgos que aparecen en los textos de Monterroso, sino también en cuanto a su concepto de lo que es un género, por lo que antes de continuar, creo conveniente retomar y analizar elementos de algunas de las teorías del género literario que a mi parecer, hacen aportaciones significativas para comprender la relación de este concepto

con mi problema de investigación<sup>1</sup>. Quiero hacer notar sin embargo, que mi objetivo no es el de proponer una definición que resuelva definitivamente el problema de los géneros ni mucho menos. Siendo el propósito de este estudio abordar las peculiaridades de los textos autobiográficos de Monterroso, a saber: *La letra e* y *Los buscadores de oro*, mi único interés al adentrarme en la teoría de los géneros literarios, es el de obtener algunas precisiones que me permitan acercarme a dichos textos y proponer para ellos una lectura competente.

## 2.1 Los “géneros del discurso”

Bajtín define a los géneros literarios como “géneros discursivos secundarios” o “complejos”. Para comprender esta denominación, es necesario acercarse primero al concepto de discurso que maneja este autor.

Para Bajtín, el lenguaje es un elemento fundamental en todas las esferas de la actividad humana que se presenta siempre en forma de enunciados. Desde esta perspectiva, el discurso se presenta “...sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso” (Bajtín 1995: 260). Fuera de los enunciados de un sujeto discursivo, el discurso no existe, así, tendremos tantos discursos como hablantes y, al mismo tiempo, no podremos encontrar ningún uso del lenguaje que no sea discursivo. Una vez definido el discurso concentrémonos en la definición de géneros. Todo enunciado (y por ende todo discurso), refleja las condiciones de una esfera de la praxis humana a través de tres elementos: su contenido, su estilo y sobre todo, su composición o estructuración. Los enunciados por separado son

---

<sup>1</sup> Esperando que sean de utilidad al lector, algunas notas, que amplían lo que en este capítulo se aborda sobre la teoría de los géneros literarios, constituyen el “Apéndice I” de esta tesis.

independientes, pero las esferas en que son usados dan lugar a "...tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos" (Bajtín 1995: 248). Los ejemplos de géneros discursivos pueden ir, desde un oficio burocrático hasta la novela, pasando por la nota periodística o las frases de cortesía. Tal diversidad lleva a Bajtín a dividir los géneros discursivos en primarios o simples, "constituidos en una comunicación discursiva inmediata" (Bajtín 1995: 250), y secundarios o complejos, que "...surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita" (Bajtín 1995: 250).

Hay que destacar el hecho de que, aunque Bajtín iguala a los géneros literarios con cualquier otro género discursivo, sí hace una distinción de la lengua literaria entre los estilos de lengua.

La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en cambio permanente. La lengua de la literatura, que incluye también los estilos de la lengua no literaria, representa un sistema aún más complejo y organizado sobre otros fundamentos. Para comprender la compleja dinámica histórica de estos sistemas, para pasar de una simple (y generalmente superficial) descripción de los estilos existentes e intercambiables a una explicación histórica de tales cambios, hace falta una elaboración especial de la historia de los géneros discursivos (Bajtín 1995: 254).

De lo anterior se puede deducir que los cambios en la literatura son los cambios ocurridos en los géneros discursivos que la conforman, y aún más, al decir que la lengua de la literatura incluye también a los estilos de la lengua no literaria, Bajtín deja ver, la complejidad de la relación que la literatura tiene con todo el sistema de la lengua.

Al llegar a este punto no podemos menos que mencionar la gran cantidad de teóricos que han aprovechado las propuestas bajtinianas para acercarse al estudio de los géneros desde muy diferentes perspectivas, de entre las cuales cabe destacar, como una de las más interesantes, la historicidad de los géneros literarios.

### 2.1.1 Los géneros “naturales” frente a la historicidad

Muchos de los autores consultados hacen mención de dos tipos de elementos de los que participa la obra literaria, los “naturales” y los “históricos”<sup>2</sup>, sin embargo, esta coincidencia sólo ha sido la puerta de entrada hacia un largo debate en torno a la importancia que cada uno de estos elementos, tiene para el estudio de los géneros literarios y para el establecimiento de rasgos genéricos que permitan ceñir, lo más apretadamente posible, la naturaleza proteica de los textos literarios.

En primer lugar, quisiéramos pasar revista a la postura de García Berrio y Huerta Calvo, quienes consideran a los esquemas genéricos naturales como estructuras bien definidas de las que parten todos los textos literarios, sin embargo

Las reglas constitutivas <<naturales>>, no pueden limitar ni determinar las posibilidades últimas del desarrollo individual histórico, puesto que las singularidades textuales de las obras históricas vienen determinadas en todo caso por transformaciones secundarias y modificaciones complementarias gobernadas por el azar histórico. Las reglas del género actúan sobre el fondo previo de aquella <<sustancia total>>, inherente a la naturaleza reglada de la comunicación literaria, que, como tal, regula también el despliegue esencial de sus formas básicas de manifestarse (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 61).

---

<sup>2</sup> Ver Apéndice I, páginas 138-139.

Así pues, puede verse que los autores consideran a las condiciones históricas que influyen en las transformaciones de cada texto, como un terreno prácticamente imposible de cartografiar y al que prefieren ver como producto del azar, sentando las bases de su teoría de los géneros en la mucho más estable estructura de la tripartición tradicional de la literatura en narrativa, lírica y dramática, a las que ellos llaman: géneros naturales. Cada uno de estos géneros es definido como una... “categoría inicial de acuñación y comunicación, a partir de la cual se producen por combinación y variaciones las <diferencias> de las obras históricas” (García Berrio y Huerta Calvo 1995:49).

No tenemos elementos para decir que las variaciones históricas no sean producto del azar, sin embargo sí podemos especular sobre la posibilidad de que la importancia del estudio de las tensiones históricas haya sido relegada y mal comprendida en los estudios sobre el género. ¿Que importancia tiene si son azarosas o no, si van a ser estudiadas desde una perspectiva histórica, es decir, mirando hacia atrás hechos que ya ocurrieron y que pueden ser abordados y reconstruidos?<sup>3</sup>

Un problema similar se encuentra en la crítica que Christine Brooke-Rose hace a los preceptos teóricos formulados por Todorov, en especial a su categoría de géneros teóricos, a los que el autor búlgaro define como “resultado de una deducción de índole teórica”, es decir, de una hipotetización que postula la importancia de uno o más rasgos como fundamentales de las obras literarias y gracias a la cual “es posible

---

<sup>3</sup> García Berrio y Huerta Calvo reconocen esta necesidad y la conciben como posible al expresar: “Lo que falta ahora es la construcción efectiva de una teoría de los géneros que **identifique y relacione el alcance de las tensiones históricas, poniendo a prueba** la verdadera elasticidad de las formas naturales” (las negritas son mías) (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 63). Sin embargo, al formular su propuesta para el establecimiento de un sistema de géneros, no especifican ningún modo de cubrir esta deficiencia.

distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos” (Todorov 1994: 15).

Brooke-Rose deduce, de la teoría de Todorov, dos razones para postular géneros teóricos:

En primer lugar para distinguir en todo género lo que es <<puro>> de lo que no lo es ( de acuerdo con los criterios que se hayan establecido); el género puro puede que no exista, sino que represente un modelo abstracto, con mayor o menor predominio, según los casos; (...) En segundo lugar para predecir, según dichos criterios, cualquier posible desarrollo (futuro o ya existente, pero desconocido), de igual modo que una gramática, por simple que sea, puede predecir todas las oraciones que se pueden generar a partir de ella (Christine Brooke-Rose 1988: 64 y 65).

De esta segunda función, Brooke-Rose desprende una falla en la teoría de Todorov, ya que la encuentra incapaz de predecir las nuevas variaciones genéricas, como en el caso de los textos de Kafka, donde los elementos más disímiles, los que Todorov elige como características incompatibles, se encuentran reunidos. Quizá Brooke-Rose olvida tomar en cuenta una característica peculiar del género que John Snyder resume perfectamente cuando dice: “...el género es intrínsecamente histórico. Los textos se originan y a la vez se acumulan en los géneros a través del tiempo, y nosotros registramos lo que estos textos son y pueden significar por los cambios en sus géneros<sup>4</sup>” (Snyder 1991: 203). Es por esto que los géneros teóricos de Todorov no parecen funcionar más que para algunos textos del siglo XIX, porque están formulados a partir de un corpus de textos de esa época a los que sí se ajustan.

---

<sup>4</sup> “...genre is intrinsically historical. Texts both originate and accumulate in genres over time, and we register what these texts are and may mean by changes in their genres” (Snyder 1991: 203).

Una predicción genérica como la que pretende Brooke-Rose es imposible a partir de Todorov, porque requeriría la contemplación de un universo global de rasgos literarios subsecuentes a los descritos, en la que se tomara en cuenta la evolución de las formas genéricas a partir de la recombinación de elementos de lo literario y de la apropiación de elementos de otros géneros discursivos por parte del discurso literario.

Así pues, aunque sin llegar al extremo de Snyder, para quien los géneros son indefinibles por su naturaleza histórica, de otro modo que no sea como despliegues de poder simbólico (Snyder 1991: 3), puede comprenderse que la historicidad de los géneros literarios juega un papel crucial en su evolución y que para llegar a la comprensión de ésta, no sólo debemos echar mano de una “observación de la realidad literaria”, como propone Todorov en su definición de géneros históricos<sup>5</sup>, sino además, debemos pensar en la delimitación de herramientas que faciliten la comprensión de las condiciones sociohistóricas que influyen en las transformaciones de los géneros.

A manera de recapitulación quisiera subrayar los lugares comunes que al parecer, pueden encontrarse tras esta breve exposición sobre diversas concepciones de los géneros literarios.

En primer lugar, se encuentra la idea del cambio, de las transformaciones constantes del texto literario, ya sean vistas como resultado de las tensiones históricas o simplemente de una propuesta autorial transgresora. De esta concepción se desprende la necesidad de un conjunto de herramientas teóricas que permitan, más que clasificar, aprehender a la literatura y a los géneros en su naturaleza

---

<sup>5</sup> El hecho de que no hayamos contrapuesto a los “géneros teóricos” de Todorov la definición de “géneros históricos” propuesta por el mismo autor, radica en que él mismo subordina los segundos a los primeros, por lo que nos pareció que el análisis de la categoría englobante bastaba para demostrar la importancia del análisis de las “tensiones históricas” en el estudio de los géneros literarios.

mutable, por tanto, no es que la idea fundamental del concepto de género desaparezca, aunque las categorizaciones cambien de nombre, sino que se enriquece, se transforma para ser más dúctil y abarcar la enorme inclusividad de la literatura.

Por otra parte, Bajtín apunta a la importancia y posibilidades de interacción del concepto de género, con un sistema aún más extenso que el de la literatura<sup>6</sup>, el del lenguaje visto como un sistema de formas discursivas más o menos estables.

Finalmente, la importancia de una perspectiva histórica en el estudio de los géneros se presenta como una constante en los autores, que intentan abordarla de distintas formas sin que al parecer, se haya logrado un consenso sobre su lugar en la definición del género literario.

Aunque a partir de estas constantes, que son sólo el resultado de una aproximación escueta a la problemática de los géneros literarios, no se puede proponer un concepto de género, sí se puede establecer que: a partir de los autores revisados, la propuesta conceptual que pretenda acuñar un concepto de género útil a los vertiginosos cambios de la literatura contemporánea debe, en primer lugar, tomar en cuenta las transformaciones sociales e históricas como parte de las causas de las transformaciones genéricas y, en segundo, contemplar la interacción de la literatura con otros sistemas simbólicos y las consecuencias que de esto se desprende. El concepto de los géneros teóricos de Todorov puede ser, por su apertura a cualquier postulación hipotética abstracta en torno a la recurrencia de propiedades discursivas, un buen punto de partida en la elaboración de un nuevo concepto del género literario.

---

<sup>6</sup> En este sentido, es también importante mencionar que Paul Hernadi, al proponer una visión de los géneros literarios como “tipos ideales”, postula una serie de elementos que relacionan a la literatura con otras manifestaciones artísticas. Sobre esto puede verse más en el Apéndice I, páginas 139-143.

Pensemos entonces, si las teorías del género no logran ponerse de acuerdo en la construcción de un sistema que funcione de manera global, y en cierto modo vuelven a caer en propuestas subordinadas a la tripartición clásica ¿por qué no pensar en la construcción de géneros teóricos para cada época, para cada etapa identificable de la evolución literaria a partir de la postulación – siguiendo a Todorov -- de uno o más rasgos teóricos acordes con el corpus de textos a estudiar?

Una propuesta como la anterior, indudablemente provoca un desplazamiento en el papel del género y en el punto en que radica su importancia, prestando poco peso a su carácter normativo en la creación y subrayando, en cambio, su utilidad como herramienta heurística. En esta tesis, no intento plantear un giro tan radical como este, ya que creo que la importancia de los géneros en el proceso de producción de los textos es y seguirá siendo vital, porque no es posible imaginarse un texto literario desvinculado de la tradición que lo precedió. Sin embargo, debo reconocer que sí pretendo utilizar, para cumplir con mis objetivos, una noción del género como instrumento de conocimiento y comunicación.

Obviamente tenemos que, por un lado, la persistencia del género como norma de la escritura decrece rápidamente, pero por el otro, considero que en este momento del devenir histórico, su existencia como instancia de diálogo le ha dado un nuevo papel. Ahora, las categorías genéricas no solamente se ofrecen al lector como un indicador de lo que está a punto de leer. Al transgredir géneros o crear nuevos con base en los anteriores, los autores invitan al lector a compartir un poco de libertad, es decir, a tener la posibilidad de mantener lecturas abiertas que reconozcan nuevas estructuras literarias. Las transgresiones y modificaciones a los géneros buscarían entonces mantener con el lector un diálogo que podría pensarse como

de complicidad amorosa "oye, ¿qué tal si ahora probamos algo nuevo?" El género es entonces, al menos en sus manifestaciones de mezcla y transgresión, una propuesta de conocimiento mutuo y reconocimiento.

El planteamiento de un nuevo género, a partir de una serie de rasgos observables en la obra de Monterroso, es lo que me permitirá acercarme a los textos autobiográficos de este autor. En otras palabras, lo que propongo es la existencia de nuevas formas, escrituras que retoman formas tradicionalmente no literarias y las conjuntan con elementos provenientes de la literatura, principalmente de la literatura en primera persona, para crear textos a los que he decidido llamar *híbridos*, y sobre los que hablaré en el siguiente apartado.

## 2.2 Los géneros híbridos

En la búsqueda llevada a cabo con el fin de hallar sustentos teóricos útiles para este trabajo, me encontré constantemente con el término *hibridación*, como uno de los adjetivos que más comúnmente describen la confusión e indeterminación genérica presente en la literatura de los últimos tiempos, pese a lo cual, no logré encontrar una definición que describiera o caracterizara a los *híbridos* genéricos que deberían ser el resultado lógico de un recurso como éste, por lo que antes de poder continuar, me parece inevitable proponer un acercamiento a diferentes propuestas sobre hibridación e híbridos literarios e intentar establecer mi propia definición al respecto.

En una definición de diccionario, la palabra *híbrido* remite al animal o planta que es el resultado del cruce de dos especies o géneros distintos, o bien, a cualquier cosa que sea producto de

elementos de distinta naturaleza<sup>7</sup>. Específicamente en literatura, podríamos en un principio entender como *hibridación*, la mezcla de elementos provenientes de formas textuales diversas que se combinan para construir nuevas estructuras, tal como lo piensa Matías Barchino.

Desde la antigüedad uno de los procedimientos usados para romper los moldes es el de la fusión o mezcla de elementos heterogéneos de procedencia diversa que muchas veces forman a su vez nuevos géneros históricos. A través de la hibridación de elementos preexistentes se configuran los cambios estéticos que han dado lugar a géneros mixtos como la sátira menipea, la tragicomedia, la miscelánea clásica, la novela, la colección de ensayos y a todo tipo de relatos polifónicos de los que habla Bajtín, todos ellos surgidos de la promiscuidad de los géneros y entre formas cultas y populares que violenta unas veces a conciencia otras casualmente los sistemas literarios previos haciéndolos evolucionar (Barchino 1999: 87).

De la cita anterior pueden comprenderse por lo menos dos cuestiones fundamentales en cuanto al fenómeno de la hibridación, por una parte, su carácter de mezcla, de fusión maliciosa que sólo puede ser posible en la "promiscuidad". La hibridación entonces incluiría dentro de sí un carácter transgresivo, un asomo a lo que usualmente no se permite y por lo tanto, a través de su repetición constante, un cambio de lo establecido como resultado de una "evolución". La segunda cuestión, que se desprende directamente de su naturaleza cambiante, es la historicidad que puede verse entonces en la hibridación como proceso.

Las reglas constitutivas "naturales" no pueden limitar ni determinar las posibilidades últimas del desarrollo individual histórico, puesto que las

---

<sup>7</sup> Esta definición se tomó de "El pequeño Larousse Ilustrado" (Larousse 1999).

singularidades textuales de las obras históricas vienen determinadas en todo caso por transformaciones secundarias y modificaciones complementarias, gobernadas por el azar histórico "(García Berrio y Huerta Calvo 1995: 61).

Así, los textos híbridos serían claramente vistos como los ángeles anunciadores de un orden nuevo. Pero antes de poder decir que las cosas se aclaran, considero conveniente preguntarse cómo es que el "azar histórico" afecta a los géneros literarios. Bajtín propone que esta influencia es visible a partir de los cambios en la lengua no literaria y su repercusión en los géneros discursivos de la lengua literaria.

Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluir la, para tomar en cuenta al oyente o participante, etcétera, todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos. Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc. Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo (Bajtín 1995: 254).

De esto se desprende además, que la hibridación es la manifestación visible de un proceso de lucha, en que nuevas voces tratan de ganar un lugar frente al anquilosamiento de las formas establecidas. Al renovarse, los géneros se *dialogizan* para abrir paso a nuevas necesidades de expresión.

En estos términos, la escritura cómica, irónica y paródica son formas de construcción híbrida, y se prestan muy bien para expresar condiciones históricas de naturaleza liminal, híbrida, transicional y paradójica. Todas estas estrategias de escritura expresan la necesidad cultural de nuevos lenguajes aún no creados, precisamente aquellos producidos por las comunidades emergentes. Estas comunidades múltiples, con sus múltiples voces, expresan la necesidad de tomar distancia de la tradición heredada de sus predecesores, y a la vez recordarla, principalmente en una forma irónica (Zavala 1998: 34).

Después de este breve apunte sobre la producción de textos a través de la hibridación, creo que ya es posible plantear una definición de los géneros híbridos que se ajuste a los propósitos de este estudio. Entiendo pues a los géneros híbridos, como géneros discursivos secundarios complejos (Bajtín 1995:), que permiten la estructuración de totalidades discursivas con procedimientos claramente procedentes de dos o más géneros discursivos anteriores. El carácter literario o no de tales géneros estará determinado principalmente por la situación de enunciación y la esfera de uso de la lengua en que ésta se enmarca, así como por la pertenencia al sistema de la lengua literaria, de por lo menos algunos de los procedimientos que le dieron origen.

Indudablemente, tras una definición como esta surgen varias dudas, y es necesario hacer algunas aclaraciones pertinentes. En primer lugar, quiero establecer que, al decir "claramente procedentes",

me refiero a que los géneros híbridos actuales no ocultan las características que los hacen diferentes de sus predecesores, por el contrario, están pensados para gozarse en la diferencia, para manifestar sin dejo de duda su carácter evolutivo.

Sin embargo, considero que la objeción más importante puede surgir alrededor del término mismo que estoy defendiendo. ¿Por qué este apego al término hibridación? ¿Por qué no utilizar *desplazamiento genérico* como lo sugiere Wilfrido H. Corral (Corral 1985: 29)? ¿Por qué no utilizar la noción de liminalidad que propone Zavala (Zavala 1998: 33)? ¿Por qué no situar simplemente a los textos de Monterroso dentro de lo que Barchino ha llamado las *nuevas misceláneas* (Barchino 1999: 89-90)?

Estoy consciente de que estas no son las únicas propuestas para abordar textos que combinan elementos de diversos géneros, tal vez ni siquiera las más importantes, sin embargo creo que estas tres posturas, por su cercanía a mi propia propuesta, pueden servirme como ejemplos útiles para deslindar los postulados del presente trabajo de varios nexos involuntarios que pudieran provocar una confusión. Trataré pues de contestar a estas objeciones de acuerdo con las particularidades que observo en cada una.

La propuesta de *nueva miscelánea* reúne dos de los principales ejes de este trabajo: la indeterminación genérica y el carácter autobiográfico que Barchino reconoce en muchos de estos textos.

Las nuevas misceláneas son colecciones donde tenemos la sensación de observar al escritor en estado puro, en pleno esfuerzo literario, que pone boca arriba las cartas de sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida. Y es que el escritor a través de estos textos reunidos en libro trata también de alguna forma de conocerse y probarse a sí mismo, de llegar a sus límites e incluso

mostrarse a los lectores en acción, olvidando las expectativas críticas y de lectura que se contraen con otros géneros literarios. [...] La idea de reunión de fragmentos y de coleccionismo personal está implícita en estos libros como en los viejos retratos en los que el retratado se hacía acompañar con instrumentos y objetos de su vida cotidiana o de su preferencia. Esta nueva miscelánea parece predicar que a través de la mezcla heteróclita de elementos diversos y de fragmentos se puede acceder de forma más fiel a la vida compleja y muchas veces incoherente de este final de milenio que un relato autobiográfico tradicional. En las nuevas misceláneas predomina un fuerte componente subjetivo, incluso al tratar temas aparentemente ajenos o lejanos, como si nos susurraran al oído confidencias, un tono de cercanía que incluso en diarios y memorias raramente se da de forma tan clara (Barchino 1999: 89-90).

Siendo ésta una investigación abocada a las obras autobiográficas de Augusto Monterroso, el concepto que ofrece Barchino es doblemente atrayente. No obstante, es preciso hacer notar que en este caso no hay un esfuerzo por esclarecer la indeterminación del género, y tampoco una teorización que nos permita aceptar dicha indeterminación como una condición del proceso de creación de los textos, lo que a mi parecer invalida la oportunidad de utilizar en mi provecho sus aportaciones. Finalmente creo que el concepto de miscelánea puede ser útil para describir colecciones de textos heterogéneos, pero que sería inútil al tratar con obras que como *Los buscadores de oro*, tratan un solo tema de principio a fin.

Por otro lado, la *liminalidad* tal como la propone Lauro Zavala, tiene un alcance mucho más amplio que el de las nuevas misceláneas, de hecho, su idea de ver a las hibridaciones como manifestaciones textuales de la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas es algo que comparto.

Al utilizar el término liminalidad me refiero a la condición paradójica y potencialmente productiva de estar situado entre dos o más terrenos a la vez. Estos terrenos pueden ser físicos, o bien puede tratarse de distintos lenguajes, diferentes géneros literarios, diferentes tradiciones culturales o diferentes etapas del desarrollo (Zavala 1998: 33).

Desafortunadamente, ver a los géneros híbridos como escrituras liminales, me parece que es resignarse a una definición demasiado vaga e imprecisa, sobre todo porque al incluir estas manifestaciones literarias dentro de un conjunto de productos culturales, no se molesta en definir las de manera concreta, reduciéndolas al carácter de meras manifestaciones, en la escritura, de un fenómeno que afecta todos los ámbitos sociales, en este caso, el multiculturalismo, sin profundizar realmente en su papel, como formas de transición en la tradición literaria, sino más bien, privilegiando su actuación como ejemplos de una búsqueda de identidad cultural en la sociedad de fin de siglo.

El caso de Corral es mucho más complejo. Este investigador es el autor de *Lector sociedad y género en Monterroso*, probablemente el estudio más completo y por lo mismo más consultado por quienes intentamos acercarnos a la obra del guatemalteco. Corral propone la noción de *desplazamiento* como la más adecuada para describir el fenómeno que provocan los textos de Monterroso.

Con todo, el lector de la suplantación genérica y su terminología probablemente esté más acostumbrado al uso de imbricación, fronterizo, empotrado, transgresión, disolución, o mezcla, en vez de *desplazamiento*. No obstante, este término es mucho más funcional para la lectura de Monterroso, porque los otros proponen inevitablemente que

con el tiempo un género se apropie de otro. Si no, proponen la existencia *equilibrada* de dos o más géneros en un texto como algo epistemológicamente posible. Dicho de otra manera, los textos de este autor fijan una indeterminación que toma el desplazamiento en su acepción de la diferencia entre la posición inicial de un cuerpo y cualquier posición posterior. Si "cuerpo" se modifica a "cuerpo literario", una libertad interpretativa se hace parte de la recepción del texto (Corral 1985: 29).

Aquí es necesario hacer varias aclaraciones. La primera es sobre el carácter del propio término de *desplazamiento*. Como el mismo Corral lo afirma, la idea del cambio de posición de un cuerpo es inherente a este concepto. El ver a la literatura como un cuerpo que se mueve es quizá un poco difícil porque nos da una idea de totalidad bien definida, un cuerpo se mueve y lo que se estudia son sus cambios de posición. Por mi parte no puedo verlo así, para mí, las fronteras de ese cuerpo, su piel, sería difusa. Los cambios a registrar no son sólo de movimiento, sino de composición. La literatura podría ser un cuerpo, pero uno que absorbe elementos extraliterarios para incorporarlos a sí misma, mientras que desecha otros. Los géneros híbridos y específicamente los libros autobiográficos de Monterroso, son ejemplos de este cambio de composición al ser considerados como textos literarios que incorporan procedimientos de construcción de formas textuales tradicionalmente no literarias, como el diario o la autobiografía.

Ahora bien, quiero aclarar que lo que propongo no es que un género se apropie de otro. En Monterroso la autobiografía no se convierte en novela ni viceversa. Más bien propongo la existencia de estos textos como formas autónomas que, aunque mantienen rasgos y por lo tanto relación con sus antecesores, no tienen por qué encajar o

volver hacia ninguno de ellos. Con esto también quiero negar la posibilidad de ver a los textos autobiográficos de Monterroso como lugares donde coexisten equilibradamente dos o más géneros. Estos híbridos presentan características de géneros discursivos provenientes de dos esferas distintas de la actividad humana, que podrían enunciarse como: "hacer literatura en primera persona" y "contar la propia vida", lo que no quiere decir que deban responder estrictamente a ninguna de las dos posibilidades, sino abrir nuevas. Ninguno de los dos géneros se halla aquí, lo que encontramos es un género distinto, como resultante del entrecruzamiento.

Cabe señalar que estas diferencias en nuestros conceptos pueden tener su origen en la diferencia de los objetos de estudio. Corral dedica su libro a las cuatro primeras obras de Monterroso, ninguna de las cuales tiene un carácter predominantemente autobiográfico. En cambio, hay otros críticos que sí han escrito alrededor de tales obras, por lo que considero conveniente, como siguiente paso, contrastar nuestra propuesta con algunas de tales observaciones.

### 2.3 La crítica frente a los híbridos autobiográficos

Aunque la crítica ha intentado explicar en formas diversas la construcción de los libros autobiográficos de Monterroso, hay que apuntar que todos ellos están de acuerdo en que no se trata de textos convencionales. De hecho, la mayor parte de los críticos reconocen su naturaleza híbrida o por lo menos su indeterminación en lo que a géneros se refiere.

*Los buscadores de oro* no puede ocultar su condición de autobiografía, aunque no cumpla cabalmente con los cánones propios de este género.

Por momentos parece un caso típico de recuperación de la infancia; pero aunque las referencias a esta ocupen un lugar destacado en este libro, lo que termina definiéndolo es un intento tal vez desesperado de reconstituir y dar cuenta de la subjetividad, ese "yo" inconsistente y escurridizo como la superficie de un río, habituado a responder al nombre de Augusto Monterroso. Así que, si en algo ayuda intentar una definición o la adscripción a una modalidad expresiva, habrá que situar este nuevo libro en la casilla de la confesión y destacar los vínculos que, al menos en este terreno, tiene con *La letra e* (Landa 1993: 8).

Algunos incluso se arriesgan a proponer para estos textos un carácter ficticio, basándose en la pluralidad de la obra de Monterroso.

Estamos ante un autor polifacético que ha cultivado el cuento *breve*, el cuento largo, la novela, (*Lo demás es silencio*), la fábula, las memorias ficticias, la autobiografía también ficticia, la erudición, el diario y el ensayo (Posadas 1999: 6).

Entonces, ¿memoria o autobiografía? ¿diario o confesión? ¿verdadero o falso? Es notable que hay una presencia de elementos de distintos géneros, la mayor parte pertenecientes a los que se han agrupados bajo la denominación de: "escrituras del yo", que aparecen aquí imbricados por gracia de un afán lúdico, de un interés en el juego como camino hacia la renovación.

La relatividad que permite la promiscuidad de rasgos genéricos, prohiendo híbridos sólo semejantes a las ficciones de Borges o a los textos de cronopios y famas, se origina en la indiscernibilidad (¿qué? In-dis-cer-ni-bi-li-dad ¡aah!) entre la fantasía y la realidad. Esta confusión de niveles opera igualmente en los textos donde se urden datos comprobables con otros inventados, con lo que a su vez se ofrece una lectura doble: una llena de guiños cómplices, sólo inteligible para el

lector informado, compañero de cultura literaria: otra no menos risueña pero más atendida a los efectos y no al reconocimiento que provoque en un lector ingenuo. [...] En el fondo de esta mecánica se halla el juego como origen. Monterroso ha señalado el placer de la erudición. No el saber como instrumento para fijar un valor o para descubrir la verdad, sino como medio para continuar disfrutando un texto. La literatura como un espejo y una fuente de alegría. Monterroso encuentra ahí un territorio libre y regido por la sonrisa; únicos consuelos -- literatura y humor --, para la desdicha humana (Homero 1991: 5).

Nótese que en esta cita, José Homero habla de la misma promiscuidad que yo había apuntado en el apartado anterior como origen de la hibridación. Es indudable que comparto con él este punto de vista, es más, comparto también su convicción de que el humor es uno de los elementos realmente importantes para describir a los géneros híbridos y su peso específico dentro de la literatura de Monterroso.

Hasta este momento, ninguno de los críticos consultados ha explicado claramente de donde provienen las diferencias que separan a los textos de Tito Monterroso de las *escrituras del yo* tradicionales, contentándose con mencionarlas, pero al parecer, Elena Liverani sí apunta a una explicación de este tipo cuando menciona que las condiciones de enunciación varían enormemente de uno a otro caso, lo cual me parece que apoya en buena medida la definición que propuse de los géneros híbridos y de su posible carácter literario.

Monterroso sigue percibiendo la profunda distancia que aleja un diario escrito para no ser leído de otro destinado a la imprenta. Advierte con lucidez la dificultad que conlleva su proyecto de escribir algo que conjugue las dos instancias, que funda las dos modalidades consiguiendo una armonía dialéctica cuya única garantía de existencia

es la mencionada equivalencia entre el "yo" y el lector (Liverani 1995: 168).

Así pues, la idea que propongo de los géneros híbridos como producto de una evolución textual que busca en la "promiscuidad" la posibilidad de reinventarse, y que crea nuevas formas expresivas con procedimientos tomados de géneros anteriores, parece sostenerse, siempre y cuando ponga atención al nuevo eje que se abre inevitablemente ante mis ojos. Para poder afirmar que estos textos autobiográficos no funcionan como sus antecesores, es preciso volver a éstos, por lo que el próximo capítulo estará dedicado a describir qué es lo que se entiende por " escrituras del yo".

## CAPÍTULO III

### ESCRIBIR DEL YO; ESCRITURA DESDE EL OTRO

Aunque el objeto de estudio de esta tesis es la escritura del yo en Augusto Monterroso, por el momento lo dejaremos de lado y sólo lo volveremos a abordar en el apartado final del presente capítulo. De hecho, para poder empezar un texto sobre las escrituras del yo, probablemente lo más fácil sea dejar muchas cosas de lado y tratar de buscar un principio. Quizá este capítulo debe empezar de la nada, es decir, alejarse de lo leído, de lo escrito, de lo pensado, de lo escuchado y de lo aprendido tanto como de lo experimentado. Quizá para poder situarnos en alguna posición cercana a nuestro objeto de estudio debamos primero olvidarnos de toda posición y situación. Pero como esto parece imposible, tal vez lo más sencillo sea recordar la sensación que se experimenta al despertar de una noche de la que no recordamos los sueños. Abrimos los ojos y un instante después, estamos en contacto con experiencias, recuerdos y situaciones cotidianas tan comunes como ver el reloj. Ese instante del despertar probablemente podría enunciarse como *volver a la conciencia*, ¿a la conciencia de que? Salimos de la nada del sueño y entramos de lleno a la posibilidad del lenguaje y de la memoria, de la sensorialidad y la imaginación, en otras palabras, entramos a la experiencia de la subjetividad, a la conciencia del yo. Es la noción del yo la que nos

permite hacer una distinción que nos salva de la nada o, desde otro punto de vista, del todo, sin conciencia de la individualidad.

Una de las grandes preocupaciones del ser humano ha sido siempre la del autocuestionamiento ¿quién soy? ¿como soy? ¿por qué soy? son preguntas constantes, preguntas que en la cultura occidental han tenido frecuentemente una manifestación escrita<sup>8</sup>, se trata de aquellos textos que han sido llamados "escrituras del yo," "literatura íntima," "literatura autobiográfica," etcétera. Son estos textos nuestro objeto de estudio, por lo que, dejando un momento de lado la obra de Monterroso, a la que volveremos más tarde, podemos comenzar aquí las interrogantes. ¿Se puede definir con mayor claridad este tipo de escrituras?

### 3.1 Definir lo indefinible

Un punto en el que están de acuerdo casi todos los autores consultados para esta tesis, es la dificultad a la que cada uno de ellos se enfrentó para poder definir su materia de trabajo. Las "escrituras del yo" constituyen un corpus de géneros discursivos que cambian constantemente y cuyas fronteras, en muchos casos, se hallan bastante desdibujadas. Ante tal panorama, muchos estudiosos han considerado incluso la posibilidad de que el aceptar la incertidumbre, la variabilidad y el cambio constante como rasgos, sean la única posibilidad de acercarse a la naturaleza de estas escrituras. Esto es en buena medida lo que apunta Georges May cuando dice que:

---

<sup>8</sup> Varios de los autores abordados para este estudio, como Jean Molino y Georges May, coinciden en afirmar que las "escrituras del yo", son un fenómeno de la cultura occidental, en la que ocupan un lugar similar al de la meditación para los orientales, de hecho May afirma que: "Si, por ejemplo, algunos orientales como Ghandi sintieron la necesidad de escribir la historia de su vida, fue porque sufrieron un contagio de la cultura de Occidente..." (May 1982: 19).

El sentimiento de lo diverso, de lo múltiple, incluso el de la heterogeneidad de lo concreto, es siempre una manera mejor de hacerse sensible al valor de la literatura autobiográfica que un análisis que tienda a reducir la plenitud de la realidad literaria y a la construcción de un modelo abstracto (May 1982: 133).

En efecto, como veremos más adelante, la escritura autobiográfica se ha constituido a partir de una serie de estructuras diversas, que han dado como resultado una buena cantidad de tipos textuales que van de las memorias a los epistolarios, de las novelas autobiográficas a los diarios o del autorretrato a la confesión. Formas casi contiguas en algunos casos y bastante bien diferenciadas en otros, pero que siguen cumpliendo con algunos rasgos que nos permitirían agruparlas e incluso confundirlas...

... los textos reales no representan casi nunca ejemplos químicamente puros de una sola de estas modalidades, sino más bien amalgamas con dosis específicas de varios ingredientes. Determinar la clase de escritura... (...) ...que se realiza en un texto dado puede ser un cometido difícil; buena prueba de ello es que los propios creadores... (...) ... utilizan de forma bastante indiscriminada términos como *autobiografía*, *memorias*, *recuerdos*, sin preocuparse demasiado por deslindar los géneros (Eberenz 1991: 41).

Quizá esta "despreocupación" en torno a un deslinde, proviene en gran medida del hecho de que la verdadera importancia de estas obras radica más en los puntos de contacto que las agrupan, que en las diferencias formales que cada una pudiera tener. En este sentido, lo más coherente podría ser ocuparnos de estas semejanzas y lograr al menos una definición provisional que nos permita dar inicio a la

discusión y cambiar o enriquecer nuestro concepto con los elementos que puedan surgir de ella.

A primera vista puede parecer simple, de hecho, sería muy fácil ceder a la tentación de acogerse a una de las muchas definiciones ya propuestas por diversos estudiosos, sin embargo, es precisamente esa riqueza de definiciones la que nos hace dudar sobre la sencillez del caso.

Al examinar algunas de las definiciones existentes, es posible percatarse de que, si bien la mayoría coinciden en privilegiar algunos elementos esenciales (narración de una vida, perspectiva retrospectiva del relato, etc.), también es cierto que sus diferencias impiden agruparlas en un bloque y crear una que salve satisfactoriamente las distancias entre uno y otro. Quizá la dificultad de proponer una definición o de aceptar alguna de las ya propuestas, radica en la necesidad de tomar una postura restrictiva frente a un fenómeno que se presenta bajo una riqueza enorme de manifestaciones y que constantemente ofrece nuevas facetas. ¿Cómo definir una naturaleza cambiante? Antes de intentar hacerlo sería conveniente pasar revista a varias de las aportaciones que en ese sentido han hecho diferentes autores.

Para empezar puede ser conveniente dar un vistazo al trabajo que, sobre estas formas de escritura, hace Jean Molino, principalmente porque su investigación, centrada en la autobiografía, se realiza tomando en cuenta siempre la posición que ésta tiene dentro de una familia de textos con los que se halla fuertemente emparentada, y a los que Molino ha llamado *autografías*. El término autografía fue propuesto por Jean Molino ante la imposibilidad de hacer uso de una definición restrictiva en el estudio de los textos a los que comúnmente se agrupa bajo la denominación de “escrituras del yo”. Según Molino pueden llamarse

autografías todas aquellas obras “en las que alguien habla de sí mismo e intenta dar coherencia, unidad y sentido a la infinita riqueza de sus experiencias” (Molino 1991:117). El concepto de autografía es retomado y profundizado por Rolf Eberenz, quien incluso sugiere una lista de cuatro elementos de clasificación para las autografías, en los que contempla los contenidos referenciales posibles, el tipo de enunciación y la estructura interna que pueden presentar estos textos<sup>9</sup>.

No cabe duda de que dentro de la enorme amplitud de este planteamiento, tienen cabida la mayor parte de las formas textuales que se han desarrollado como escritura autobiográfica, sin embargo, el verdadero eje que las une vuelve aquí a presentarse, el yo. Cuando Molino dice que alguien “habla de sí mismo” nos devuelve inevitablemente a la única coincidencia que el desarrollo de Eberenz no hace más que ensanchar y que Philippe Lejeune subraya especialmente, al hablar de *identidad de nombre*.

La autobiografía (relato que cuenta la vida del autor) supone que hay *identidad de nombre* entre el autor (tal como aparece por su nombre sobre la portada), el narrador del relato y el personaje del que hablamos. He aquí un criterio muy simple, que define al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los otros géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo) (Lejeune 1975: 24).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> De hecho, Eberenz resume su propuesta en cuatro puntos principales: “1)En primer lugar, el contenido del texto puede privilegiar ya sea la actuación personal del protagonista, ya sea su testimonio acerca de otros personajes y sucesos.”

“2)Hay igualmente un cierto margen de variación en cuanto al cuadro de la enunciación: tal relato autográfico se verbaliza desde un solo punto cronológico, mientras que tal otro se apoya en dos o más situaciones enunciativas.”

“3)El sujeto enunciadador puede conceder más espacio a los sucesos ocurridos a lo largo de su existencia, es decir al relato histórico, o a sus propias reflexiones, esto es, al comentario.”

“4)En relación con la distinción anterior, existe, además, la opción entre una escritura esencialmente evocadora y un discurso de tipo argumentativo en el que el sujeto procura explicar el por qué de su trayectoria” (Eberenz 1991: 40).

<sup>10</sup> «L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie

Así pues, puede parecer que lo más sensato en un primer acercamiento, es aceptar a este conjunto de escrituras como posibilidades diversas entre las que puede optar cualquier persona que quiera hablar de sí misma, como lo afirma Darío Villanueva:

Entre las manifestaciones literarias del acto de contar hay, pues, un cierto número de ellas que coinciden en su objeto: contar la propia vida del sujeto de la enunciación que lo es también del enunciado. Pero desde tal coincidencia los medios y los modos divergentes que el escritor emplee en la empresa dan lugar también a modalidades tan diferenciables entre sí como lo puedan ser la autobiografía propiamente dicha, las memorias, los diarios, los autorretratos, los epistolarios y los poemas y novelas autobiográficas, que yo prefiero denominar líricas (Villanueva 1991: 202).

Llegamos entonces, a una definición sencilla que nos permite seguir adelante y salvar, al menos por el momento, el problema de conceptualizar nuestro objeto de estudio. Comenzaremos pues, y lo haremos hasta que el propio desarrollo de este capítulo nos permita proponer un concepto menos abierto o por lo menos más delimitado, por llamar "escrituras del yo" u "obras de carácter autobiográfico" a todas aquellas formas textuales cuyo tema principal es el propio sujeto de la enunciación<sup>11</sup>. Ahora bien, esta primera definición es sólo un punto de partida, por lo que trataré de ampliarla y enriquecerla a

---

tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)...» (Lejeune 1975 :24).

<sup>11</sup> Dando por descontado el hecho de que alguien pueda escribir sobre sí mismo utilizando cualquiera de las tres personas gramaticales del singular, es indudable que la escritura de uno de estos textos implica un retorno a la noción del yo. Si reconocemos que esta noción ha cambiado notablemente en diversas épocas de la historia, podemos entender que las escrituras del yo tengan también diferentes fines y características, por lo que, con el propósito de encontrar elementos que enriquecieran la primera definición que he propuesto, desarrollé algunas notas sobre la historia del concepto del yo. Este material no encontró un lugar en el cuerpo principal de la tesis, pero dada la utilidad que tuvo para mí en el proceso de acercarme a la naturaleza de las "escrituras del yo", las ofrezco al lector como "Apéndice II", esperando que le reporten algún beneficio.

continuación, tratando algunos problemas comunes que se han hallado al abordar este tipo de obras y que podrían enunciarse en dos preguntas básicas: ¿es entonces la escritura actual del yo ficción o realidad? ¿es la escritura actual del yo literatura? No es mi intención dar una respuesta definitiva a preguntas como éstas ni mucho menos. A lo que se dedicará el siguiente apartado es más bien, a formular algunas observaciones al respecto, que me permitan situar y comprender un poco más a las escrituras del yo en general.

### 3.2 Literatura, realidad y ficción; los dilemas inexistentes

En la primera parte de este capítulo propuse, para las escrituras del yo, una definición provisional y bastante abierta, no obstante, es precisamente al intentar una definición más cerrada, que se ponen de manifiesto los problemas verdaderamente insoslayables en la caracterización de la escritura sobre uno mismo. Tomemos como ejemplo el caso de la autobiografía que, de las formas textuales que se agrupan dentro de las escrituras del yo es, con mucho, la más estudiada.<sup>12</sup>

La definición que Philippe Lejeune propone para describir a la autobiografía es la siguiente: "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su

---

<sup>12</sup> De hecho, los estudios sobre la autobiografía han sido tantos y tan extensos, que en un intento por organizar todo lo dicho en torno a ella, James Olney a propuesto dividir a la teoría de la autobiografía en tres etapas que corresponden a los tres semas de la palabra: el *autos*, el *bios* y la *graphé*. "En la primera etapa, la crítica se centró en el *bios* y los escritos autobiográficos se concebían comotextos en los que se intentaba reproducir fielmente una vida. En la etapa del *autos* la autobiografía se ve como recreación de una vida más que como su reproducción (...) ... en la etapa de la *graphé* (...) la autobiografía se ve nada más que como texto sin valor referencial en absoluto (..) o se señala que los límites entre la autobiografía y la ficción son imposibles de deslindar (Loureiro 1993: 34).

vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad<sup>13</sup> (Lejeune 1975: 14). Esta definición es sin duda mucho menos ambigua y ciertamente mucho más delimitante, lo que, a pesar de ser positivo, no implica que sea totalmente acertada. El trabajo de Lejeune es uno de los más citados por quienes estudian la autobiografía, por lo que sus postulados están constantemente sobre la mesa de debates, y sin restar mérito a la importancia de su trabajo, es fácil observar una fuerte tendencia a descalificar la definición arriba citada. Georges May, por ejemplo, ve a la autobiografía como un género que no ha alcanzado la madurez y al que por tanto no se deben imponer todavía criterios rígidos de clasificación.

Si el género autobiográfico está en tránsito de formación o incluso a punto de constituirse, resulta que todavía no se le puede definir como se hace con los otros, aunque no por ello se debe renunciar por completo a descubrir sus líneas más sobresalientes. A la idea de definición, que tiene algo de rígido, de demasiado frío y definitivo, convendría quizás sustituirla por la más flexible, de tendencia, incluso de tentación (May 1982: 249).

En la definición de Lejeune puede percibirse una fuerte tendencia a ligar la autobiografía con la realidad, el sujeto de la autobiografía es real y de hecho, lo que este autor distingue como elemento central del contrato de lectura que se establece entre el público y cualquier autobiografía, el *pacto autobiográfico*, se basa en la identidad verificable del autor con el narrador y el protagonista de lo narrado o en palabras del propio Lejeune "... la identidad del elemento

---

<sup>13</sup> "...récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune 1975 : 14)

autor/narrador/personaje y la asunción del carácter verificable del sujeto abordado por el texto<sup>14</sup> (Lejeune 1975: 26).

Desde una posición muy diferente, Molino plantea un acercamiento crítico a partir de tres dilemas que ponen en jaque la construcción de la identidad en el texto, la pretensión de verdad o de realidad e incluso la posibilidad de reconocer la existencia de un texto que acepte la etiqueta de autobiografía.

El primer dilema atañe a la existencia de un género: ¿existe un objeto claramente determinado que sería la autobiografía y de la que se podría dar una definición? O, en sentido opuesto, ¿estamos ante una dispersión sin límites, ante una diversidad de textos irreductible y casi inconmensurable? (...) A este dilema metodológico se asocia, pues, un dilema metafísico, que opone las formas y los contenidos de la autobiografía; están por un lado las modalidades de experiencia de uno mismo y, por otro, unos tipos de organización que han sido las más de las veces tomados de formas literarias ya existentes. La autobiografía nos coloca en uno de esos puntos estratégicos en donde se agudiza la dificultad de establecer y de comprender los vínculos que unen la experiencia humana y su expresión literaria: ¿cómo se puede pasar de la vida a la literatura? Por último se perfila un dilema epistemológico, que atañe a las relaciones entre verdad y ficción (Molino 1991: 107-108).

Las dos citas anteriores confirman nuestra idea de que el debate en torno a la autobiografía y a las escrituras del yo en general, se centra en el estatuto de “realidad” que parecen detentar los textos de carácter autobiográfico y en la pertenencia o no de los mismos a la literatura, por lo que a continuación abordaremos brevemente los nexos

---

<sup>14</sup> “...l'identité de l'élément auteur / narrateur / personnage et l'assomption du caractère vérifiable du sujet traité par le texte” (Lejeune 1975: 26).

que consideramos más claros entre las escrituras del yo y la literatura, tratando de acercarnos a los elementos literarios en los que algunos críticos basan la afirmación de que las primeras merecen un sitio dentro de la segunda.

Aunque es notable que las escrituras del yo comparten rasgos con la literatura, principalmente con los géneros narrativos, esta relación no basta para sostener su incorporación a los mismos, por lo que quizá sería conveniente pasar revista a varios de ellos.

En cuanto a rasgos formales, Georges May ha realizado un trabajo extensivo sobre los “préstamos” que diversos géneros literarios han hecho a la escritura del yo y en particular a la autobiografía. Entre estos “géneros vecinos”, la novela es, a juicio de este autor, la forma literaria que más se acerca a la autobiografía, hasta el punto de tener orígenes comunes.

Desde fines del siglo XVII autores como Pontis, Hortense y Marie Manzini y d'Assoucy compusieron obras autobiográficas, escritas ciertamente en forma de memorias, es decir, en primera persona, pero concebidas — desde el punto de vista de los temas empleados — según el modelo de las novelas. René Démoris, que las estudió de cerca, las llama “memorias ambiguas” y deduce de su análisis que “muestran hasta que punto la autobiografía verdadera está acechada por la ficción que, en alguna medida, le permitió nacer”. Según este punto de vista, el paso de las memorias a la autobiografía, marcado en estas “memorias ambiguas” por el acento puesto sobre la vida privada del memorialista más que sobre su personaje público, será realizado bajo la influencia de los modelos románticos y del gusto al que correspondían (May 1982: 209-210).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Al incluir esta cita, no estamos diciendo que el origen de los textos de carácter autobiográfico se remonte solamente al siglo XVII, lo que constituiría un error garrafal, ya que, como vimos en el apartado anterior, una afirmación de este tipo dejaría de lado obras que, como *Las confesiones* de San Agustín, han constituido momentos vitales para el estudio de

Jean Molino apoya este parentesco cuando afirma que, “... Entre las obras fundacionales que dan, en el siglo XVII, un nuevo significado a la novela — las de Defoe, Fielding, Richardson — varias se presentan como relatos autobiográficos” (Molino 1991: 129). De esta manera es fácil desprender una de las principales causas del gran parecido entre ambos tipos de texto y que May llama “proyecto común”. “La razón más pertinente de la relación privilegiada entre novela y autobiografía es evidentemente que esta se propone un objetivo análogo al de toda una familia de novelas: contar la vida de un personaje” (May 1982: 211).

Tanto May como Molino coinciden en atribuir a la autobiografía un desarrollo tardío, y explican a partir de éste la adopción de formas de expresión literaria por parte de la autobiografía, subrayando el hecho de que los recursos de expresión con los que contaba la literatura estaban ya muy bien adaptados para los fines narrativos de contar una vida.

Actualmente, como ya se hizo notar en el apartado anterior, el éxito de las escrituras del yo en el mercado es indiscutible. El éxito en el mercado y la diversificación de sus públicos podrían parecer nocivos para el escritor de textos de carácter autobiográfico, en cuanto al reconocimiento social de su carácter de artista, sobre todo si pensamos que la demanda comercial como "consagración burguesa" (Bourdieu 1995: 190), mantiene al escritor alejado de las posiciones más favorables en el campo de la producción simbólica restringida y le da por tanto menos posibilidades de acumulación de capital simbólico. Pero esta misma comercialización de las escrituras del yo y la

---

los textos autobiográficos. El origen al que hace referencia May es el origen de la autobiografía en su forma moderna.

presencia de públicos diversos que las consuman, pueden haber tenido efectos benéficos en el reconocimiento del carácter literario de dichas obras, porque, como afirma Pierre Bourdieu:

Se puede admitir que, de forma general, la diversificación inicial, que fundamenta el principio del funcionamiento de un espacio de producción, sólo es posible gracias a la diversidad de los públicos, a los que esta diversificación evidentemente contribuye a constituir como tales: de igual modo que no cabe imaginar hoy el cine de ensayo sin un público de intelectuales o de aspirantes a artistas, no se concibe el desarrollo de una vanguardia artística y literaria en el transcurso del siglo XIX sin el público que le garantiza la bohemia literaria y artística concentrada en París y que, pese a ser demasiado pobre para poder comprar, justifica el desarrollo de unas instancias de difusión y de consagración específicas, adecuadas para proporcionar a los innovadores, aún incluso a través de la polémica o el escándalo, una forma de patrocinio simbólico (Bourdieu 1995: 373).

De esta forma podríamos ver en el mercado actual una de las instancias capaces de disparar la creación de nuevas estrategias consagradoras para el escritor, como por ejemplo los premios patrocinados por las casas editoriales, que, volviendo al ejemplo concreto de la autobiografía son ya comunes (por ejemplo el de Pieve Santo Stefano), y finalmente a la atención que los críticos deben prestar a la autobiografía como fenómeno de ventas en los últimos años.

Ahora bien, si existe el parentesco mencionado entre los recursos que utiliza para su narración la escritura del yo y los recursos de los textos literarios narrativos, si hay un enorme interés en la esfera de los lectores por este tipo de escrituras, si en general estos textos se han acercado a la literatura hasta confundirse con ella, como vimos en el apartado anterior, y si finalmente existen estructuras de consagración

y de legitimación para los autores de escrituras del yo, ¿qué es básicamente lo que hace a éstas distintas de la literatura? Al parecer, la noción de ficcionalidad que aún se asocia con la idea de literatura por una parte, y por la otra, el carácter de “realidad” que se achaca a las escrituras del yo y que al parecer se opone al estatuto de lo literario.

En este momento, es necesario recordar la definición de Lejeune, sobre todo en lo que respecta a la condición de realidad que media entre la identidad del autor y del narrador del relato autobiográfico y también recordar que, en el mismo libro que propone la definición anteriormente citada, también se postula la existencia del “pacto autobiográfico”, que se basa en la identidad verificable del autor, narrador y personaje. Es este nexo entre la realidad y las escrituras del yo, el que se presenta como principal obstáculo para la inclusión de las últimas en los géneros literarios. La oposición parte sobre todo de quienes, como René Wellek y Austin Warren, sostienen un concepto que podríamos llamar “ficcionalista”, de la literatura.

La naturaleza de la literatura emerge más claramente bajo los aspectos referenciales. El centro del arte literario se encontrará obviamente en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama. En todos ellos, la referencia es a un mundo de ficción, de imaginación<sup>16</sup> (Wellek y Warren citados en Molino 1991:119)

Entre afirmaciones como esta y propuestas como las de Lejeune, parecería imposible otorgar un estatus literario a las obras de

---

<sup>16</sup> The nature of literature emerges most clearly under the referential aspects. The center of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them, the reference is to a world of fiction, of imagination (Wellek y Warren citados en Molino 1991: 119).

carácter autobiográfico, sin embargo, tanto de unas como otras parten de dos supuestos que nos permiten dudar de su inalterabilidad. El primero es la aceptación del “yo” autobiográfico como un sujeto real, y el segundo podría enunciarse como la aplicación de la oposición binaria mentira-verdad a textos que, como productos de una enunciación individual y totalmente subjetiva no tienen por qué pertenecer a ninguna de las dos categorías y antes bien reflejan claramente la crisis en que se hallan ambos términos.

Comencemos pues por dejar asentado que los textos autobiográficos se basan en la idea del retorno del autor sobre sí mismo, de una reconstrucción que se hace de la vida propia para poder relatarla y que puede obedecer a diferentes motivos (una crisis de conciencia, simple vanidad, un deseo de ejemplaridad, etc.), y aquí comienza el alejamiento de la objetividad y por ende, de la realidad: “porque hay por un lado varias posibilidades del retorno sobre sí mismo, así como de relación consigo mismo, que están mediatizadas por la psicología y por la metafísica de la cultura” (Molino 1991: 110) En estas mediaciones comienza lo que podríamos llamar la re-creación del sujeto autobiográfico, ya que el simple proceso de adecuar la propia existencia para poder plasmarla en un texto escrito implica una serie de “adecuaciones” que perturban la “verdad” de la narración<sup>17</sup>, y es basándose en estas adaptaciones y en la necesidad del autobiógrafo

---

<sup>17</sup>Georges May ilustra perfectamente este punto al reflexionar acerca de la necesidad de establecer un orden cronológico que haga inteligible el relato: “mientras escribe, en la conciencia del autobiógrafo los recuerdos se llaman unos a otros despreciando la cronología. Registrarlos así en la escritura sería, pues, cometer una infidelidad al orden en que la vida se desarrolla realmente, pero reordenarlos según su cronología pasada sería un artificio igualmente infiel a la verdad, o con mayor exactitud, infiel a otra verdad. ¿Verdad del momento de la experiencia? ¿O verdad del momento de su recuerdo y de su registro escrito?” (May 1982: 88).

de reconocer los principios que han orientado su vida, que se puede postular la naturaleza “infidel” de todo texto autobiográfico.

Si es cierto como se sugirió en el capítulo anterior, que uno de los móviles más profundos (y uno de los secretos mejor guardados) del autobiógrafo es poner en orden su vida y deslindar los principios organizadores, es evidente que, para escribir una autobiografía, hay que sobrepasar el simple punto de vista del desarrollo de la existencia; la vida no se debe contar tal como se la vivió. La necesidad de escribir procede, en efecto, de la insatisfacción que se experimenta al sentir que simplemente se vivió una vida, y de ahí que la narración emprendida deba ser necesariamente infiel (May 1982: 82-83).

La falacia de la verdad al relatar la experiencia probablemente más subjetiva a la que se puede enfrentar un ser humano, vivir su propia vida, tiene su origen en una concepción poco crítica del “yo”. Las obras de carácter autobiográfico se basan en la creencia en el “yo”, en la reconstrucción del “yo” en el texto, sin embargo esto no implica que el “yo” deba considerarse como un referente inamovible o un objeto perfectamente delimitado, sino muy por el contrario una entidad en elaboración constante. Así, si para May, el ponerse en orden uno mismo implica ser infiel a la verdad de lo vivido y de las memorias como registro de lo vivido, para Darío Villanueva implica crear una identidad que se pueda mostrar a los demás: “Esto es en cierto modo el propósito de *construirse*, trasladándose de la posición de sujeto a la de objeto no sólo para sí, sino sobre todo para los demás. Porque el objeto que se exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura” (Villanueva 1991: 210). La construcción de la identidad se problematiza así como obra de creación: “La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de

*poiesis* antes que de *mimesis*” (Villanueva 1991: 212). El carácter creativo de toda construcción en torno al “yo” radica para Villanueva, en los procesos de estructuración del “yo” de acuerdo con los postulados lacanianos y principalmente en lo que el psicoanalista francés llama “el estadio del espejo”, que puede entenderse “como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*”<sup>18</sup> (Lacan 1990: 87). En este estadio en específico, el niño (entre los 6 y los 18 meses), se descubre a sí mismo como imagen completa y coherente, aprehendiéndose “como sujeto autónomo al verse en un espejo, lo que desde su extremada vulnerabilidad y dependencia de entonces, le proporciona no obstante una imagen anticipada de sí mismo como ser autónomo en una proyección imaginaria” (Villanueva 1991:212). Es conveniente subrayar el carácter imaginario de esta construcción del yo, el niño no se observa a sí mismo, sino una imagen de sí mismo, una forma que funciona como “primer significado”

...esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o mas bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas

---

<sup>18</sup> De acuerdo con Jean Laplanche, el concepto de *imago* es una propuesta de Jung, y puede definirse como: “Prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. (...) Con frecuencia se define la imago como una “representación inconsciente”; pero es necesario ver en ella, más que una imagen, un esquema imaginario adquirido, un clisé estático a través del cual el sujeto se enfrenta a otro. Por consiguiente, la imago puede objetivarse tanto en sentimientos y conductas como en imágenes. Añadamos que no debe entenderse como un reflejo de lo real, ni siquiera más o menos deformado; es por ello que la imago de un padre terrible puede muy bien corresponder a un padre real débil (Laplanche 1994: 191-192).

por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo (*je*) su discordancia con respecto a su propia realidad (Lacan 1990: 87).

Así pues, este estadio desata una cadena de resignificaciones del “yo” que sólo se detendrá con la muerte, y en el caso del “yo” plasmado en el texto probablemente nunca.<sup>19</sup>

Entonces, deberíamos entender que para Villanueva, toda recreación del “yo” es imaginaria, incluso podríamos decir ficcional, pero antes de hacer una declaración semejante, es necesario preguntarnos primero en qué consiste la ficcionalidad.

El *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin define la ficción como un discurso que...

...”evoca un universo de experiencia” (Ducrot/Todorov) mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad de la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector — según su experiencia del mundo — aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira (Beristáin 2000).

Y Paul de Man afirma algo semejante cuando dice:

Lo que hace que una ficción sea una ficción no es cierta polaridad entre hecho y representación. La ficción nada tiene que ver con la representación, sino que es la ausencia de todo vínculo entre

---

<sup>19</sup> Así como una palabra no es un signo unívoco y definitivo, sino un nexo activo y mutante de significados, lo que convierte en una aporía la hipótesis de que los textos tengan un significado estable, la identidad del “yo” para Lacan es asimismo una construcción significante, no una referencia que deba captarse con fidelidad (Villanueva 1991:211).

enunciado y referente, independientemente de si el vínculo es causal, codificado o está determinado por cualquier otra relación concebible que se preste a sistematización (De Man 1990: 330).

A partir de una operación un tanto arriesgada de extrapolación, estas definiciones podrían sugerir que el discurso de las escrituras del yo tiene varios puntos de contacto con el discurso ficcional, ya que, como vimos anteriormente, la autobiografía también se basa en un discurso que, sin ser verdadero, tampoco podría calificarse de falso, con la diferencia de que en las memorias, autobiografías o diarios, la ilusión de verdad estaría llevada hasta el límite, sin que por ello pueda hablarse de una escritura real ni comprobarse que el autor, el narrador y el personaje sean el mismo. El producto, por más que se trate de un *alter ego*, no puede ser igual en ningún sentido a su creador. Por otro lado, al ser la ficcionalidad una construcción que se apoya en “convenciones de género y de época”, es decir, al basarse en referencias extratextuales podríamos, echando mano de un formalismo dogmático, descartarla como característica definitoria de la literariedad.

Ahora bien, en caso de que se prefiera no arriesgarse en la comparación de ambos discursos ni en un juicio con un tinte dogmático, la definición de Beristáin aporta elementos para descalificar a la ficcionalidad como característica imprescindible de la literatura. “Muchos de los discursos ficcionales son además literarios. La literariedad o naturaleza literaria de un discurso depende de otras normas o propiedades, provenientes de la institución literaria (de lo instituido en un momento dado como literatura), lo que también es necesario que sea distinguido e identificado por el lector” (Beristáin 2000). Y por si éste argumento no convenciera a quienes sostienen a la ficcionalidad como una condición *sine qua non* de la literatura, aún hay,

en esta definición, otro del que puede echarse mano: “El caso de la lírica resulta diferente, pues allí el estatuto lógico de las palabras parece ser literario pero no ficticio” (Beristáin 2000). De lo que puede desprenderse una descalificación de la condición de ficcionalidad para la literatura, si la lírica no es ficción y sí literatura, la evocación lírica que implica el retorno sobre sí mismo en el caso de las obras de carácter autobiográfico, nos daría una explicación lógica de lo sucedido, porque siguiendo a Paul Hernadi podríamos decir que, a pesar de su estructura narrativa, la escritura del yo evocaría fuertemente un “mundo imaginativo de alcance concéntrico” como el de los poemas, en el que se “evocan estados de ánimo y situaciones mentales” (Hernadi 1978: 134), así, colocando a las obras de carácter autobiográfico en el polo de la “presentación temática autoral” estaríamos dándoles un lugar en el modelo de tipos ideales que propone Hernadi como alternativa al concepto rígido de los géneros literarios.

Aunque podríamos seguir amontonando argumentos a favor de la inclusión de las escrituras del yo en la literatura y en contra de la ficcionalidad esencial de ésta, no lo haremos, pero podemos finalizar este apartado con una sospecha que apuntaría a un malentendido que opone la verdad a la ficción, cuando la literatura no tiene porque responder a una oposición de este tipo. La naturaleza de la literatura se basa en la verosimilitud y por tanto, en mayor o menor medida, en un realismo que le permite construir lo que se ha llamado “ilusión de realidad”.

Lo que hemos dicho hasta ahora nos deja ver claramente que las escrituras del yo podrían muy bien ser consideradas como literatura, sin que esto implique una afirmación de nuestra parte. También hemos comprendido que este tipo de escritura no tiene por que sujetarse a la oposición ficción-realidad, ya que su escritura no cabe totalmente en

ninguna de estas categorías, entonces, nos hallamos en un momento de indeterminación total que nos hace preguntarnos ¿qué es lo particular de las escrituras del yo? ¿cómo podemos entender el funcionamiento singular de su naturaleza textual? Bajtín responde a estas dudas en gran medida al estudiar la autobiografía. Lo peculiar de la autobiografía y de las escrituras del yo en general, nace del proceso de construcción del héroe autobiográfico.

### 3.3 La escritura del yo desde el *otro*

Por principio de cuentas debemos aclarar que para Bajtín, el dilema de la pertenencia o no de las escrituras del yo, y en particular de la autobiografía a la literatura es inexistente. Hay autobiografías literarias y otras que no lo son, esto de acuerdo con las intenciones a las que cada una obedece. Así pues descalifica, como autobiografía literaria “todo recuento de datos acerca de uno mismo, aunque los datos estén organizados en la totalidad del cuento externamente coherente, que no realice valores artístico-biográficos y que persiga unos fines objetivos o prácticos” (Bajtín, 1999: 134). De lo que se deduce que en buena medida es la posición del autor con respecto a su texto lo que le da el carácter de literario al realizar o no un valor artístico–biográfico. Pero entonces, ¿Cómo podemos entender un valor de tal tipo? “Los biográficos son los valores compartidos entre la vida y el arte, es decir, pueden definir los actos prácticos como su finalidad; son forma y valores de la estética de la vida” (Bajtín, 1999: 134)

Aunque la cita anterior parece llevarnos de nuevo a un callejón sin salida, no es así, al hablar de la estética de la vida, Bajtín da la clave para entender finalmente su postura, ya que la estetización de una vida sólo puede darse desde una postura externa a ella.

Desde la vivencia misma la vida no aparece trágica ni cómica, bella ni sublime para aquel que la vive objetualmente y para aquel que participa en su vivencia de la manera más pura. Sólo en la medida en que yo salga de los dominios de la vida vivenciada, ocupe una posición firme fuera de esta vida, la revista de un cuerpo exteriormente significativo, la rodee de valores extrapuestos a su orientación objetual (fondo, entorno y no campo de acción u horizonte) –sólo así esta vida quedaría alumbrada para mí con una luz trágica, adquiriría una expresión cómica, llegaría a ser bella y sublime (Bajtín 1999: 68).

El paso de la vida a la literatura se logra entonces a partir del único que puede observarnos desde fuera, el *otro*. Como puede verse en el Apéndice II, en nuestro breve recuento histórico, no nos referimos a un *otro* como persona, sino como *otro-para-mí*, como momento de estructuración del mundo a partir del acto ético. La vida se hace literatura en las escrituras del yo a partir de Rousseau, porque no estamos viviéndola, sino estetizándola a partir de la observación de nuestras propias vivencias como otros. La realidad de lo vivido se acerca a la literatura, pero son los elementos aportados por la visión estetizadora del otro autor-lector, los que se retoman para escribir y leer los textos de carácter autobiográfico como arte literario.

Ahora bien, del papel del autor se desprende uno de los problemas más importantes para la definición de las escrituras del yo, el de explicar la relación entre éste y el protagonista del relato.

La peculiaridad del héroe de estos textos radica en su cercanía con el autor, en la posibilidad de confundirlos y compararlos, en la fuerte tentación de igualarlos que se desprende de la correspondencia de nombres. Como vimos anteriormente, Philippe Lejeune basa su pacto autobiográfico en la “identidad verificable” entre autor, narrador y

personaje. Para él, las escrituras del yo son referenciales y reflejan la realidad. El pacto puede presentarse en diferentes formas pero no violarse.

Las formas del pacto autobiográfico son muy diversas, más, todas ellas manifiestan la intención de honrar su firma. El lector podrá dudar sobre el parecido, pero jamás sobre la identidad (Lejeune 1975: 26)<sup>20</sup>.

A diferencia de esta posibilidad de verdad, Paul de Man, en su artículo *Autobiography as defacement*, juega más bien con una ilusión de realidad, el personaje autobiográfico es el resultado de la prosopopeya, de la posibilidad de crear, con el texto, una máscara que da forma a lo informe. Por lo tanto, la prosopopeya es...

...un apóstrofe para una entidad ausente, muerta o sin voz, el cual le da la posibilidad de una réplica posterior y le confiere el poder del habla. La voz asume la boca, el ojo y finalmente el rostro, una cadena que se manifiesta en la etimología del nombre de este tropo, *prosopon poien*, conferir una máscara o una cara (*prosopon*). La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, a través de la cual, el nombre de uno (...), se hace tan inteligible y memorable como un rostro<sup>21</sup> (De Man 1984: 75-76).

Luego entonces, para este autor, las pretensiones de referencialidad lejeunianas son simplemente inaceptables.

---

<sup>20</sup> Les formes du pacte autobiographique sont très diverses, mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité (Lejeune 1975: 26).

<sup>21</sup> "...an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the tropes name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name (...), is made as intelligible and memorable as a face (De Man 1984: 75-76).

Finalmente es necesario recordar que, para muchos teóricos, los textos de carácter autobiográfico se basan en la idea del retorno del autor sobre sí mismo, en una reconstrucción que se hace de la vida propia para poder relatarla y que puede obedecer a diferentes motivos (una crisis de conciencia, simple vanidad, un deseo de ejemplaridad, etc.), y aquí comienza el alejamiento de la objetividad y por ende, de la realidad, “porque hay por un lado varias posibilidades del retorno sobre sí mismo, así como de relación consigo mismo, que están mediatizadas por la psicología y por la metafísica de la cultura” (Molino 1991: 110). Nuevamente parecemos estar en un atolladero. ¿Cómo entonces puede pensarse la construcción del personaje autobiográfico?

Pues bien, para Bajtín, la construcción del héroe autobiográfico debe explicarse partiendo de la construcción del héroe literario común, y aún antes, tal como todo fenómeno de comunicación y de cultura en general, debe explicarse a partir del concepto del otro.

Nosotros, cada uno en su individualidad, no podemos observarnos a nosotros mismos como una totalidad, yo no puedo abarcarme totalmente porque mi experiencia vital tiene más que ver con la conciencia como interioridad que con la materialidad de mi existencia, sin embargo, puedo abarcar al otro, abrazarlo y observarlo en su totalidad. Yo no puedo verme a mí mismo como un todo, como algo concluido. “Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades...” (Bajtín 1999: 21). Pero el otro sí puede verme de ese modo, igual que yo a él, y puede ver además aquello que para mí es imposible observar en mí mismo. Esto es lo que Bajtín llama *excedente* de visión, y que en el caso del autor abarca incluso la propia conciencia del personaje creado.

De ahí se deduce de inmediato la fórmula general de la actitud general y estéticamente productiva del autor frente a su personaje, que es la de una intensa extraposición del autor con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje; es una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético; esta colocación desde fuera permite ensamblar al personaje y a su vida mediante aquellos momentos que le son inaccesibles de por sí; a saber: la plenitud de imagen externa, la apariencia, el fondo sobre el cual se presenta, su actitud hacia el acontecimiento de la muerte y del futuro absoluto, etc. ... (Bajtín 1999: 21).

De este modo, en el caso de un héroe novelesco, por ejemplo, el autor se acerca a la vivencia de su personaje, pero regresa hacia sí mismo para poder estetizar dicha vivencia. Este proceso de retorno hacia mí, sitúa totalmente al personaje de la novela, tal como lo concibe Bajtín, en el momento del *otro-para-mí*, sin embargo, en el caso de la autobiografía el proceso es un poco diferente.

Cuando un autor persona vive el proceso de autoobjetivación hasta llegar a ser un personaje, no debe tener lugar el regreso hacia el "yo": la totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro. Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente, hay que determinarse a sí mismo dentro de los valores del otro, o, más exactamente, hay que ver en sí mismo a otro...(Bajtín 1999: 23).

Esta imposibilidad de retorno hacia el yo, da lugar a un fenómeno especialmente curioso que es particular al relato autobiográfico, una doble otredad. Según Bajtín, y como bien lo señala

Nora Catelli (Catelli 1991: 80), el personaje es identificado con el ser, con la *pasividad femenil* que necesita protección, contemplación y conclusión, mientras que el autor, por otra parte, es implicado como el otro al que el ser, se revela como totalidad. El autor es el responsable de la actividad de extraposición mediante la cual el ser sale de sí mismo y “se torna belleza”. Sin embargo, lo que Catelli no apunta es que el propio Bajtín reconoce que en el caso de la autobiografía, la proximidad entre el autor y el héroe modifica la creación artística. El personaje y el autor están de acuerdo en sus valores y creencias, en otras palabras “pertenecen al mismo mundo valorativo”(Bajtín 1999: 145). En estas condiciones, el regreso al yo causaría que tuviera lugar una de las desviaciones que el autor ruso señala como típicas de la autobiografía, a saber: que el personaje se apropie del autor, que el autor se posea de su personaje o, que el personaje sea su propio autor (Bajtín 1999: 24-27). En caso de que se sortee este riesgo, el proceso autobiográfico continúa y adquiere ciertos rasgos unilaterales.

...hay dos conciencias pero no dos posiciones valorativas, dos hombres, pero no un yo y otro, sino dos otros. El carácter fundamental de la otredad del héroe no está plasmado; la tarea de un rescate extrasemántico del pasado no se ha planteado en toda su forzosa claridad. Aquí se da el encuentro de dos conciencias, pero las dos están de acuerdo, y sus mundos valorativos casi coinciden, no existe un excedente básico en el mundo del autor; no hay una autodeterminación fundamental de las dos conciencias enfrentadas (una, la pasiva, en un plano vital, otra, la activa, en un plano estético) (Bajtín 1999: 145).

De este modo, aunque sí existe un excedente de visión, obligatorio para poder lograr la ubicación espacio-temporal del héroe,

este excedente es tan poco que no permite una conclusividad total del héroe autobiográfico, cuya característica principal sería entonces la apertura parcial, la no conclusividad absoluta de su mundo y de su existencia. Apertura del personaje como ser de la estetización y dentro de la obra de arte obviamente, no como sujeto real. “Es evidente que la biografía no propone un héroe completo, el héroe no puede ser concluido en los límites del valor biográfico<sup>22</sup>” (Bajtín 1999: 147).

De lo dicho hasta ahora puede deducirse que Bajtín aporta al concepto de la autobiografía un enfoque relevante, no sólo porque evita entrar en los callejones sin salida que han provocado los principales debates entre los demás estudiosos de este fenómeno, sino porque se atreve a examinarlo y proponer una explicación factible desde el punto que evitan los demás, el proceso del autor para crear un personaje que parte de la autoobjetivación. Los demás teóricos revisados intentan aislar al héroe. Lejeune, por ejemplo, reconoce que el héroe autobiográfico y el de la novela son idénticos en cuanto a su forma y para distinguirlos propone la referencialidad del primero, su carácter como reflejo del autor real y la verificabilidad de sus identidades. Esto conduce a una visión que vincula de manera contundente el texto con lo extratextual, con una “realidad” cuyo carácter como concepto es, sobre todo a últimas fechas, discutible.

Bajtín, a diferencia de las anteriores propuestas, no huye del doble anclaje del personaje autobiográfico (anclaje hacia la existencia del autor y hacia los valores artísticos), sino que lo enfrenta desde su estética de la creación. Su personaje se acerca a la existencia del autor, la roza, sin perder por ello su carácter literario, podría decirse que su alteridad, y la alteridad que el autor se impone para estetizarlo, lo

---

<sup>22</sup> Bajtín no ve una frontera esencial entre la autobiografía y la biografía en la creación artística, aunque las formas puedan variar (Bajtín 1995: 133).

salvaguardan. El juego con la exterioridad se convierte así en condición perpetua del autor de escrituras del yo, y el carácter inconcluso, abierto, del personaje, en vínculo, en vestigio del origen de la “belleza” en el “ser”, dentro del quehacer literario.

### 3.3.1 Monterroso; entre la escritura del yo y la literatura

Después de todo lo escrito en los apartados anteriores a éste, creo que ya es posible arriesgarse a proponer una definición de las escrituras del yo que sea de utilidad para esta investigación. En principio debo aclarar que voy a basarme en gran medida, en las propuestas teóricas de Bajtín para abordar al héroe autobiográfico. Esto no quiere decir que esté relegando a las otras escrituras del yo y privilegiando a la autobiografía, sino que el proceso de construcción del personaje como otro para mí me permite, por una sencilla extrapolación, aplicar los mismos principios a todos los textos de carácter autobiográfico posteriores a Rousseau. Los héroes de *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, de *Memorias de una joven formal* de Simone de Beauvoir, o de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, son, a pesar de las inmensas diferencias entre estos textos, indudablemente, héroes autobiográficos. Por lo que me arriesgaré a proponer la siguiente definición: llamaré "escrituras del yo" a aquellos textos centrados alrededor de un personaje (héroe-heroína)<sup>23</sup>, que como resultado de la coincidencia entre su otredad, su

---

<sup>23</sup> Bajtín, al menos en los textos revisados para este estudio, y especialmente en su texto *Autor y personaje en la actividad estética*, que es donde desarrolla con más libertad su teoría de la autobiografía, utiliza los términos "héroe" y "personaje" de manera indistinta, por ejemplo: "El autor tampoco encuentra en seguida una visión no eventual, fundamentalmente creativa de su héroe, la reacción del autor no se torna básica y productiva en seguida, cuando de una actitud valorativa se desprende la totalidad del personaje..." (Bajtín 1999: 14).

*yo para otro*, con el del autor-creador, y de la poca solidez del "excedente de visión" en que esto se traduce, está creado como una construcción estética abierta e inconclusa.

En esta definición, entendemos *autor* y *personaje*, tal como los define Bajtín:

Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra; esta unidad se extrapone a cada momento determinado de la obra. (...) La conciencia del autor es conciencia de la conciencia, es decir, es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia, que comprende y concluye la conciencia del personaje por medio de momentos que por principio se extraponen (transgreden) a la conciencia misma; (...) ...y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general. (...) ... el autor es el portador viviente de esta unidad conclusiva, que se opone a la noción del personaje concebido como una otra unidad, abierta e internamente inconclusa unidad del acontecimiento. Estos momentos activamente determinantes vuelven pasivo al personaje, así como la parte es pasiva en relación a la totalidad que la acoge y determina (Bajtín 1999: 19-20-21).

Hay que acotar claro está, que para Bajtín, el autor-creador no es el autor como persona real, sino el resultado de un proceso de creación que, además de dar forma al personaje, permite la construcción de un *otro para mí*, que jugará el papel de "energía formativa".

No sólo los personajes creados son los que se desprenden del proceso que los constituyó, sino que a su creador le acontece otro tanto. En

esta relación hay que subrayar el carácter productivo del concepto del autor y el de su reacción total frente a su personaje: el autor no es portador de una vivencia anímica, y su reacción no es un sentimiento pasivo o una percepción; el autor es la única energía formativa que no se da en la conciencia psicológicamente concebida sino un producto cultural significante y estable... (Bajtín 1999: 16).

Debemos pues volver sobre nuestros pasos y recordar que no son únicamente las “escrituras del yo” las que constituyen nuestro interés, sino en específico, las escrituras del yo producidas por Augusto Monterroso. No cabe duda de que los textos del autor guatemalteco, con todo y la posibilidad de leerlos como géneros híbridos, caben perfectamente en la definición que hemos propuesto, no porque nuestra definición haya sido pensada específica y únicamente para los textos de este autor, sino, en buena medida, porque como hemos subrayado, las múltiples manifestaciones de las escrituras del yo de nuestros días, comparten con las de Monterroso un halo de indeterminación genérica y un notable acercamiento a las formas literarias, de tal modo que en la mayoría de los casos de indeterminación, es el lector quien se ve obligado a decidir si debe adjudicar un carácter literario o autobiográfico a tales textos.

La autobiografía entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura o de comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos. El momento autobiográfico ocurre como una alineación entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura en el cual se determinan uno a otro por mutua sustitución reflexiva. (...) Lo que implica decir que cualquier libro con una portada legible es, en algún grado, autobiográfico<sup>24</sup> (De Man 1984: 70).

---

<sup>24</sup> Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an

No queremos con esto afirmar la pertenencia de todas las escrituras del yo a la literatura, ni tampoco dejar el problema de lado, como si fuera una cuestión que compitiera sólo al lector en la intimidad de su acercamiento individual al texto. Sin caer en estos extremos, creo que podemos al menos participar, en la medida de nuestras fuerzas, en el debate sobre esta cuestión, al tomar una posición frente al caso particular de las escrituras del yo en Monterroso y afirmar nuevamente su carácter de híbridos, que les permite mantenerse a caballo entre géneros discursivos provenientes de dos distintas esferas de la actividad humana, las escrituras del yo y la literatura. Creemos entonces, que estas obras en específico, participan de ambas esferas y que no pueden ser limitadas a ninguna de las dos. No caben dentro de los géneros literarios tradicionales, y existe en ellas, además de su cercanía a las formas literarias, un rasgo preponderante que las distingue de las escrituras del yo tal como las hemos descrito. Me refiero al papel estructurante del humor, que es en Monterroso una condición indispensable para la existencia de sus escrituras del yo, como parecen sospechar muchos de sus críticos. José Homero, por ejemplo, al hablar de *La letra* e dice:

Monterroso ha señalado el placer de la erudición. No el saber como instrumento para fijar un valor o para descubrir la verdad, sino como medio para continuar disfrutando un texto. La literatura como un espejo y una fuente de alegría. Monterroso encuentra ahí un territorio libre y regido por la sonrisa; únicos consuelos –literatura y humor--, para la desdicha humana. (Homero 1991: 5).

---

alignment between the two subjects involved in the process of reading, in which they determine each other by mutual reflexive substitution. (...) Which amounts to saying that any book with a readable title page is, to some extent, autobiographical (De Man 1984: 70).

No intento decir que el humor sea uno más entre los rasgos que la escritura autobiográfica de Monterroso comparte con la literatura en general, ya que muchos otros textos la comparten de igual forma. Más bien, quiero proponer la posibilidad de que el humor sea, en *La letra e* y *Los buscadores de oro*, en específico, un principio organizador que le da sentido a la creación del personaje autobiográfico y al entorno que le rodea. Tal como lo afirma Noé Jítrik, la creación se halla en Monterroso, indisolublemente ligada con el humor.

Monterroso, para concluir, hace literatura con el aire distraído de estar haciendo bromas. De eso se dice que es su humor; en todo caso, ello no elimina una seriedad de propósitos y ambos planos se combinan sabiamente, lo que lo sitúa en un lugar excepcional, tan atractivo como que, leyéndolo, uno tiene la impresión de que eso que se llama "literatura" —que no sólo puede ser cualquier cosa sino de lo que cualquier borroneador puede apropiarse con toda desfachatez—es algo real, definido e interesante, algo por lo que vale la pena vivir (Jítrik 1994: 37)

Lo que proponemos, también implica entonces que, al compartir rasgos con las escrituras del yo y la literatura, y al mismo tiempo distinguirse lo bastante de ambas como para no poder ser encerrada en ninguna, la escritura del yo en Monterroso indicaría la presencia de un espacio intermedio que quizá podría ser llamado "literatura del yo". Pero antes de poder respaldar tal hipótesis, es necesario abordar a conciencia, tanto la naturaleza, como el papel que juega el humor en las escrituras del yo y en la literatura de Monterroso, cuestiones a las que se dedicará el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO IV

### EL ARTE DE LA SONRISA

#### 4. 1 El camaleón que confundió a la crítica

Para los que conocen su obra, la simple mención del nombre de Augusto Monterroso no puede menos que provocar una sonrisa. Indudablemente, la escritura de este autor lo coloca entre aquellos que tienen el don de hacer reír, o más bien, de compartir la risa con sus lectores. Esta capacidad ha despertado, entre los críticos que abordan la obra del guatemalteco, una serie de discusiones acerca de los recursos de que se vale para incitar a la risa. Conceptos como los de sátira, parodia, sarcasmo y algunos otros han sido constantemente manejados, sin embargo, el principal resultado de tal controversia es una tendencia muy fuerte a colocar bajo la égida de la ironía buena parte de los textos de Monterroso. Marco Antonio Campos, por ejemplo, dice: "El primer libro lo tituló Monterroso *Obras completas y otros cuentos*. Había, y nadie lo duda, más de un golpe irónico" (Campos 1996: 22). Adolfo Castañón por su parte, refiriéndose a un texto muy posterior, afirma que...

... *La palabra mágica* es una amena reunión, en apariencia miscelánea, de ensayos, cuentos y traducciones. Su título no deja de ser paradójico y

bromea con el libro en la medida en que Augusto Monterroso es una de las raras voces de la ironía hispanoamericana en esta edad milenaria, tan propensa a los oráculos de pacotilla (Castañón 1995: 197).

La ironía pues, es vista como la estrategia rectora alrededor de la cual Monterroso va construyendo sus textos. Pero aún más, la ironía ha llegado a ser considerada como una forma de vida a la que poder suscribir al escritor guatemalteco... "Y es que para Monterroso el mundo es una fábula y por ese solo hecho, una narración donde se cruzan por igual la ironía, la cortesía y la brevedad" (Pérez Gay citado en *La jornada* 2000: 2). Tendencia que, llevada a la exageración en los escritos de algunos críticos, crea, para este autor, una imagen un tanto acartonada.

Monterroso es doblemente sabio: a la pulcritud de su estilo agrega la contundencia de su crítica. Porque Monterroso es un autor eminentemente crítico, tal como lo puede ser un fabulista clásico o un aforista del siglo XVIII: un irreconciliable moralista irónico (Moreno Durán 1992: 36).

Esta convicción compartida por muchos, en cuanto a la ironía monterrosiana, se debilita no obstante al abordar dos obras en específico de este autor. Nos referimos a aquellas que tienen un carácter autobiográfico y que, como tales, son objeto de este estudio: *La letra e* y *Los buscadores de oro*.

Cada uno de estos libros ha representado para la crítica un cambio notable en el estilo de Monterroso, ocasionando un cisma en las opiniones usualmente favorables hacia su escritura. Para algunos, el conflicto se resuelve de tajo con un simple juicio de valor y entonces, estos libros, simplemente no son tan buenos como sus predecesores.

En *Los buscadores de oro* la austeridad y la contención se convierten en frialdad y cohibimiento. El libro es breve pero también tacaño; sencillo, pero también superficial; correcto y clásico, pero también indiferente. Quizá por su condición inicial en el horizonte de un hipotético proyecto de dimensiones necesariamente mayores: la autobiografía completa. Quizá porque la brevedad y las virtudes anímicas aledañas a ese rasgo de economía literaria resultan una celda para esta comparecencia (Martínez Carrizales 1993: 56).

¿Qué es esta frialdad que dice notar Martínez Carrizales? ¿A qué se refiere cuando dice que el libro es "tacaño"? Quizá el sentimiento expresado es el mismo del que quiere hablar Manuel Blanco cuando, tras decir que *La letra* es un texto bien escrito, añade: "Carece el libro sin embargo de virtudes novedosas" (Blanco 1987: 22). Ambos parecen registrar un faltante, algo que en cierta medida no cuadra con los otros trabajos de Monterroso. En principio, hay un cambio de actitud hacia lo narrado, porque, como reconoce Lorenzo León al hablar de los fragmentos del diario monterrosiano, en esta ocasión, lo narrado es el propio autor.

Monterroso se sitúa más en la contemplación que en el uso, prefiere la palabra desnudada, totalmente ceñida a la perfección de su modelo gráfico, como si se tratara el lenguaje de un gran mármol del que se rescataran pequeñas figuras, no un cuerpo unitario: fragmentación que nos sugiere al ser: Monterroso (León 1988: 29).

Al hablar de la contemplación, León nos da una clave importante para entender cómo ha variado la actitud de Monterroso. Junto con él, varios críticos están de acuerdo en que hay en estos libros una necesidad de entender, más que de criticar, de observar la propia

vida para intentar contarla, de una recuperación emotiva que impide desarrollar del todo un discurso basado en la ironía.

Aunque la ironía sigue presente en la prosa de *Los buscadores...*, se debe registrar una merma en su incidencia, en comparación con las obras anteriores de Monterroso (...) Y, sobre todo, una reducción en su legendaria causticidad. Monterroso cumple con la sabia exigencia de no tomarse nada -- ni siquiera a sí mismo -- demasiado en serio; pero en este libro irradia con bastante fuerza el rostro de la cautela. (...) Así pues, para bien o para mal, este nuevo libro de Monterroso se afana en destacar un discurso de la bonhomía, insospechable en las obras que le han antecedido (Landa 1993: 9).

De entre todas estas opiniones, vale la pena destacar la de Federico Patán, quien, según considero, se aproxima enormemente a lo sucedido al interior de las escrituras del yo de Monterroso. La ausencia de la risa punzante, del ingenio que traspasa de tan agudo, la preeminencia por el contrario de la sonrisa: "Que el buen humor suave, de sonrisa, está en el libro no hay duda alguna; que la buena ironía suave, de sonrisa, igualmente aparece, tampoco hay duda (Patán 1993: 11).

Lo que ocurre entonces podría explicarse a partir de una sola de las palabras dichas por Patán: "humor". El cambio de actitud con respecto a los anteriores textos del mismo escritor, y la necesidad de entender que parecen encerrar estos dos libros como rastro de un proceso de identificación emotiva, podrían conjuntarse y traducirse en su obra como una forma distinta de ver las cosas que se relaciona fuertemente con el objeto de la mirada, el yo. Podríamos entonces decir que al contarse a sí mismo, Monterroso deja de poner el acento fundamental de su escritura sobre la ironía, para utilizar ésta en la

construcción de un modo más apacible de aproximación a la vida: el humor.

Antes de poder continuar con esta discusión se hace necesario hablar brevemente de los orígenes del concepto de *humor*, de la acepción que utilizaremos en este estudio y, finalmente, de algunas diferencias básicas que nos permiten distinguirlo de la ironía y proponerlo como respuesta a la discusión principal que nos atañe: la posibilidad de que las escrituras del yo en Monterroso puedan verse como híbridos que merezcan el nombre de *literaturas del yo*.

#### 4. 2 Los buscadores de humor

Pocas palabras podremos hallar de vida tan larga y azarosa como "humor". El término en sí proviene de la medicina y se remonta a la antigüedad griega. Hipócrates (460-377 a. J.C.), médico de la isla de Cos, desarrolló un sistema que se basaba en el control de los fluidos del cuerpo, a los que llamó "humores". De su equilibrio dependía la salud, y la predominancia de uno u otro determinaba el temperamento.

Hipócrates distinguió cuatro temperamento fundamentales, del que cada uno correspondía a la predominancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano. Estos humores se relacionaban ellos mismos con los cuatro Elementos: la bilis al Fuego (caliente), la atrabilis a la Tierra (fría), la sangre al Aire (seca) y la flema al Agua (húmeda). Así los temperamentos se integraban a una suerte de cosmogonía fundada en sus afinidades (Escarpit 1994: 11)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> "Hippocrate distinguait quatre tempéraments fondamentaux, dont chacun correspondait à la prédominance d'une des quatre humeurs existant dans le corps humaine. Ces humeurs elles-mêmes s'apparentaient aux quatre Eléments: la bile au Feu (chaud), l'atrabile à la Terre (froid),

La influencia de la cultura griega en el imperio Romano y la importancia del propio Hipócrates como médico, permitieron el paso de la palabra humor hacia el latín (*ūmor*)<sup>26</sup>. Es en esta lengua, al parecer, donde el término deja de usarse en un sentido puramente médico y se incorpora por primera vez a otras esferas de uso del lenguaje.

En el latín clásico, humor equivalía a húmedo, líquido, cosa fluida: *humor bacchi* (del dios del vino, Baco) en el poeta latino Virgilio, es una metáfora que usa para el vino. En el célebre verso *Humor in genas labitur* ("Las lágrimas resbalan por las mejillas"), *humor* equivale a lágrimas (Luján 1975: 26).

A pesar de esta resignificación del término en el mundo romano, es nuevamente con su carácter de término médico con el que hallamos a la palabra humor en la Edad Media. "En textos medievales como el *Libro del caballero et del escudero* de don Juan Manuel, se alude a la teoría de la antigüedad clásica sobre los humores..." (Zamudio 1992: 69). De hecho, con una sorprendente precisión, el etimólogo Joan Corominas rastrea esta palabra en español hasta una fecha indeterminada entre los años 1220 y 1250 D. C., cuando es usada para referirse a fluidos corporales "humores del cuerpo humano" (Corominas citado en Reinshaguen Joho 1997: 4).

Ya para el siglo XV, se pueden notar algunas transformaciones en el uso de la palabra, que dan testimonio de la forma en que ésta va dejando de lado, una vez más, su carácter de término técnico, para

---

le sang à l'Air (sec), et la pituite à l'Eau (humide). Ainsi les tempéraments s'intégraient-ils à une sorte de cosmogonie fondée sur ses affinités.

<sup>26</sup> Así, y no *umorem* como se ve en algunos diccionarios, lo escribe Liane Reinshaguen-Joho en su tesis doctoral *Humour: The Other Intelligence*, University of Washington, 1997, p. 4 (mimeo.).

incorporarse al habla cotidiana. Es en este siglo, cuando "Antonio de Nebrija en su diccionario hispano-latino (...) hace referencia al <umor malo> y al <umor bueno>" (Zamudio 1992: 69).

Así pues, al llegar el siglo XVI, la palabra humor se ha dispersado por toda Europa, con múltiples traducciones y en algunos casos con significados opuestos. Es digno de mención el hecho de que, ya en esta época "humor", en Inglaterra, "pertenecía al lenguaje coloquial, al cual lo tomará prestado el lenguaje de la crítica literaria"<sup>27</sup> (Escarpit 1994: 8). El responsable de este salto magnífico es Ben Jonson (1572-1637), quien aprovecha la presencia un tanto confusa de la palabra entre sus contemporáneos para diseñar, a partir de los temperamentos designados por Hipócrates, y de sus lecturas de los *Caracteres* de Teofrasto, una tipología de personajes.

...una gran parte del teatro antiguo y sobre todo del teatro medieval erudito, enamorado de las alegorías, de los símbolos, enseña a no utilizar como personajes sino un número limitado de caracteres-tipos., por ejemplo: el Fanfarrón, el Avaro, el Mentiroso, el Celoso. (...) Su idea es la de utilizar la teoría de los humores para la determinación y definición de estos caracteres-tipos: tendremos así para comenzar el Colérico, el Atrabiliario, el Violento, el Flemático y todas las combinaciones intermedias<sup>28</sup> (Escarpit 1994: 14).

A partir de este momento, los personajes pueden ser clasificados como "un humor" determinado. Es necesario aclarar que, aunque Jonson dirige su esfuerzo hacia la comedia, lo que quizá

---

<sup>27</sup> "...il appartenait au langage courant à qui le langage de la critique littéraire l'emprunta."

<sup>28</sup> "...une grande partie de théâtre antique et surtout du théâtre médiéval savant, féru d'allégories, de symboles, enseigne à n'utiliser comme personnages qu'un nombre limité de caractères-types, par exemple le Fanfaron, l'Avare, le menteur, le Jaloux. (...) Son idée est d'utiliser la théorie des humeurs pour la détermination et la définition de ces caractères-types : on aurait ainsi pour commencer le Colérique, l'Atrabilaire, l'Emporté, le Flegmatique, puis toutes les combinaisons intermédiaires.

explica en parte los nexos que la posterior evolución del término tiene con lo risible, durante los siglos XVI y casi todo el XVII en Inglaterra, la palabra humor implica modo de actuar, conducta o temperamento a secas. En español en cambio, ya hay una diferencia importante.

Es notable que alrededor del siglo XVII, la palabra "humor" sin ningún calificativo, significa que hay una disposición positiva y de natural buena. En inglés será necesario, cuando se refiera al humor como un temperamento, el especificar si es positivo o negativo<sup>29</sup> (Reinshaguen-Joho 1997: 5).

De este momento en adelante, el principal desarrollo del término ocurrirá en la lengua inglesa, sobre todo por la familiaridad con que se maneja la palabra en esta lengua y por las distintas acepciones que llega a tener. Para los ingleses, desde poco después del Renacimiento, existía la noción de *sense of humour*. Muy por el contrario de lo que para nosotros significa el "sentido del humor", el *sense of humour* inglés es la posibilidad de reconocerse a sí mismo como "un humor". Hay en este reconocimiento una sensación de seguridad, un impulso al autoconocimiento y a la aceptación del yo, que no puede menos que ser en alguna medida feliz.

Pues el *sense of humour* (...) es exactamente eso: esa conciencia natural, intuitiva, pero lúcida y deliberadamente sonriente de su propio personaje y del carácter de éste en medio de otros personajes<sup>30</sup> (Escarpit 1994: 26).

---

<sup>29</sup> "It is noteworthy that already in the seventeenth century <humor> without any qualifiers signifies the positive, good natured disposition. In English it will be necessary, when referring to humour as a mood, to specify whether that humor is positive or negative."

<sup>30</sup> "Car le *sense of humour* (...) c'est exactement cela: c'est cette conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages."

Hemos dicho feliz en alguna medida, ya que, por otra parte, el *sense of humour* implica también una cierta dosis de timidez y melancolía muy relacionadas con el hecho de ser consciente de uno mismo (*self-consciousness*). Mientras tanto, lo que nos interesa es la influencia que este conocimiento del humor de uno mismo tiene sobre el desarrollo del término.

En pleno siglo XVII, en su *Anatomy of Melancholy*, Robert Burton describe a un ser paradójico, de gesto duro y buenos sentimientos, “ha nacido el personaje del misántropo lúcido pero bueno, del huraño melancólico del corazón tierno”<sup>31</sup> (Escarpit 1994: 31). Así pues, con una dosis de melancolía y otra de bondad, con aire serio pero con palabras que mueven a la risa, el humor se va convirtiendo en una forma de vida, en una posibilidad de examinar los fenómenos y los objetos. Es entonces, cuando ocurre finalmente una ruptura decisiva.

...en el siglo XVIII, el humor, demasiado cargado de significaciones contradictorias, se escinde. La parte vital, visceral – el *sense of humour*-- se separa de la parte intelectual, consciente, estética, aquella que después todo el mundo llamará el humor<sup>32</sup> (Escarpit 1994: 40).

Esta actitud intelectual y estética será la característica principal del siglo XVIII y de autores como Jonathan Swift o Henry Fielding. Es precisamente en este momento cuando se hace necesario determinar la naturaleza del humor y distinguirlo así de otros términos parecidos, de los cuales, el más cercano es *wit*, que en español podría traducirse como *ingenio* y en francés como *esprit*. La tendencia más generalizada

---

<sup>31</sup> “...est né le personnage du misanthrope lucide mais bon, du bourru mélancolique au cœur tendre”

<sup>32</sup> “...au XVIIIe siècle, l'humour, trop chargé de significations contradictoires, s'est scindé. La partie vitale, viscérale –le *sense of humour*— s'est détachée de la partie intellectuelle, consciente, esthétique, celle que depuis lors le monde entier appelle l'humour.”

lleva entonces a caracterizar al ingenio "como agresivo y punzante, y al humor como más amable, generoso y comprensivo<sup>33</sup>" (Reinshaguen-Joho 1997: 13). No obstante, la relación entre uno y otro es tanta, que en un intento por explicarlos conjuntamente, Joseph Addison, en 1711, propone una genealogía en la cual afirma "que el ingenio es padre del humor y que, entonces, el humor es el ingenio con alguna cosa más<sup>34</sup>" (Escarpit 1994: 41), y esta "cosa más" es la benevolencia heredada de su madre, la alegría. Curiosamente, estas discusiones del siglo XVIII descubren ya la complejidad del humor y de los recursos que éste puede utilizar. Como veremos más adelante, ese rasgo punzante del ingenio, puede perfectamente ser parte de los rasgos de un texto humorístico, pero nunca su fin último.

Ahora bien, como mencionamos anteriormente, estas distinciones, son parte de un esfuerzo consciente por entender el humor, por acercarse a él de manera objetiva y otorgarle un carácter de herramienta del arte y de la inteligencia, lo que le permite trascender, convertirse en una noción familiar para la cultura occidental en su conjunto. En este sentido, definiciones como la que Henry Home propone en 1762 en sus *Elements of Criticism*, son cruciales para situar al fenómeno como una decisión voluntaria, un recurso estético del que puede echar mano cualquier individuo que construye su discurso.

El verdadero humor es el propio de un autor que aparenta ser grave y serio, pero que pinta los objetos de un color tal que provoca la alegría y la risa<sup>35</sup> (Home citado en Escarpit 1994: 35).

---

<sup>33</sup> "...to be mean and biting, and humour to be kinder, generous and more understanding."

<sup>34</sup> "...que l'esprit est père de l'humour et que, alors, l'humour c'est l'esprit avec quelque chose plus."

<sup>35</sup> "Le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux, mais peint les objets d'une couleur telle qu'il provoque la gaîté et le rire."

Hasta aquí, nos encontramos ya con el humor como un fenómeno algo más nítido, separado de lo corporal y enfocado a lo estético e intelectual, por lo que en este momento podríamos decir, de manera provisional, que el humor es una estrategia que, incorporada a un discurso como su eje principal, y utilizando recursos diversos, puede hacerlo placentero e incluso despertar la risa, de un modo benevolente. Esta definición es todavía muy vaga, a la vez que restrictiva, lo que se debe, en buena medida, al carácter descriptivo de lo expuesto, es decir, a que aún no hemos incorporado en este estudio ningún elemento teórico que nos permita comprender el funcionamiento del humor. Esta tarea comenzará en el apartado siguiente.

#### 4. 3 El humor, o la mosca que se reía porque era un águila

En alemán, el término humor se introduce un poco más tarde que en el inglés, el español, o el francés, y durante todo el siglo XVIII, sigue relacionándose con la medicina. De hecho, no es sino hasta 1804 que Paul Richter, en su *Vorschule der Aesthetik*, da una definición muy semejante a la inglesa. En alemán, es él quien por primera vez acuña una definición del humor como recurso en la literatura. Esta obra, que "durante la primera mitad del siglo XIX permaneció ignorada"<sup>36</sup> (Reinshaguen-Joho 1997: 8), se convirtió finalmente en el detonante que permitió la separación definitiva entre el humor y la medicina. Con estos antecedentes no sería descabellado pensar que la definición con la que tiene contacto Freud, antes de escribir sobre este tema, es muy parecida a las últimas que citamos en el capítulo anterior.

Mi decisión de comenzar este apartado aproximándome a los postulados de Freud obedece, en gran medida, a mi propia necesidad

---

<sup>36</sup> "...during the first half of the nineteenth century is ignored."

de entender el humor como un proceso del que la risa o la sonrisa, son sólo las manifestaciones exteriores. El funcionamiento de una estructura tan compleja como el humor encuentra, en el psicoanálisis, una explicación clara y sencilla que, sin embargo, no pretende agotar sus posibilidades de sentido, sino simplemente establecer algunos puntos clave para su comprensión.

En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, publicado en 1905, Freud describe, la naturaleza del humor, al que sitúa como un mecanismo de defensa encaminado a prevenir el nacimiento de un displacer proveniente de fuentes internas.

... el humor es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo reemplaza. Su condición está dada frente a una situación en que de acuerdo con nuestros hábitos estamos tentados a desprender un afecto penoso, y he ahí que influyen sobre nosotros ciertos motivos para sofocar ese afecto *in statu nascendi*. (...) El placer del humor nace, pues -- no podríamos decirlo de otro modo --, a expensas de este desprendimiento de afecto interceptado; surge de *un gasto de afecto ahorrado* (Freud 1997-A: 216).

Este "gasto de sentimiento"<sup>37</sup> ahorrado" será entonces lo característico del humor, el centro del que se desprenden al menos dos posibilidades de ganancia de placer humorístico: ejercer una actitud humorística hacia la propia persona o adoptar dicha actitud hacia el otro. En ambos casos, la existencia de una situación que pueda causar sufrimiento en mí mismo o en el otro, y por ende provocar la producción

---

<sup>37</sup> Debo suponer que Freud juega con dos términos equivalentes en alemán, porque si bien, en la página 216 --de donde tomo la cita anterior-- se utiliza la palabra "afecto", en las conclusiones, "sentimiento" es el vocablo que aparece como parte de ésta misma fórmula. La misma alternancia se da en el artículo dedicado al humor en el tomo 21. Con el fin de evitar cualquier confusión, de aquí en adelante, haré uso únicamente del término "sentimiento".

de sentimiento por lo sufrido o como actitud empática hacia el que sufre, despierta la posibilidad de la broma, de la observación jocosa que logre el placer y nos permita salir indemnes. En ambos casos también, la experiencia humorística puede explicarse como una actitud de superioridad, "el triunfo del narcisismo, la inatacabilidad del yo" que "rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento" (Freud 1997-B: 158), sin embargo, es en la primera posibilidad, la del humor que se ejerce sobre uno mismo, en donde verdaderamente se pone de manifiesto la comprensión psicoanalítica de lo sucedido. La posibilidad de sentirse superior a las condiciones desfavorables proviene de la instancia del *superyó*<sup>38</sup>.

Obtenemos entonces un esclarecimiento dinámico de la actitud humorística cuando suponemos que consiste en que la persona del humorista debita el acento psíquico de su yo y lo traslada sobre su superyó. A este superyó, así hinchado, el yo puede parecerle diminuto, todos sus intereses desdeñables; y a raíz de esta nueva distribución de energía, al superyó puede resultarle fácil sofocar las posibilidades de reacción del yo (Freud 1997-B: 160).

De este modo, nos encontramos con que el humor es también un medio de adaptación, una puerta abierta a la supervivencia cuyo mecanismo permite una visión distinta de los hechos, una forma de relacionarse con una situación determinada, para poder reírse de ella y

---

<sup>38</sup> El superyó puede entenderse como... "Una de las instancias de la personalidad, descrita por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales, como funciones del superyó.

Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.

Algunos psicoanalistas hacen remontarse la formación del superyó a una época más precoz, y ven actuar esta instancia desde las fases preedípicas (Melanie Klein), o por lo menos buscan comportamientos y mecanismos psicológicos muy precoces que constituirían precursores del superyó (por ejemplo, Glover, Spitz) (Laplanche y Pontalis 1994: 419).

por lo tanto superarla. Si "el humor yace precisamente en la relación que el sujeto que ríe ha escogido tener con el objeto de su risa<sup>39</sup>" (Reinshaugen-Joho 1997:57), entonces podemos acotar que el responsable de esta relación es el superyó, que convierte la posibilidad del sufrimiento en algo deleznable para proteger al yo. Es por esto, por su función como "armadura" del yo, que el humor es constantemente definido como "benevolente".

...atribuimos un valioso carácter --sin saber muy bien por qué-- a este placer poco intenso, lo sentimos como particularmente emancipador y enaltecedor. En efecto, la broma que constituye al humor no es lo esencial; sólo tiene el valor de una muestra. Lo esencial es el propósito que el humor realiza, ya se afirme en la persona propia o en una ajena. Quiere decir: "Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!" (Freud 1997-B: 162).

Es más, aún en el caso de adoptar una actitud humorística frente a otro, en realidad no nos reímos de él, sino de la posibilidad de sufrimiento que implican las condiciones desfavorables a las que se enfrenta. Por ejemplo, en la *Modesta proposición...* de Jonathan Swift, el autor no se ríe de los niños pobres ni de sus padres, sino de las condiciones de vida que una sociedad ha creado. Utiliza la ironía contra esa situación, no contra otra persona.

Ciertas personas que vemos presa del desaliento se inquietan al ver cuántos de esos pobres sufren enfermedades, están viejos o maltratados, y yo he buscado en la cabeza una solución para librar a la nación de carga tan pesada. Pero no es cosa que me inquiete, pues todos saben que a diario mueren y se pudren de frío y de hambre, de

---

<sup>39</sup> "...humour lies precisely in the relationship the laughing subject has chosen to have with the object of his or her laughter."

suciedad y de mugre, tan aprisa que apenas pueden darse cuenta (Swift 1971: 12-13).

Como puede verse, la ironía sirve en este caso al humor. Más adelante, al tratar de nuevo a Monterroso, aclararemos la diferencia que observamos entre una y otro, así como la relación que consideramos posible entre ambos. Volviendo a nuestro tema no se trata pues, de enmascarar o negar el sufrimiento, sino de armarse contra él y enfrentar la condición que lo crea. En lugar de dar la espalda, el humor hace visible su objeto, en lugar de la ignorancia y el alejamiento, el humor implica una forma de conocimiento y aproximación. En el caso de Swift, esto se logra de modo contundente.

... el *ethos* de "Una modesta proposición" es la denuncia de un estado de cosas en Irlanda del siglo XVIII que debía corregirse. Swift pudo hacer un alegato político directo y violento, y -- sin lugar a dudas -- sólo lo recordarían los especialistas en historia de la época; eligiendo el tono irónico y los alcances sociales del género satírico logra no sólo un documento devastador, sino también una pieza literaria perdurable (Domenella 1992: 99).

El ejemplo que hemos tomado de Swift, y en particular esta última cita, nos traen de vuelta, indirectamente, al objeto de esta parte de nuestro estudio. ¿Que es entonces el humor? ¿Es una actitud ética o estética? Después de lo abordado no podemos menos que decir que es a la vez ambas cosas, sobre todo si entendemos, que la ética no es "sino un modo de relacionarse con los valores" (Bubnova 1997: 13) y que la risa, como parte de la experiencia vital, es un acto que asume esta relación.

#### 4. 4 Las dos colas o el humor entre el arte y la vida

Entre los autores consultados, la mayor parte están de acuerdo en afirmar que la risa es un hecho social y no un placer en solitario. La risa se contagia, se disemina y crea una sensación de unidad, o más exactamente de complicidad entre los miembros de un grupo, por ejemplo, Bergson postula que

No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. (...) Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. (...) Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. (...) La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social (Bergson 1953: 16-18).

Muy de acuerdo con esto, considero que la risa tiene significación social, es más, a partir de lo dicho por este autor puede deducirse que la risa tiene una función social y que el humor, como una de sus posibles fuentes, comparte este papel. Sin embargo, hay que precisar que disiento de las conclusiones a las que llega Bergson sobre esta función. Para él, toda risa tiene un carácter de sanción, de castigo frente a lo ridículo, lo excéntrico o lo inusual.

La risa debe ser algo así como una especie de *gesto social*. El temor que inspira reprime las excentricidades, tiene en constante alerta y en contacto recíproco ciertas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormirse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. (...) Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo (Bergson 1953: 31-32).

Esta caracterización de la risa como instancia represiva me parece un tanto superficial. En realidad, el papel de la risa no es el de una especie de policía incorporada a cada sujeto en su relación con la colectividad, su rol es más bien liberador y afecta a las estructuras sociales de una manera mucho más profunda. De acuerdo con Bajtín, la risa subvierte para renovar, degrada lo establecido, lo descompone, sólo para permitir su reconstrucción.

La risa y la cosmovisión carnavalesca, (...) destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia (Bajtín 1974: 50).

Así pues, podemos ver el ejemplo anteriormente citado de Swift como un acto que, al reírse de una situación dada, apunta a su degradación, anuncia la necesidad de destruir el orden establecido que ha permitido ese estado de las cosas y además, inicia su destrucción al aproximarlos a lo grotesco, a lo bajo, al reducirlo a un apetito corporal y de este modo ponerlo en contacto con lo “inferior”, con lo que muere para que otra cosa pueda renacer.

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y

afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo interior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente (Bajtín 1974: 25-26).

El humor es pues un acto de liberación, un modo de actuar que hace patente nuestro deseo de acercarnos a lo que es, para poder transformarlo, ¿en dónde queda entonces la actitud estética? La respuesta es: aquí mismo. El humor tiene una doble significación, como parte del acto ético de mi experiencia vital y como parte de una creación estética y cultural. Del mismo modo que la ética no existe fuera del acto, lo “estético” no tiene lugar fuera del objeto de la intención creadora.

No existe un deber ser estético, científico, ni un deber ser ético, sino que existen lo estético, teórica, socialmente significativo, y el deber ser, para el cual todas estas significaciones son de carácter técnico, se les puede agregar. Estos postulados adquieren su significancia en la unidad estética, científica, sociológica: el deber ser en la unidad de mi singular y responsable vida (Bajtín 1997: 11).

En otras palabras, el humor como recurso estético es una elección consciente, es la oportunidad que tiene frente a sí el autor para escoger un modo de construcción de su texto que le permite acercarse a los objetos con una mirada que no es la habitual, re-conocer y re-conocerse desde un punto de vista que no es la imagen oficial de lo serio.

...la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el

mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín 1974: 65).

A este respecto, es necesario hacer énfasis en la posibilidad de ver al humor como una herramienta de conocimiento que no depende de la racionalidad, y en esto nos adherimos a la propuesta de Reinshaguen-Joho cuando dice que

...el humor es una clase especial de inteligencia o cognición, y que la risa puede ser una manifestación y una reacción a lo que ha sido entendido a través de esta cognición. El humor sobrepasa al instinto, a la comprensión visceral y a la inteligencia puramente cerebral o inteligencia racional<sup>40</sup> (Reinshaguen-Joho 1997: 27).

Si desde nuestra revisión a los antecedentes del término pudimos ver una relación entre el humor y el divertimento intelectual del punzante ingenio, no podemos menos que reconocer que la comprensión humorística es un aprendizaje social que se encamina de distintas maneras entre comunidades diferentes, o como dice Escarpit, que "los humores son nacionales"<sup>41</sup> (Escarpit 1994: 94), y que aquel que no pasa por este aprendizaje es tomado por un ingenuo o, en el peor de los casos, señalado como "pesado", es decir, alguien que se pretende intocable y que está por tanto, "encadenado a sus propias virtudes y excelencias, reales o imaginarias" (Portilla 1966: 76). Sobre esta figura

---

<sup>40</sup> "...humour is a special kind of intelligence or cognition and that laughter can be a manifestation and reaction to what has been understood through this cognition. Humour surpasses instinct, visceral understanding and pure cerebral intelligence or intelligence quotient."

<sup>41</sup> "...les humours sont nationaux"

del “peso” en relación con la falta de humor, volveremos al final de este capítulo.

Entonces, entendiendo el humor como una elección voluntaria, como un recurso consciente frente al mundo o frente a la creación artística, y subrayando su carácter de liberación, de acto que derriba para volver a erigir, y además, de herramienta del conocimiento, podemos, a mi juicio, intentar resolver la cuestión que dejamos pendiente al inicio de este capítulo, y que propusimos más como intuición compartida con la crítica, que como hipótesis correctamente estructurada, ¿es humor o ironía lo que maneja Monterroso en los dos libros que dedica a las escrituras del yo?

#### 4.5 El humor es más sabio

La posibilidad de proponer al humor como la estrategia rectora en *Los buscadores de oro* y *La letra e* proviene, en primer lugar, de los cambios observados por la crítica en cuando al tono y contenido de ambos, en referencia con las otras obras de Monterroso, pero, para poder sostener una hipótesis de este tipo, se hace indispensable una reflexión algo más sólida, que pueda dejar establecidas las diferencias que encontramos entre uno y otro recurso. Nos hemos aproximado ya al humor lo suficiente como para tener algunos elementos que lo caracterizan, por lo que quizá lo más conveniente es comenzar ahora con aquello que lo separa de la ironía.

En primer lugar quisiera hacer notar que la ironía surge directamente de la retórica clásica como un tropo.

Etimológicamente ironía proviene del griego *eironeía*, que se refiere a "aquél que dice una cosa que no piensa", o "aquél que con las palabras

disimula sus pensamientos". La palabra griega evoca, al mismo tiempo, el disimulo y la interrogación. Por lo tanto en su origen está la intención de quien la ejerce y se circunscribe a la ironía verbal (...) Para la retórica clásica la ironía es un enunciado cuyo significado es el contrario del que se afirma, por lo tanto se trata de una antífrasis (Domenella 1992: 88).

Podemos decir entonces que en el texto, la ironía es simplemente emplear una palabra o frase "con el sentido de su antónimo" por ejemplo "Qué *valiente* es usted" (Ducrot y Todorov 2000: 319), para referirse a alguien que se ha asustado por nada. Hasta antes del siglo XVIII, la ironía era "sólo un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos" (Booth citado en Zavala 1993: 36). Pero posteriormente, el uso que le da Hegel, la convierte en un concepto importante para la filosofía. Para este pensador, la ironía no es otra cosa sino la conciencia de la "Subjetividad absoluta", es decir, el conocimiento de que el ser lo es todo y frente a él, el mundo, y todo lo que este encierra, quedan reducidos a la nada.

Tomad una ley escuetamente, tal como es en y para sí: por lo tanto, yo me encuentro fuera de ella y puedo hacer esto y aquello. La cosa no es superior, sino que el superior soy yo y soy, por ende, el patrón, que sobre la ley y sobre la cosa, bromea placenteramente con ellas, y en esta conciencia irónica, en la que dejo perecer al Sumo, gozo solamente conmigo mismo (Hegel citado en Abagnano 1998: 704).

Nótese que esta descripción de la ironía, tiene algunos puntos de contacto con los postulados que hemos revisado en torno al humor, sobre todo en lo que al valor atribuido al yo se refiere. Escarpit llega incluso a decir que la ironía no es sino el primer paso, la "fase crítica

generadora de angustia<sup>42</sup>” (Escarpit 1994: 86) del humor. Sin negar esta posibilidad, que por otra parte no alteraría en nada nuestra argumentación, sí tenemos que subrayar que entre ambos fenómenos hay una diferencia demasiado grande como para dejar de notarla. El carácter benevolente del humor se ve sustituido aquí por la negación total. Que el poder degradante de la risa está presente, es cierto, pero la capacidad de renovación sólo puede lograrse cuando la voluntad del humor como herramienta de la cognición, como voluntad de comprender para poder superar, está presente con toda su capacidad regenerativa.

La ironía, hemos dicho, dirige la mirada a la distancia que separa lo existente y el valor, hacia el cual se halla dirigido lo existente mismo. La ironía sonrío al pronunciar un *no* con la mirada puesta en un valor. El humor sonrío al pronunciar un *no* con la mirada puesta en una negatividad que no alcanza a avasallar por completo a la existencia (Portilla 1966: 73).

Ahora bien, en un texto, la predominancia de la ironía o el humor le confieren dos tonos distintos, dos actitudes frente a un objeto que puede ser el mismo. El tono de la ironía cómo predominante deberá ser, de acuerdo con lo que hemos visto, más agresivo, más dispuesto a la crítica y a la condena, mientras que el tono del humor debería describirse entonces como más afable, tendiente hacia la tolerancia y la melancolía, muy acorde con lo que se ha llamado "la más humana (...) fuente de risa<sup>43</sup>" (Reinshaguen-Joho 1997: 17). Examinemos pues, dos de los breves textos de Monterroso y tratemos,

---

<sup>42</sup> “...phase critique génératrice d'angoisse“

<sup>43</sup> “...the more human (...) source of laughter.”

como simple ejercicio clasificatorio, de encontrar el tono que predomina en cada uno de ellos.

### **Sansón y los filisteos**

Hubo una vez un animal que quiso discutir con Sansón a las patadas. No se imaginan cómo le fue. Pero ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila aliada a los filisteos.

Si quieres triunfar contra Sansón, únete a los filisteos. Si quieres triunfar sobre Dalila, únete a los filisteos.

Únete siempre a los filisteos (Monterroso 1994: 65).

### **El niño Joyce**

Encuentro en un viejo ejemplar de la *Quinzaine Litteraire* de hace tres años, a propósito de James Joyce cuando se ganaba la vida dando clases de inglés en Trieste:

"1913. Se debate en medio de los acreedores. Lecciones particulares en las tardes: por la mañana enseña en la Escuela Superior de Comercio. Sus lecciones particulares a la señora Cuzzi son suspendidas porque cuando terminaba de darlas bajaba la escalera deslizándose por el pasamanos, como los niños (Monterroso 1987: 28).

El primer ejemplo proviene de *La oveja negra y demás fábulas*, el segundo, de *La letra e*. En el primer caso, es notable el desencanto, enmascarado por la risa, pero muy presente gracias a la última frase: "únete siempre a los filisteos". Si a esto sumamos las connotaciones de la palabra filisteos que, en un diccionario cualquiera, pueden implicar desde "reaccionario", hasta "cerrado frente a las letras y las artes" (Larousse 1999), el resultado es una reflexión bastante amarga, posterior a la risa que ocasiona la fábula en una primera lectura. Estas dos sencillas razones pueden impulsarnos a decir que en este texto, el tono irónico tiende a ser predominante.

En el segundo caso, cualquier lector podrá notar un dejo de melancolía. La evocación de Joyce resbalando por el pasamanos provoca una sonrisa imborrable. Sabemos, por el propio texto, que tiene deudas, que se desempeña en varios empleos, y que este gesto infantil le provocó el despido de uno de ellos, no obstante, la imagen de Joyce que se queda con nosotros no es la de un atormentado, no es alguien sofocado por las presiones económicas, sino el retrato de un hombre que, a pesar de sus problemas, tiene la alegría para llevar a cabo una travesura de tal carácter. Quizá por esto podríamos decir que un tono humorístico, menos de crítica que de comprensión, es el predominante aquí.

Esta es una propuesta de lectura que ni por asomo pretende ser un intento de análisis, a pesar de lo cual, el sentido común parece apuntar en una o en otra dirección. No quiero decir con esto que esté de acuerdo en considerar “irónicas” las primeras obras de Monterroso, ni tampoco que haya decidido clasificarlo como un humorista. Sin embargo, creo que las diferencias anteriormente descritas entre la ironía y el humor son el primer paso para proponer que el humor es una importante estrategia de estructuración detrás de las escrituras del yo en este autor. Y aún más, a riesgo de pasar por valiente, me atrevo a proponer que, a pesar de la aparición de la ironía en ambos libros, es el tono humorístico, como predominante, el que determina el acercamiento de *La letra e* y *Los buscadores de oro* a la literatura. Es el humor entonces, el que, unido a la evolución de las constantes genéricas, le da a estos textos su carácter de híbridos. La explicación a esta propuesta intempestiva está directamente relacionada con el papel del humor en la construcción del personaje autobiográfico. De esta correspondencia hablaremos a continuación.

#### 4. 6 El autor que se creía personaje

La construcción del personaje autobiográfico implica en un primer momento, como dijimos el capítulo anterior, el retorno del autor sobre sí mismo, y si este retorno se lleva a cabo a través de la elección voluntaria del humor, nos encontramos con que, según lo descrito por Freud, el tipo de humor que presentan estos textos es obviamente el de la primera posibilidad, el del humor dirigido hacia la propia persona. El mismo Freud describe esta forma del humor como "la más originaria y sustantiva" (Freud 1997-B: 159), lo que implica que aquí, el humor encuentra en dosis muy altas, las condiciones que mueven al superyó a actuar para proteger al yo. Se crea así un nexo probable entre el humor y la decisión de contar la propia vida.

Para Bajtín, el nexo entre la risa y las escrituras del yo es de una importancia indiscutible. La risa es el vínculo entre el presente, la existencia humana y la producción estética. A diferencia de la epopeya y la tragedia que sólo trataban el pasado glorioso, la comedia se permite tratar al presente y reírse de él para poder enfrentarlo.

Es la risa la que descubre, por vez primera, a la actualidad en cuanto gesto de representación. La familiarización para con el mundo, el presupuesto de la audacia [*besstrashie*], son antecedentes de la investigación, en cuanto actitud hacia el mundo y la libre experiencia. El pasado (en una imagen remota) no puede ser objeto de la risa. La risa y el futuro. Es descubrimiento de la vida particular y [del género de] las memorias>> (Bajtín 2000: 165).

La cita anterior se presenta como un puente que imbrica a la risa con una concepción temporal. Para Bajtín, la risa mira al futuro y ríe alegremente " en los funerales del pasado y del presente" (Bajtín 1974:

78), porque el presente está tan muerto como el pasado, va muriendo mientras lo construimos, se va quedando entre las líneas que escribo en este momento, y la risa, con su carácter de renovación, con su visión de la muerte como un paso hacia la nueva vida, es la única que puede enfrentarlo y superarlo. En otras palabras, la risa se permite desacralizar nuestro miedo, nuestra tendencia a fijar el presente, el momento, a pretender la inmortalidad. Los dos libros de Monterroso, por ejemplo, rescatan de su papel de seriedad al escritor, y con él, a la literatura. No hay en ellos por tanto, un discurso que tienda al patetismo, sino un acto de libertad que se deslinda de las ataduras serias de la posición social, del reconocimiento, del temor a la muerte y de la tristeza que pudiera estar oculta en lo vivido.

En el capítulo anterior planteamos, siguiendo a Bajtín, que el personaje autobiográfico es incompleto a causa de la coincidencia de su *yo-para-otro* con el del autor-creador, lo que se traduce en un *excedente de visión* insuficiente y en la imposibilidad entonces, para el autor creador, de regresar hacia el modo valorativo del *yo-para-mí*. Este carácter abierto e inconcluso del personaje autobiográfico es, para el filósofo ruso, la principal diferencia entre las escrituras del yo y la novela. Ahora, a la luz de lo expuesto, considero posible que, en la escritura de Monterroso, el carácter incompleto del personaje se resuelva gracias a una operación humorística. Mediante el humor, el yo del autor-creador se protege del sentimiento que podría provocar la coincidencia de su *yo-para-otro* con el del personaje. El *yo-para-otro*, como actitud emocional y volitiva hacia ese otro que es el personaje, termina entonces con una carcajada que se ríe para prevenir la posibilidad de sufrimiento del personaje, lo que deja libre a la intención creadora para cerrar el círculo de la creación volviendo hacia el *yo-para-mí*, como ocurre con los personajes de la novela.

Si tratáramos de explicarlo con otras palabras sólo podríamos decir que la risa, mirando al futuro, permite la distancia necesaria para concluir al personaje. La seriedad, que ve en lo concluido un atisbo de la muerte no puede permitirlo, sólo el humor admite la conclusión del personaje porque lo hace parte de su eterno juego de renovación, de renacimiento.

Hemos llegado a un punto en el que es indispensable aclarar que no estamos proponiendo que las escrituras del yo en Monterroso se convierten en novelas, sino que su personaje, es un héroe estéticamente completo. La diferencia principal entre los textos de Monterroso y las formas narrativas canónicas de la literatura, es el nexo “ aparente” que los primeros mantienen con la "realidad". El hecho de que el yo, como instancia psicoanalítica y como ser detrás de la instancia bajtiniana del autor-creador, aparezcan de manera fantasmal en el texto, se denuncien como ausencia a través del humor. Nótese que no estoy afirmando la presencia del autor en el texto, sino la condición del humor como una huella, un rastro de su elección voluntaria en la construcción del texto, que es la base del nexo "aparente" que he mencionado.

Ni novelas, ni escrituras del yo, el nombre de “ literaturas del yo”, es el único que considero justo para la doble naturaleza de estos híbridos. Sólo el análisis que se llevará a cabo en el capítulo siguiente, decidirá si podemos conservarlo o rechazarlo. Finalmente, me gustaría decir, siguiendo a Italo Calvino, que si "el *humour* es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea" (Calvino 1993: 31), las "literaturas del yo" de Monterroso, pueden entenderse como escrituras del yo que han evolucionado, perdiendo buena parte del peso que los términos como “realidad”, “verdad” y “seriedad” les adjudicaron tradicionalmente, para compartir la levedad de la literatura.

## CAPÍTULO V

### LO DEMÁS ES HUMOR

*El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar.*

Maurice Blanchot, *El espacio literario*.

#### 5.1 *La letra e*

Este libro, publicado por primera vez en 1987, y que lleva como subtítulo *Fragmentos de un Diario*, reúne precisamente los fragmentos de diario que Monterroso, a instancias de Fernando Benítez, publicó en el suplemento Sábado del diario Unomásuno, entre 1983 y 1985.<sup>44</sup> Se incluyen además algunos textos que el autor preparó específicamente para esta edición, con lo que se completan un total de 179 textos breves.

La principal dificultad para comentar este libro radica, tanto en el elevado número de textos como en el hecho de que la mayor parte de ellos son independientes entre sí, así pues, considero más adecuado, en lugar de intentar hacer reseñas de textos que en ocasiones tienen tan sólo una extensión de cinco palabras, hablar sobre el hilo conductor que une a tales textos.

Como ya lo han mencionado otros críticos de Monterroso (José Miguel Oviedo, José García Nieto, Elena Liverani, etc.), este diario no

---

<sup>44</sup> “Al referirse a las circunstancias en que fue escrito *La letra E*, Monterroso señaló que Fernando Benítez le solicitó una colaboración semanal y él le propuso sacar páginas de su diario personal. Así se hizo entre los años 1983 al 85” (Camargo Breña 1987: 1).

tiene como tema central la vida cotidiana de un hombre, sino su “vida literaria” (Oviedo 1995: 82). Lo que el autor comparte con nosotros en estos fragmentos son las inquietudes, reflexiones y preguntas que surgen de su encuentro con amigos del ambiente literario, de su participación en mesas redondas, encuentros, coloquios, etc., de la publicación de sus propios textos, del oficio de escribir en general y de las reminiscencias de escritores pasados y presentes que lo asaltan constantemente, pero sobre todo, de sus lecturas porque, como él mismo lo explica: “Para bien o para mal, lo que en mayor medida me acontece son libros...”(Monterroso 1987: 76) Y con esta justificación, el escritor guatemalteco recorre el universo literario, abordando de igual forma la *Divina Comedia* que la poesía popular del siglo XX. Siempre apoyado en una erudición sólida y en su entusiasmo desmedido por el redescubrimiento constante de la literatura, que es a la vez redescubrimiento de sí mismo en cuanto lector y creador.

### 5.1.1 En torno al texto

Para comenzar el análisis de este libro, considero pertinente abordar, antes que cualquier otra cosa, el título. No solamente porque, en el orden usual de una lectura, sea la primera palabra o frase que nos permita establecer una relación con el texto, sino también, porque en este caso en específico, el título es especialmente desconcertante, o al menos lo suficiente como para que se le haya calificado como "misterio literario", cuyo develamiento se ha solicitado al autor en diversas ocasiones<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Fue David Huerta, durante la presentación del libro en el Museo Rufino Tamayo, quien calificó el título como el "misterio literario de la temporada" (El Nacional 1987), posteriormente, en diversos artículos encontré de huellas del interés que el título despertaba entre otros críticos, como por ejemplo en Angelina Camargo Breña, quien en una entrevista pregunta

Ahora bien, ¿a qué obedece este título enigmático? Sin duda, a un intento de “seducción”, de la que tanto duda Genette<sup>46</sup> al describirla como una de las funciones del título, que es la de incitar “a la compra o a la lectura” (Genette 2001: 81). En mi caso particular, creo que un título de esta índole me intrigó lo suficiente como para abrir el libro y revisar la portadilla, donde encontré un subtítulo que, sin aclarar mis dudas, me proporcionó algo más de información sobre el texto. *Fragmentos de un diario* es indudablemente una “indicación genérica”, es decir “un anexo del título, más o menos facultativo y más o menos autónomo... (...) ...y por definición *remático*<sup>47</sup>, en tanto destinado a hacer conocer el estatus genérico intencional de la obra” (Genette 2001: 83). Sin embargo, al hecho de saber que se tiene entre las manos un diario, le añade interés la cuestión de la fragmentariedad. ¿Por qué sólo fragmentos? Como lector uno puede imaginarse que para su publicación, un diario debe ser expurgado de aquellas partes que resulten tediosas o incomprensibles, pero respetando siempre una continuidad que permita leerlo como un todo, entonces ¿qué significa esta necesidad de subrayar particularmente la construcción del texto? Esto podría inducirlos a sospechar sobre las peculiaridades de este diario, en cuanto a la evolución de sus constantes genéricas. Un diario del que sólo tenemos

---

Monterroso el por qué de tal título y obtiene una respuesta un tanto burlona y contradictoria: “Traté de poner allí un tipo de pista, pero no me gusta hablar de ello, porque no quiero engañar a la gente. Allí hay una cosa misteriosa y secreta que algún día se va a revelar... No sé qué será, pero en realidad no tiene importancia, es un simple título, se pudo haber llamado Peñas arriba, cualquier cosa... La importancia del libro, si es que la tiene, está en lo interno, no en el título que está en lo externo, por eso está afuera (Camargo Breña 1987: 1).

<sup>46</sup> “... no hay ninguna receta que garantice nada. Todos los editores lo dirían: nadie ha podido jamás predecir el éxito o el fracaso de un libro, ni *a fortiori* medir la acción de un título” (Genette 2001: 81). Por supuesto, en ningún momento es mi intención medir o demostrar la eficacia de la función de seducción de este título entre los lectores de Monterroso, ni mucho menos. Al discutir este tema, mi única intención es proponer una lectura del título desde mi propia experiencia de lectura.

<sup>47</sup> Genette define a los títulos *remáticos*, como aquellos que designan a un texto “considerado como obra y objeto” (Genette 2001: 70), es decir, aquellos que, por oposición a los *temáticos*, no nos hablan de lo que trata el texto, sino de la forma y circunstancias del texto como objeto, por ejemplo: *Poemas breves* o *Meditaciones*.

fragmentos denota ya una cierta intencionalidad en cuanto a su selección, pero en fin, no nos adelantemos, porque tal vez, antes de poder decir algo semejante, es necesario establecer que, de acuerdo con Genette, lo que aquí se nota es una innovación "no tanto de género (...) como de apelación genérica" (Genette 2001: 86). Lo que de cualquier manera ya apunta a una intención de ruptura con las "escrituras del yo" usuales.

En fin, después de leer *La letra e*, se puede volver al título, ya por mero afán de desciframiento, y sugerir la posibilidad de verlo como un título temático algo oscuro que nos remitiría a la escritura, al escritor, o simplemente a la tarea de escribir. Opciones todas, que pueden proponerse como tema central de este libro.

En el breve prefacio quizá valga la pena señalar dos cosas, la primera, es que éste tiene una función de *pararrayos* (Genette 2001: 177), lo que implica que, mediante diversos recursos (autocrítica, apelación a la modestia, subrayar la importancia del tema, etc.), se busca atenuar de antemano las objeciones de un posible lector. En este caso, la función descrita se reconoce en una sola frase: "Lo que ha quedado puede carecer de valor" (Monterroso 1987: 7). La segunda, y mucho más importante, es la manera en que Monterroso hace énfasis en la génesis del texto, informando al lector sobre la existencia de dos versiones anteriores de la obra presente, de las cuales la primera "se halla en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren; la segunda, a manera de Diario, en un periódico mexicano..." (Monterroso 1987: 7). Este interés por dar a conocer el origen del texto podría entenderse nuevamente como una insinuación de las particularidades de este diario. Un diario que se escribe donde sea y que posteriormente se publica en un periódico ¿quién publica su diario en un periódico? O mejor aún, ¿qué tiene de

particular un diario que permite su publicación por doble partida? ¿Es este un diario hecho expresamente para publicarse? Para responder a estas dudas lo mejor será entrar, sin más preámbulo, en el análisis del texto.

### 5.1.2 Cuestiones de tiempo

Como ya se dijo en un apartado anterior, *La letra e* cuenta con 179 fragmentos. Esta cantidad se divide de la siguiente manera: los primeros diez corresponden al año de 1983, otros 127 al año de 1984 y los últimos 42 a 1985. Al interior de cada una de estas grandes divisiones hay grupos menores de entre dos y cinco fragmentos, divididos por fechas no consecutivas que, sin embargo, son regulares en cuanto al período de tiempo que las separa y que es exactamente de siete días. El objeto de este recuento es solamente el de permitirme exponer con mayor exactitud el primer detalle que salta a la vista en cuanto uno comienza a leer este diario, el manejo del tiempo.

El hecho de que las fechas marcadas en el diario vayan exactamente de una semana a otra, se puede explicar fácilmente por su aparición semanal en el suplemento cultural de un periódico, lo que no evita que también puedan ser leídas como una muestra más de que estos textos fueron escritos expresamente para el público. En efecto, la cronología semanal que maneja Monterroso distancia su diario de cualquier otro. "El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior" (May 1982: 172). Esto, de acuerdo con May, se aplica, tanto a los diarios de viaje como a los de carácter íntimo. Hay que reconocer por supuesto que un diario puede interrumpirse durante cierto tiempo y luego ser retomado,

pero lo que observamos en esta obra, es más bien una redistribución de lo escrito en torno a una exigencia extratextual.

Por otra parte, y mucho más significativas, son las transgresiones que se cometen al interior de los textos. Anteriormente señalé que este tipo de escritura del yo cuenta lo que ocurre entre una anotación y la otra, cosa que, en un diario más convencional, es lo que le otorga el carácter de exactitud al que May se refiere cuando dice que "la ventaja del diario íntimo es quizás la de la precisión" (May 1982: 180). Pero en el caso de la obra que nos ocupa, estos rasgos se vulneran constantemente. Un ejemplo claro es el fragmento titulado *Scorza en París*, que comienza de la siguiente manera: "El 15 de noviembre pasado me encontré con Manuel Scorza" (Monterroso 1987: 40). El relato completo comienza y termina ese 15 de noviembre, no obstante, este fragmento se inserta en la semana que va del 8 al 14 de enero de 1984. El narrador nos cuenta algo que es anterior incluso a los primeros fragmentos del diario, lo que me induce a suponer que la linealidad de un diario queda descartada y es sustituida por una libertad absoluta para contar, que más bien recuerda la de las memorias o la autobiografía.

Las variaciones en el *orden* del relato no hacen sino aumentar esta sospecha. Este no es un diario dedicado al pasado inmediato, sino más bien a la evocación melancólica de lo ocurrido hace ya tiempo. La mayoría de los fragmentos narrativos hacen alusión a un pasado próximo sólo como pretexto para contar encuentros y situaciones lejanos ya en la memoria. Como ejemplo, cito a continuación el primer párrafo del primer fragmento de 1983 que se titula *Kafka*.

Este año se celebra el centenario del nacimiento de Franz Kafka.  
Durante meses rehuí invitaciones para escribir o hablar sobre el asunto,

por pereza o, más seguramente, por timidez, pues la verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer El proceso y de demostrarlo; o releer las aventuras del adolescente Karl Rossman en *América* (mis preferidas); o evocar las ocasiones en que he estado en Praga y he ido a ver con cierta fascinación el segundo piso en que Franz vivió con su familia y en cuya esquina hay una cabeza suya de hierro con dos fechas. Y desde ahí, desde un ángulo propicio, contemplar el castillo, allá lejos pero al mismo tiempo cercano, imponente y misterioso; y después ir a la casita de la calle de los Alquimistas, en la que ahora se sabe que Franz no vivió y que antes era conmovedor imaginar cómo la casa en que había vivido ascéticamente y escrito sus interminables postergaciones (Monterroso 1987: 9).

Como puede verse, el relato comienza en presente ("Este año..."), tiempo en el que podemos situar el relato primero. En la siguiente frase puede ya registrarse una anacronía de tipo analéptico ("Durante meses rehuí invitaciones..."), que se enlaza inmediatamente con otra ("...Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo..."), y que a su vez se enlaza con una de mayor alcance<sup>48</sup>, donde comienza realmente la primera evocación ("me gusta recordar que allá por 1950...").

Por otra parte, es preciso señalar, además de este carácter de remembranza constante, la poca especificidad de las anacronías, que le da a los fragmentos un aire de atemporalidad, de cómoda proximidad entre los hechos narrados, quizá tratando de recrear la simultaneidad

---

<sup>48</sup> Genette define el alcance de la siguiente manera: "Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento 'presente', es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal" (Genette 1989: 103).

de la memoria. En el ejemplo anterior, a pesar de la falta de precisión en las primeras dos, la tercera analepsis revisada aporta una fecha que permite, en alguna medida, situar cronológicamente lo sucedido, sin embargo, en otros fragmentos, las referencias son absolutamente vagas. *Las niñas de Lewis Carroll*, por ejemplo, comienza así:

Contraviniendo mis principios y movido quién sabe por qué fuerzas extrañas, el otro día me encontré dando una conferencia (que preferí llamar charla y convertir en una especie de diálogo con el público, lo que no logré), sobre literatura infantil, en la Capilla Alfonsina. En México muchos damos por supuesto que este nombre de Capilla Alfonsina se entiende fácilmente porque conocemos su historia, tratamos aunque fuera de lejos a Alfonso Reyes, y sabemos que originalmente ésta fue su biblioteca y que él mismo, en broma o en serio, esto será siempre un enigma para mí, la llamaba gustoso en esta forma. Pero a un extranjero, si es que a Borges se le puede llamar extranjero, la cosa no le suena y se ríe un poco, y ahora recuerdo que en una conversación le dijo a un periodista en Buenos Aires: "Imagínese si aquí se le ocurriera a alguien llamar Capilla Leopoldina a la biblioteca de Lugones". Como quiera que sea, la Capilla es la Capilla y últimamente, ya sin los libros que formaron la biblioteca original de Reyes, se ha convertido en museo y en centro de conferencias y presentaciones de escritores. En otro tiempo, todavía rodeado por los viejos volúmenes, me tocó dirigir en ella un taller de cuento... (Monterroso 1987: 12).

Como es fácil observar, no hay ninguna referencia directa que permita definir la amplitud<sup>49</sup> o el alcance de las analepsis subsecuentes al establecimiento del relato primero con la expresión "el otro día". ¿Qué tan lejanos están en el tiempo la conversación de Borges con el periodista y el taller de cuento mencionados? Podemos deducir sin

---

<sup>49</sup> De la amplitud dice Genette que es la "duración de historia" que puede abarcar una anacronía (Genette 1989: 103).

problemas, de la relación entre estos acontecimientos y la conferencia sobre literatura infantil, que aquellos son anteriores a ésta, pero en realidad no podemos añadir nada más.

Sobre el tiempo no me resta sino añadir que la gran cantidad de fragmentos no narrativos contribuyen a crear esa sensación de indeterminación temporal de la que hemos hablado, y cuya importancia radica no únicamente en que permite diferenciar este libro de otros diarios publicados, sino en que crea un ambiente adecuado para el tratamiento del tema que une a todos los fragmentos sin excepción: la literatura. En efecto, el *Ideal literario* que Monterroso describe como: "Fijar escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo" (Monterroso 1987: 169), muestra un deseo de recuperar y salvaguardar lo que puede olvidarse, sobre todo cuando esta materia del olvido es la propia existencia. La creación del personaje de Monterroso como diarista, coincide entonces perfectamente con uno de los rasgos más importantes de las escrituras del yo, "...la posibilidad de que esa huella, que (el autor) hoy marca con su firma, evada su muerte y camine más allá. Con los pasos de un *sobreviviente*" (Romano Hurtado 1998: 29). Pero ¿cómo lograr una asociación entre dos géneros discursivos distintos? ¿cómo otorgar un carácter literatura a textos que tradicionalmente no pertenecen a la esfera de lo literario? ¿cómo conseguir la supervivencia del yo creado en la escritura? Ya hemos visto algunas diferencias entre el texto de este escritor y los diarios tradicionales, sin embargo, éstas no bastan por sí solas para cumplir con un cometido de tal magnitud, incluso habrá quien las vea simplemente como alteraciones de la forma sin mayor trascendencia. El meollo del hibridismo de este texto radica entonces, tal como propusimos en el capítulo anterior, en el humor.

### 5.1.3 La letra h

En el capítulo tres me atreví a sugerir que el tono humorístico era el predominante en este libro, veamos ahora por qué. En primer lugar, quiero abordar brevemente algunos ejemplos que muestren la forma en que Monterroso hace reír, o por lo menos sonreír.

Bergson, en su conocido libro sobre la risa señala que:

Andar mucho camino para volver, sin advertirlo, al punto de partida, es hacer un gran esfuerzo para nada. Tentaciones dan de definir lo cómico de esta última manera. Tal parece ser la idea de Herbert Spencer: "La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se encuentra en el vacío." Ya decía Kant: "La risa procede de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada." (Bergson 1953: 100).

Si examinamos el fragmento *Scorza en París*, anteriormente mencionado, nos daremos cuenta de que este relato permite, como una de sus posibles lecturas, interpretarse de acuerdo con esta cita de Bergson. Después de darnos noticia de su encuentro con Scorza, el narrador hace mención de lo que llama "una nueva manía" de su amigo, la de anotar, en medio de la conversación, las frases que le parecieran interesantes en una pequeña libreta con el propósito de utilizarlas en sus novelas. Después de recordarle que esa misma costumbre en Joyce había provocado que los amigos de éste no quisieran ya decir nada frente a él, el protagonista deja que Scorza continúe con su empeño hasta cansarse. Posteriormente, ya dedicados a otras actividades, el novelista peruano cuenta una anécdota sobre...

... los problemas que tuvo para cobrar sus derechos de autor a no sé qué editorial, y como casi lo logró cuando hace algunos años, durante un

Congreso de escritores en una capital sudamericana, ante las cámaras de televisión y un auditorio nacional, el Presidente de la República dijo señalándolo:

PRESIDENTE: Es un honor para nosotros tener aquí al gran novelista peruano Manuel Scorza. ¿Qué mensaje nos trae, señor Scorza?

SCORZA: Señor Presidente: yo no traigo mensaje; traigo una factura. (Monterroso 1987: 41).

Tras esta anécdota genial, el relato termina con una última frase del protagonista: "Fue cuando yo saqué mi libreta, anoté su dicho y nos reímos".

El hecho de llamar "manía" a la nueva costumbre de su amigo y la mención del ostracismo que sufrió Joyce por tener el mismo hábito y en fin, casi la mitad del relato, pueden entenderse como una descalificación de tal actitud, mientras que el final se resuelve en la nada cuando Monterroso saca su propia libreta y anota el dicho de su amigo. He aquí que toda la elaboración del relato nos conduce al punto de partida.

Me interesa poner especial énfasis en las últimas dos palabras: "nos reímos". En mi caso, como lector, siento también esa risa. Los dos personajes ríen, ninguno se está burlando del otro, tanto Scorza como Monterroso ríen de sí mismos tanto como ríen del otro. Quiero decir con esto, que la supuesta "censura" que parece ejercer el guatemalteco queda reducida a la nada cuando éste demuestra que adolece del mismo pequeño defecto, de la misma manía que lo condena a la repetición y por tanto a una actitud de automatización que nos da la sensación de observar "un mecanismo incrustado en la naturaleza" (Bergson 1953: 61) del personaje.

Esta risa compartida, además de mostrarnos una visión amable de lo cómico, en la que nadie es víctima ni victimario, apunta de pasada a la principal fuente de lo cómico en este libro, el propio Monterroso. Aunque el narrador se ríe un poco de los demás y con los demás, es él mismo, con gran diferencia, quien más provoca regocijo.

En el relato titulado *Manatíes en México*, Monterroso cuenta que le tomaron una foto con José Durand, en la que la elevada estatura de éste hace mucho más notoria su propia brevedad. Posteriormente., él mismo hizo publicar esta foto con un pie que decía: “Augusto Monterroso retratado al lado de un hombre de estatura normal” (Monterroso 1987:148), acción cuyas causas explica de inmediato.

Desde entonces, y gracias a otras autodenigraciones parecidas, la mayoría de los críticos, cuando se ocupan de un libro mío, comienzan por señalar que soy un escritor bajito, lo cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo, y hasta mis ideas, sin peligro de que la gente los tome en serio (Monterroso 1987:148).

De este pequeño fragmento del fragmento hay varias cosas que anotar. Primero quisiera decir que en este caso, lo cómico, de acuerdo con Bergson se basa en lo que él formula como una de las “leyes” de lo cómico, y que dice: “Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral” (Bergson 1953: 65) Al enterarnos de que los críticos, que deberían ocuparse sólo de la escritura, comienzan sus trabajos sobre el autor comentando su baja estatura, se dispara este mecanismo y nos mueve a risa. El personaje ríe de su propia estatura, demostrando en gran medida el *sense of humour*, del que hemos hablado ya en el capítulo anterior como la conciencia cómica del personaje que todos representamos en algún momento entre otros

personajes<sup>50</sup> (Escarpit 1994:26), y que abre las puertas a Monterroso para escapar del esnobismo desacralizándose como literato y desacralizando con ello un poco a la propia literatura.

Este mismo ejemplo muestra con gran claridad lo que Freud postula sobre el humor. El humor encuentra su realización más clásica en el caso en que una persona adopta ante sí mismo una postura humorística. El personaje, con su risa, reafirma un triunfo sobre las condiciones de la existencia exterior, que no es únicamente “el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales” (Freud 1997-B: 159), y que no deja de ponerse de manifiesto cuando tras la supuesta denigración añade como sin darle importancia: “lo cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo y hasta mis ideas...”.

Este mismo esquema se repite constantemente. El protagonista se ríe de su timidez, como cuando no se atreve a utilizar el carro comedor del tren que “se ve con alivio desde los andenes, pero una vez dentro siempre asusta”(Monterroso 1987:25); de su miedo a la escritura, que en *La verdad sospechosa* le hace exclamar después del primer párrafo: “Bueno, siquiera esta frase ya me salió bien” (Monterroso 1987:175); de su propio intento de escribir un diario “...como quien en la islita desierta despliega su camiseta en la única palmera. (...) Con miedo de que alguien la descubra...” (Monterroso 1987:45); o de la vanidad del medio literario que ataca a cualquier escritor, incluyéndolo a él mismo: “Algunas noches, afiebrado, sueño la

---

<sup>50</sup> Ya he citado anteriormente este fragmento, sin embargo, y aunque en esta ocasión no se trata de una cita textual, sino más bien de una referencia, considero necesario repetir el texto original.

“Car le *sense of humour* (...) c'est exactement cela: c'est cette conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages.”

pesadilla de que Cervantes es mejor escritor que yo...” (Monterroso 1987: 129).

El último punto sobre el que quiero tratar es la melancolía, cuya presencia señalé desde el apartado anterior. Ésta, me parece que debe tomarse en cuenta como el último rasgo esencial del humor que puede reconocerse en el texto. Ya Escarpit ha dicho que el humor tiene una doble naturaleza que se desliza entre un “pesimismo triste y un optimismo alegre”<sup>51</sup> (Escarpit 1994:23), lo que, probablemente proviene del hecho de que todo proceso humorístico parte de una contrariedad, de un sufrimiento que se hace a un lado gracias al triunfo del yo. *La letra* es, a mi juicio, un enorme bastión de melancolía por lo pasado, que se deja llevar y se matiza con la risa presente. Los amigos y conocidos muertos (Rubalcava, Cortázar, Sampietro, etc.), son personajes a los que Monterroso puede recordar en gran medida sólo gracias al poder renovador de la risa, que como bien dice Bajtín, “niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín 1974: 17). Así, Cortázar y su esposa Carol Dunlop son recordados, por ejemplo, en el fragmento *Tren Barcelona –París*, por su curioso proyecto...

...de recorrer un mes y dos días, en un Volkswagen-Combi (que aquí paso a llamarse tiernamente Fafner, como el dragón del *Sigfrido* de Wagner) la autopista París-Marsella –lo que normalmente puede hacerse en unas cuantas horas--...(Monterroso 1987:24-25).

Si bien, la mención de este extravagante viaje no conduce a la risa, sino apenas a sonreír, también es cierto que esta sonrisa triste es parte del humor, que, de acuerdo con lo planteado en el capítulo

---

<sup>51</sup> “De même façon, toute l'histoire de la littérature anglaise et de l'âme anglaise à travers sa littérature nous livre le double et énigmatique visage d'un optimisme triste et d'un pessimisme gai.”

anterior, se funda en la relación de quien ríe “con el objeto de su risa”<sup>52</sup> (Reinshaguen Joho: 1997: 57).

Hasta este punto, creo que he pasado revista a los principales elementos que hacen una diferencia manifiesta entre *La letra e* y otras “escrituras del yo”. Diferencias de temática, como el hecho de que este sea un diario que sólo registra la vida “literaria” del autor; diferencias formales, como su ordenamiento por semanas; diferencias en cuanto a su fin, ya que este diario fue escrito en todo momento pensando en su publicación, etc. También he revisado los elementos que me parecen más pertinentes para poder afirmar que es el humor el tono predominante en el libro y para tratar de explicar su funcionamiento al interior del texto. Ahora, trataré de hacer otro tanto con *Los buscadores de oro*, para contar con los elementos necesarios para discutir, en el último apartado de este análisis, la hipótesis propuesta, a saber, que es por medio de una operación humorística como el protagonista de las “escrituras del yo” de Monterroso alcanza su carácter de héroe estéticamente completo, lo que a su vez me permitiría proponerlas como híbridos, que entre la literatura y las “escrituras del yo”, merecerían el nombre de “literaturas del yo”.

## 5.2 *Los buscadores de oro*

*Los buscadores de oro* vio la luz pública en 1993. Es un texto de carácter autobiográfico que narra la niñez de Augusto Monterroso y principalmente, su acercamiento a la literatura. Está dividido en veinticuatro capítulos que nos cuentan la historia de una manera no lineal.

---

<sup>52</sup> “...humour lies precisely in the relationship the laughing subject has chosen to have with the object of his or her laughter.”

Todo comienza cuando, en una lectura de sus textos, frente a estudiantes y profesores de la Universidad de Siena, Monterroso trata de presentarse, de decirles quién es, sin conseguirlo realmente. Nace entonces la incertidumbre por saber de sí mismo. De esta inquietud se desprende una reflexión y una búsqueda de sus orígenes, cuyo resultado se cuenta en los siguientes veintitrés capítulos.

Su búsqueda tiene dos líneas principales, una de las cuales se concentra en el conocimiento de sus antepasados remotos, mientras que la otra, mucho más importante y entrañable se lleva a cabo en la memoria, en torno a su familia y a los amigos de esta. Así, mientras que por un lado nos enteramos de su posible parentesco con el poeta renacentista Janus Vitalis de Monterosso, que vivió en la corte de León X (Giovanni de Medicis), por el otro, descubrimos a los personajes más importantes para el niño Monterroso: el padre alcohólico, soñador y poco afortunado para cualquier cosa que no fueran los lances amorosos; la madre paciente, resignada a verse en la pobreza, pero siempre afectuosa y de buen humor; el abuelo militar, cuya muerte parece marcar el principio de la decadencia para la familia Monterroso; su hermano mayor, como compañero e incluso como maestro; y sus tíos, todos ellos dedicados al arte o a sus propias empresas que nunca fueron lucrativas.

De la convivencia con todas estas personas, y algunas otras que no formaron parte de su familia, Monterroso recibe distintas influencias que lo van acercando hacia el camino de la literatura al mismo tiempo que le permiten recorrer la experiencia vital de su niñez, para que al llegar a la adolescencia, momento en el que el libro termina, su decisión ya esté tomada. Será escritor.

Un tema que no podemos hacer a un lado es el sentimiento de desarraigo que lo acompaña desde la niñez. Su tránsito constante entre

Honduras y Guatemala, así como las constantes mudanzas a que los obliga la pobreza durante los últimos años de vida de su padre, le ocasionan una sensación de no pertenencia que perdurará durante toda su vida.

### 5.2.1 Hacia la mina

Del mismo modo que en el texto anterior, me gustaría comenzar este análisis con una breve nota sobre los paratextos más importantes del libro, sobre todo porque considero que la comprensión, tanto del título, como de los dos epígrafes que anteceden al texto principal, es relevante para entender de manera global el texto.

A diferencia de *La letra e*, *Los buscadores de oro* es un título de tipo temático que, según se descubre al leer el libro, se relaciona directamente con el texto al que designa. Sin embargo, al no haber aquí ningún tipo de indicación genérica que nos informe sobre la clase de obra frente a la cual estamos, puede resultar desconcertante abrir un libro cuya designación parece connotar una novela, quizá de aventuras del tipo de las de Jack London, y encontrarse con un relato autobiográfico de infancia.

El libro está acompañado por dos epígrafes, uno de Cola di Rienzi que dice: "...Si lo que he aprendido leyendo no lo comprendiera practicando", y otro de Charles Baudelaire: "Me iré satisfecho//de un mundo en que la acción// no es hermana del sueño". Me parece que en ambos casos, la función con que cumple el epígrafe es la que Genette describe como la más común, y que "...consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación" (Genette 2001:134). El epígrafe de Rienzi podría leerse entonces como la afirmación de que hay una experiencia de vida detrás del escritor y no

sólo una experiencia de lectura, mientras que el de Baudelaire podría interpretarse como la complacencia que siente aquel cuya vida no ha pasado en vano y que puede alegrarse de lo que ha llevado a cabo.

Si bien, *los buscadores de oro* no cuenta con un prefacio como tal, el capítulo I cumple con la función de una instancia prefacial que informa al lector sobre la génesis de lo escrito.

... me aferré a la idea de que, precisamente, si quienes me oían ignoraba quién les hablaba, era bueno que yo se los hiciera saber, y comencé a hacerlo. Pero al escuchar mis propias palabras encadenándose unas con otras, a medida que trataba de dar de mi una idea más o menos aceptable, la sospecha de que yo mismo tampoco sabía muy bien quién era comenzó a incubarse en mi interior (Monterroso 1993:11).

Es curioso el hecho de encontrar un capítulo de esta índole, sin embargo, Genette menciona los “capítulos – ensayos” con los que se abre cada “libro” de *Tom Jones*, entre otros ejemplos menos drásticos (Genette 2001:146). Así pues, podría decirse que el relato principal comienza realmente a partir del capítulo II.

### 5.2.2 Las peculiaridades de una veta

Son muchas, y de distintos tipos, las diferencias que pueden detectarse entre esta autobiografía de Monterroso y los relatos autobiográficos tradicionales. En primer lugar, quisiera volver a algo que ya mencioné en el apartado anterior, la no linealidad del relato. No se trata solamente de que Monterroso nos cuente su infancia comenzando por el final, o algún punto intermedio. Su falta de continuidad temporal obedece más bien al hecho de que cada uno de los capítulos son

independientes entre sí, lo que les da la oportunidad de distanciarse o aproximarse en cuanto a su contenido temático, abordando en muchas ocasiones los mismos acontecimientos, pero mirándolos desde distintos ángulos. Así, por ejemplo, en los capítulos XVI y XVIII se toca el tema del fracaso del padre, Vicente Monterroso y su autodestrucción por medio del alcohol. La diferencia entre uno y otro radica en que el primero de éstos describe al padre del protagonista de una manera general, mencionando muchos de los aspectos de su vida, como su elegancia antes de caer en la pobreza, su cultura, su trabajo editorial y la forma en que “seducía discretamente y se dejaba seducir por las señoras elegantes de sociedad, que lo admiraban y gustaban de sus galanterías” (Monterroso 1993:81). En el segundo por otra parte, se le aborda como una víctima de la bohemia, que “trasladada a Tegucigalpa (...) resultaba más trágica y grotesca” (Monterroso 1993:94), que cualquier bohemia europea.

La separación tajante entre los textos permite también, que la literatura, como uno de los ejes del relato, se apropie por momentos del papel protagónico. Tal es el caso del ya citado capítulo XVIII, en el que las referencias literarias alrededor de la bohemia ocupan cinco de sus seis páginas.

Además de la independencia de cada una de las partes que componen este relato, otra diferencia de la autobiografía de Monterroso con los textos autobiográficos tradicionales es el que sólo trate y termine en la niñez. Lo que la convierte en un ejercicio de memoria, en el que el narrador se esfuerza por revivir imágenes de su primera infancia que le resultan confusas y difícilmente aprehensibles, como por ejemplo, el capítulo VIII, en el que Monterroso narra sus primeros encuentros con la imprenta.

Del interior de la casa no recuerdo nada en absoluto, si bien en mis retinas persisten, imborrables, cierto vago color malva de la fachada y seis u ocho escalones por los que se subía de la calle a la primera (y creo que única) planta. Pero de la imprenta se arraigaron con fuerza en mi memoria el olor, las prensas de pedal con su grande y redondo plato de metal que subía y bajaba lamido por el rodillo que lo recorría entintándolo una y otra vez... (Monterroso 1993:38).

La memoria falla, los recuerdos se mezclan, se confunden, y surge entonces otro rasgo que aumenta la brecha entre esta autobiografía y los relatos autobiográficos tradicionales, la posibilidad de escoger los recuerdos e incluso de inventarlos. Al llegar a este punto, George May argumentaría que toda autobiografía inventa recuerdos, ya que por simple infidelidad de la memoria, cada una de ellas "...descansa inevitablemente sobre una base flotante y vulnerable, capaz de múltiples distorsiones e ilusiones" (May 1982: 95), lo que me obligaría a aclarar que la diferencia en el caso de Monterroso comprende, por una parte, la realización consciente de este tipo de "ajustes" de la memoria, y por otra del hecho de manifestarlo abiertamente en su texto: "...quizá este recuerdo no tenga mayor ni menor importancia que otros; pero es el primero. O el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero" (Monterroso 1993:23).

Considero que, las diferencias observadas hasta este momento, bastan para reconocer a la autobiografía monterrosiana un carácter que se aparta en alguna medida, de la autobiografía tradicional, por lo que a continuación trataré el tema del humor y de sus particularidades en esta obra.

### 5.2.3 El oro son los buscadores

Al igual que en *La letra e*, el humor juega aquí un papel crucial en la construcción del texto. No obstante, su presencia es un poco menor, lo que convierte a esta obra en una balanza en donde la melancolía y el espacio para la evocación parecen por momentos, tener más peso de su lado. No quiero con esto dar a entender que el humor sea menos importante que en *La letra e*, mi intención en realidad es simplemente la de hacer notar que el humor en *Los buscadores de oro* se manifiesta más como una sonrisa que como una carcajada. Sirva como ejemplo el capítulo III, en cuya página final expresa Monterroso la poca importancia que tiene para el destino de un escritor su lugar de nacimiento:

Enfrentar el mosquito anófeles del paludismo en una aislada población del trópico o los bacilos de Koch en Praga puede, es verdad, determinar el curso que seguirá su vida, acortar ésta o hacerla insoportable y melancólica, pero no impedirle concebir ideas originales y formularlas en frases brillantes o, para el caso, salvarlo de pensar en tonterías y exponerlas en frases torpes (Monterroso 1993:19).

Por lo demás, el humor funciona en este texto tan oportunamente como en *La letra e*, dando a Monterroso la oportunidad de reírse de sí mismo o de los demás, cosa que sucede con algo más de frecuencia en este libro. Quizá, esto se deba a que al hablar directamente de su familia, el guatemalteco los incluye en su propio proceso humorístico, lo que le permite evocarlos y reír como una forma para superar la ausencia.

En el caso de su tío, por ejemplo, de quien dice que

...contaba que en una época se había dedicado también a falsificar moneda, pero que abandonó este negocio cuando descubrió que cada peso que fabricaba con enormes precauciones en un sótano oscuro y frío, le venía costando un peso y medio (Monterroso 1993:98)

La risa, se explica aquí con el mecanismo descrito por Bergson, y ya citado por mí en el análisis de *La letra e*, que se distingue por un esfuerzo que no da ningún resultado. El tío de Monterroso, haciendo monedas falsas, por un precio mayor a las originales, o inventando su propio insecticida, tropieza con la inutilidad de sus esfuerzos, de donde proviene lo cómico, es decir, precisamente de la constante repetición que nos hace ver su historia como un “juego de engranajes” o “artificio mecánico” que se ha introducido en la vida cotidiana como una “distracción” (Bergson 1953.101-102).

Ahora Monterroso se ríe con otras personas en la misma medida en que se ríe de sí mismo, hasta el punto de recordar y reírse de todo Tegucigalpa, incluyéndose él mismo, en uno de los pasajes más curiosos de todo el libro, el que relata la anécdota de la estatua falsa.

...se llegaba al Parque Central con su estatua ecuestre supuestamente del general Francisco Morazán, héroe de la patria centroamericana, hecho fusilar en Costa Rica. Los días 15 de septiembre, aniversario de la independencia, uno iba con su escuela a ese parque vestido de blanco, y permanecía ahí en fila y de pie mientras oía un discurso o cantaba el himno nacional. Si en alguna ocasión, la lluvia caía sobre uno en la ceremonia, se resistía estoicamente, porque era el deber ese gran día de fiesta. Después se ha averiguado que la efigie a caballo que venerábamos, y que aún está ahí, no era en realidad la de Morazán. Un funcionario hondureño y ladrón, que recibió el encargo de mandar hacer en Francia la escultura, habría comprado allá por la vigésima parte de

su precio una estatua sobrante del mariscal Ney ( Monterroso 1993: 109-110).

Lo cómico se presenta aquí como “aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa” (Bergson 1953:102). La rigidez mecánica de la que habla Bergson está aquí bien representada por los honores rendidos a la estatua cada 15 de septiembre sin que nadie haya caído en cuenta de la falsa identidad de la escultura, por la aceptación de la estatua por parte del gobierno hondureño, que no se dio cuenta del engaño, por la asignación a la estatua de una identidad de héroe de Centroamérica, y finalmente, por el hecho de que, como un monumento a la distracción, la misma estatua siga ahí.

El recurso del humor se hace patente en este caso por completo. Monterroso fue engañado, los niños de todas las escuelas fueron engañados, los habitantes de Tegucigalpa fueron engañados, Honduras misma podríamos decir que sufrió el engaño, pero la risa lo supera. Monterroso se ríe de sí mismo, de su propia contrariedad, lo que le permite superarla hasta tal punto que posteriormente apunta como una vulgaridad el preocuparse por la identidad del representado en la estatua: “...yo prefiero seguir pensando que era Morazán, el héroe unionista.” (Monterroso 1993: 110).

Como todo humorista, Monterroso a veces “disimula su verdadera naturaleza bajo una mascara sombría<sup>53</sup>” (Escarpit 1994:74), para descubrirse en algún momento dado, con un destello, una chispa de simpatía que hace sonreír en medio de las situaciones más fúnebres. Este es el caso del final del capítulo XVIII. Todo el capítulo esta dedicado a la gente que como Alejandro Sawa, Henri Murger, y su propio padre, murieron por su incapacidad de escapar a la fascinación

---

<sup>53</sup> “...le joyeux et sociable humoriste dissimule sa vrai nature sous un masque morose”

de la bohemia. La última página trata de las condiciones por las que la bohemia centroamericana se debatió siempre entre la pobreza y la esterilidad artística, señalando como la principal de tales condiciones, la influencia norteamericana en los gobiernos centroamericanos, que convertía en pérdidas de antemano, todas las causas políticas con las que se involucraba Vicente Monterroso.

Estas causas eran todas aquellas que en alguna forma se opusieran a los designios de la United Fruit Company, que a esas alturas dominaba todo con la complicidad abierta del gobierno de los Estados Unidos y de la milagrosa Virgen de Suyapa (Monterroso 1993:95).

La inclusión final entre los culpables, de la milagrosa Virgen de Suyapa tiene su explicación en el capítulo anterior, en donde se cuenta que el candidato impuesto por la United Fruit Company en las elecciones de 1932, Tiburcio Carías Andino, estuvo a punto de morir en Suyapa a manos de sus opositores, y sólo se salvó gracias a su caballo y a la protección de la Virgen del pueblo. Así pues, Carías Andino se convirtió en Presidente y la Virgen de Suyapa en cómplice incidental del imperialismo norteamericano. Un destello de humor como este, al final de un capítulo, por lo demás bastante siniestro, no puede mover a risa, pero provoca al menos una sonrisa triste.

De los ejemplos anteriores puede desprenderse una conclusión. Del mismo modo que en *La letra e*, pero con una intensidad mucho mayor aquí, el humor recobra su papel de “triumfo del narcisismo” (Freud 1997-B: 158), de mecanismo protector del yo, que le permite al narrador revivir momentos esencialmente tristes y dolorosos, sin dejarse llevar por el patetismo. El humor protege a quien narra la muerte del padre y la pobreza, sin ridiculizarlos, sin quitarles su carga emotiva, pero sí disminuyendo los efectos de ésta para el “yo” que

narra, lo que, en buena medida, atenúa la necesidad de verlo siempre con compasión, siempre desde el momento de la experiencia vital del *yo para otro*, como se verá en el próximo apartado.

Finalmente, no me resta sino subrayar que el propio intento de Monterroso de volver a sus orígenes (al igual que el de escribir un diario en *la letra e*), es motivo de humor y puede verse como una empresa de poca importancia porque a fin de cuentas, “por línea inglesa directa todos descendemos de Darwin” (Monterroso 1993: 37).

### 5.3 El humor como herramienta de la creación

Tal como anunciamos en apartados anteriores, este último está dedicado a una reflexión en torno al papel del humor en la construcción del personaje autobiográfico de las escrituras del *yo* en Monterroso. Para comenzar una tarea como esta, me parece que lo más importante es hablar del principal papel que tiene el humor en ambos libros: desacralizar al *yo*.

Como ya hemos visto, la principal fuente de la risa en estos textos es el propio Monterroso. Su humor se dirige antes que nadie a sí mismo y de ahí se desborda hacia los otros temas de su escritura, que tratándose de un diario y de una autobiografía, están necesariamente permeados por su presencia. Como apunta Bajtin, la risa se opone a lo solemne, lo destruye, y funciona como una renovación. La risa carnavalesca que el filósofo ruso describe, está “dirigida contra toda concepción de superioridad” (Bajtin 1974: 17). La risa de Monterroso, al reírse de sí mismo, se ríe de todo lo que en algún momento podría conducirlo a la solemnidad, como por ejemplo su papel de escritor, sus relaciones en el mundo literario, su mayor o menor éxito, etc. Al mismo tiempo, su intención perenne de renovar las formas y mantener en

movimiento el canon, funciona como una forma de rebeldía que desacraliza la literatura, que recupera su lado humano de juego, de artificio, de espacio libre de ataduras formales. Así pues, para poder desmitificar el trabajo de la escritura, hay que desmitificarse primero a uno mismo.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto, también él renace y se renueva con la muerte (Bajtin 1974: 17).

Si bien podría objetarse que Bajtin sólo se refiere a la risa festiva del carnaval, me parece que el humor es la forma que más conserva puntos de contacto con la alegría del carnaval medieval. En la cita anterior por ejemplo, puede verse claramente un punto de contacto entre ambos, la capacidad de incluir al que ríe como objeto de la risa.

El papel renovador de la risa está directamente relacionado con su capacidad para degradar, en el caso del humor, lo que se degrada no es el individuo, sino la condición adversa de la que es necesario triunfar. La degradación que la risa provoca no está, en estas obras de Monterroso, dirigida al escritor, sino a las circunstancias socioculturales que han permitido el culto a la personalidad y el predominio de una cultura que ve a la literatura como un medio para alcanzar sus objetivos (cualesquiera que sean), y no como un fin en sí misma.

Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones, de librerías, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras en él

verás que es un mundo triste, a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia (Monterroso 1987: 35).

El humor se convierte entonces en un instrumento que derriba para contribuir a la reconstrucción. Ahora bien, en el caso de los géneros discursivos esto también es así, el humor y la transgresión de las normas impuestas a las estructuras textuales tradicionales en una esfera de uso del lenguaje, impulsan la desacralización de la forma y de su contenido.

De esta desacralización parte la posibilidad de la completud estética del personaje de la que hemos hablado. La risa es un puente, El humor es la posibilidad de mirar a la propia existencia desde un ángulo que no puede ser más que el del *yo- para- mí*.

Si recordamos lo expuesto en el Capítulo III, Bajtín explica la incompletud del personaje autobiográfico como la imposibilidad de separar de manera contundente, a la función autor, del personaje, lo que ocasiona que no pueda existir un excedente de visión adecuado. No existen entonces un yo y un otro, sino dos otros, porque su coincidencia de posiciones valorativas no permite enfrentarlas. No son ajenas una a la otra y esto se traduce, para la función autor, en un impedimento para regresar al momento de estructuración de la experiencia del *yo-para-mí*, del que parte el acto de creación del personaje. La función autor está, en un texto autobiográfico, atrapada entonces, en el *otro-para-mí*. ¿Ocurre esto en Monterroso? Yo diría que no, precisamente gracias a las diferencias que hemos observado entre las “escrituras del yo” y los textos de Monterroso.

Todo parte de la desacralización. La posibilidad de la completud estética comienza a perfilarse cuando nos damos cuenta de que Monterroso reduce a sus personajes al universo de lo literario. Su diario, como mencionamos al analizarlo, no se ocupa sino de la “vida literaria” y sólo ésta registra. Su autobiografía no tiene más objeto que contarnos un acercamiento a lo literario, a la vocación de la escritura. En ambos casos, la conciencia aguda de estar escribiendo un texto que será publicado, se traduce en un juego, que vulnera las convenciones de género de las “escrituras del yo” tradicionales para abrir paso a una labor de creación. Los personajes de Monterroso sólo viven en función de un “mundo literario”, mientras que la función autor que los ha creado, como conciencia de la conciencia de sus personajes, se permite la risa como un acto de triunfo por encima de las condiciones en que sus personajes viven la literatura.

La risa provocada por el humor es lo que permite a la función creadora regresar al *yo-para-mí*. Al reírme de mi personaje lo supero, porque sólo puedo reír de él desde una posición en la que puedo observarlo como un todo, completarlo, es decir, verlo como otro. En este sentido, la explicación que Freud da del humor señala algo muy parecido, el acento psíquico que se transfiere al *superyó* para evitar el sufrimiento, se ve como un triunfo del narcisismo, como un volver a entrar en lo más sólido de la conciencia subjetiva. De este modo, dos teorías enteramente distintas podrían sugerir una leve coincidencia en cuanto a la capacidad del humor y la risa para salvaguardar al yo. Para reírme de mí mismo me convierto en otro, lo que permite que en un regreso súbito hacia mí pueda encontrarlo risible. El *superyó*, “hinchado” con el acento psíquico que debita al yo, encuentra a este yo diminuto, y puede reírse de sus temores y problemas sin dificultad. Al volver al *yo-para-mí*, alejándose del personaje creado, la función-autor-

Monterroso le da a este un carácter libre, independiente, y con ello, estéticamente completo. El personaje adquiere así, el carácter abierto que caracteriza a otros héroes de la ficción estética.

## CONCLUSIONES

Después del análisis llevado a cabo hay muchas cosas que comentar y algunas inquietudes que transmitir. Quizá valga la pena comenzar hablando de la hibridez de estos textos. Estoy plenamente consciente de que las “escrituras del yo” son, por su propia naturaleza, formas textuales en transición constante, obras incluyentes que a lo largo de su historia han permitido lo mismo el comentario que la anécdota, la crítica a una situación social, que la evocación, etcétera. Tal vez, este carácter itinerante se debe en buena medida al objeto de su escritura, el yo.

Como ya vimos en el Capítulo III, el concepto del yo cambia constantemente, no sólo de una época a otra, de un país a otro o de un hombre a otro, sino que además, como lo deja perfectamente asentado Lacan, el mismo sujeto modifica constantemente el sentido de lo que para él significa su propio yo. Cualquier hombre puede sentirse tentado a decir, de manera muy parecida al memorioso Funes de Borges: “no puedo comprender que el yo de las tres y cuarto sea el mismo yo de las tres y media”. Así, el intento por aprehender al yo en la escritura, no puede considerarse sino como una construcción que obedece a un tiempo, lugar y fines determinados.

En el caso específico de Monterroso, nos encontramos con que los habituales “prestamos”, mencionados por May, que la literatura hace a las “escrituras del yo”, se ven enriquecidos con la intención autorial de

transgredir al género y con el humor como tono dominante. Estoy de acuerdo con aquellos autores que mencionan el hecho de que las “escrituras del yo” modernas han coqueteado siempre con un estatuto dentro de lo literario, sin embargo creo que en este caso en concreto, el proponer un carácter híbrido para las obras analizadas, es acercarse un poco más a su verdadera naturaleza. Los textos de Monterroso no pueden ocultar su acercamiento a la literatura, pero tampoco sus nexos con las “escrituras del yo”, no caben dentro de un concepto cerrado de las formas literarias, y menos aún en las “escrituras del yo” tradicionales. Presentan entonces una naturaleza proteica por doble partida, la mutabilidad del concepto del yo se suma a la inaprensibilidad de lo literario. Porque ¿quién podría dar una definición absoluta de una u otra cosa? La escritura que se halla en medio de una encrucijada que relaciona ambas naturalezas, no puede menos que acusar los síntomas de su nacimiento.

Como ya mencioné en el desarrollo de la tesis, lo que propongo como “literaturas del yo”, no son textos que podamos adjudicar totalmente a la literatura, sino formas evolutivas que inauguran un nuevo espacio de discursividad. No quiero decir con esto que sean los únicos en hacerlo, y mucho menos que esto los constituya como un hito entre los géneros discursivos, muy por el contrario estoy consciente de que todos los cambios que se han suscitado en la literatura, se deben a procesos parecidos y a la existencia de géneros discursivos de transición, que contribuyen a mover las fronteras de lo que podemos llamar literatura. Mi interés no se encaminó entonces al descubrimiento del hilo negro en el “tejido” literario, ni al hallazgo de una piedra filosofal que transmute el lenguaje en literatura, sino simplemente al deseo de proponer una interpretación competente sobre el funcionamiento de estos dos libros de Monterroso en cuanto a sus peculiaridades.

La teoría de Bajtin sobre los tres momentos de estructuración de la experiencia vital, me ha permitido hacer conjeturas para proponer una explicación plausible de la diferencia fundamental entre las “escrituras del yo” tradicionales y los dos libros que hemos analizado. El regreso de la función-autor al yo para mí, sería el punto clave de la naturaleza híbrida de los textos de Monterroso, erigiéndose como un puente hacia lo literario. Puente que sin embargo no logra salvar del todo el obstáculo sobre el que se tiende, porque el estatuto de “realidad” que aún se confiere a las “escrituras del yo” en nuestros tiempos, se lo impide. Esto no obstante, no puede verse como una limitación o una desventaja, nos encontramos ante textos que, gracias a la maestría de su autor, se permiten jugar con la dosis de realidad que se les adjudica, por ejemplo, al hacer uso de la narratorialidad para buscar la complicidad del lector.

El humor, como elemento estructurante en estas obras, hace notar su capacidad de renovación. En lugar de una autoglorificación, como lo son muchas de las “escrituras del yo”, los libros de Monterroso hacen de su personaje principal el objeto más inmediato de la risa. La desacralización del escritor y de la literatura, están aquí en función de la levedad del texto y, al mismo tiempo, de un deseo de renovación. Es esta última palabra, “renovación”, la que finalmente parece mostrarse como un término “clave” en nuestra lectura de las “escrituras del yo en Monterroso”. Tal vez debo sugerir que se vea a estas obras como un intento de renovar, no nada más renovar una visión del escritor o del ambiente literario, ni solamente como renovación de un género, sino también, como un intento por trastornar, al menos con una duda o una sospecha, nuestras nociones sobre lo que puede o no, ser llamado “literatura”.

APÉNDICE I  
NOTAS SOBRE EL CONCEPTO ACTUAL DE LOS GÉNEROS  
LITERARIOS

## 1. El concepto actual de los géneros literarios.<sup>54</sup>

La importancia de analizar las transformaciones que ha sufrido el concepto del género literario en los últimos tiempos, proviene de la necesidad del estudio de los cambios que la propia literatura sufre a un ritmo cada vez más acelerado. De hecho, la noción de lo que es literatura está estrechamente ligada a la noción de los géneros literarios, ya que estos se presentan, desde las distinciones propuestas en la *Poética* de Aristóteles, como intentos por describir a la literatura a través de sus rasgos más importantes:

...toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de esta que contiene, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por la otra, leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades (Todorov 1994: 16).

Así, los cambios en la noción de género obedecen a los cambios de su objeto de estudio, la literatura, e incluso, quizás una relación a la inversa no sea del todo descabellada si consideramos que el género funciona como un horizonte de expectativas para el autor, que escribe en buena medida consciente de "... los moldes de esta

---

<sup>54</sup> Los apuntes aquí reunidos sobre teoría de los géneros literarios no tienen otro propósito que el de ampliar un poco lo abordado sobre este tema en el Capítulo II. Espero que sean útiles al lector, tal como lo fueron para mí en mi búsqueda por comprender un poco más sobre esta cuestión.

institución literaria, aunque sea para negarla” (Garrido Gallardo 1988: 21). En una forma u otra, la importancia del concepto de género es evidente para cualquier teoría de la literatura, por lo que procederemos a intentar un breve acercamiento a varios de los problemas que subyacen en su definición y a las posturas de diversos autores.

### 1.1 Expresión y originalidad vs. la noción de géneros

Es curioso, y sin embargo necesario, iniciar el análisis de un concepto como el de los géneros literarios con una discusión acerca de su pertinencia y de la posibilidad de su rechazo total. La importancia que se confiere a este debate proviene del hecho de que una negación total de los géneros literarios podría constituirse como una barrera infranqueable entre el ánimo teorizador y la literatura.

La posibilidad de rechazar al género literario comienza a gestarse con el neoclasicismo. Antes de este momento, los esfuerzos estaban más bien encaminados a la conformación de un sistema de clasificación que fuera, a la vez, una guía eficaz en la producción de textos, pero sin el peso inamovible de una tradición sagrada e incontestable. Renacentistas y barrocos tuvieron carta abierta hacia una exhuberancia que el neoclasicismo trató de cancelar totalmente.

Durante los dos siglos anteriores, la práctica artística de los géneros había sido tan libre y multiforme, que para los neoclásicos se hace imperiosa la necesidad de acabar con el hibridismo y la impureza de los géneros históricos volviendo los ojos a los preceptos de Aristóteles y Horacio (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 116).

Las preceptivas como la de Nicolás Boileau representan este afán de sujetar la creación a normas estrictas. Posteriormente, esta

idea sería debatida por gente como Lessing y Goethe, que sentarían las bases de la visión romántica de los géneros literarios cuyo punto culminante se alcanza en Hegel, para quien el arte, como “liberación del espíritu”, no puede encauzarse en formas preestablecidas, por lo que el verdadero valor de los géneros se halla en... “la descripción y explicación de sus realizaciones a lo largo de la historia (García Berrio y sHuerta Calvo 1995: 116)”.

Esta percepción de los géneros como formas inadecuadas para normar el proceso de creación artística permanece hasta nuestros días, sin embargo, va mucho más allá en autores que, como Benedetto Croce, anteponen el estilo individual del autor a cualquier clasificación histórica. Es aquí donde el debate alcanza un punto álgido, en efecto, si aceptamos el postulado de la estética de Croce sobre la originalidad de las obras de arte en general, si coincidimos en que se basan en la expresión artística, y por esto damos a cada una de ellas un carácter único e individual, estaríamos atribuyendo a la literatura una naturaleza inaprensible. ¿Cómo estudiar un campo en el que todos los fenómenos que se presentan son totalmente independientes entre sí? ¿Cómo establecer una teoría en torno a objetos que son únicamente fruto de una intención creadora? Negar la existencia de relaciones entre los textos implicaría muy probablemente reducir la esfera de acción de los estudiosos de la literatura a una actividad crítica, basada principalmente en juicios de valor y por lo tanto subjetiva. Ahora bien, independientemente de la postura que podamos adoptar, el hecho es que la discusión sigue viva.

La idea romántica del arte como creación original que no puede someterse al encasillamiento de una clasificación genérica surge, como ya vimos, en contra de la rigidez del canon neoclásico, y desde entonces, el sistema de los géneros literarios se ha enfrentado con

numerosos detractores que apoyan sus argumentos en las transgresiones e hibridaciones textuales de los últimos cien años.

El cuadro de géneros es evidentemente, desde el Romanticismo y sobre todo, a partir de las vanguardias en nuestro siglo, una de las referencias visiblemente más vulneradas por los creadores literarios con vocación renovadora moderna. (...) Aproximadamente en los últimos treinta años, y sobre todo en los diez o quince inmediatamente pasados, se ha generalizado dogmáticamente el prejuicio contra las razones de necesidad natural, limitativo económicas, de la estructuración genérica de las modalidades del discurso literario (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 13).

Es precisamente en el cambio, en la búsqueda de la modernidad, donde encuentran sustento quienes postulan el rechazo a los géneros en el siglo XX. “Incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros,” acota Tzvetan Todorov parafraseando a Maurice Blanchot (Todorov 1988: 31). Blanchot es uno de los defensores más notables de la prescindibilidad de una categorización genérica en la literatura moderna y basa sus postulados en la desaparición de las fronteras genéricas y la inclusión de todas las obras en una búsqueda del “ser” de la literatura.

Sólo importa el libro, tal cual es, aparte de los géneros, fuera de las clasificaciones --prosa, poesía, novela, testimonio -- en las que rehúsa incluirse y a las que niega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura, como si esta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se

escribe realidad de libro (Blanchot, *Le livre à venir*, 1959, citado por Todorov 1988: 32).

Todorov rebate la teoría de Blanchot haciendo ver que en la descripción de éste sobre la desaparición de los géneros, aparecen irremediablemente categorizaciones, como el relato, la novela y el diario íntimo, que cumplen un papel muy semejante al de los géneros tradicionales, por lo que concluye: “No son, pues, ‘<<los>> géneros los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros” (Todorov 1988: 33), de lo que se desprende que la desobediencia a las convenciones genéricas no destruye al género, sino que lo reafirma al presentarse como transgresión al canon establecido, haciéndolo evolucionar constantemente.<sup>55</sup>

Otra vertiente que han aprovechado quienes descalifican al género como herramienta necesaria para aproximarse a la literatura, es el concepto de “semejanza relativista” del filósofo Karl R. Popper, que descarta la utilidad descriptiva de los géneros literarios cuando sugiere la posibilidad de relacionar cualquier grupo de cosas, por disímiles que sean, seleccionando un “punto de vista adecuado”. Paul Hernadi es el primero en señalar una deficiencia en este argumento:

... el concepto de semejanza de Popper no puede explicar totalmente porqué ha predominado, sin duda con modificaciones importantes, un número más bien reducido de conceptos básicos de género a lo largo de la historia documentada de la crítica literaria (Hernadi 1978: 4).

---

<sup>55</sup> De hecho, para Todorov, el origen de los géneros es este constante devenir evolutivo en el que la transgresión se vuelve norma y es transgredida de nuevo: “¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov 1988: 34).

Fenómeno que él atribuye al predominio en ciertas obras de características sobresalientes, las cuales abordaremos más adelante al analizar las propuestas teóricas del propio Hernadi.

Una respuesta más completa al relativismo popperiano puede darse a partir de la obra de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, quienes coinciden con Todorov y Genette acerca de la participación de elementos “naturales” e históricos en las distinciones genéricas. Desde su punto de vista, el texto literario se relaciona con el universo textual a través de los “esquemas naturales” de los que parten las obras y que cambian a causa de las “tensiones históricas innovadoras”. Es esta doble naturaleza, natural-histórica, la que permite poner de manifiesto el relativismo y al mismo tiempo evitar que éste se convierta en una barrera entre la teoría y la literatura.

Según se mire, y en atención a lo que se busque, es tan verdad que cada obra -- y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna -- es finalmente única en su formulación textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros y, a su vez, bien diferenciadas de otros (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 14).

La intención renovadora y original en la literatura se observaría entonces en los elementos históricos del texto, mientras que las constantes genéricas “naturales” podrían identificarse en el nivel estructural. Vistos desde esta óptica, los géneros literarios no plantean una clasificación rígida, de hecho sería absurdo pensar en el género como una demarcación absoluta de las fronteras entre los textos, ni mucho menos atribuirles un carácter normativo en la creación literaria, sobre todo si consideramos que la permanencia de las formas naturales

no se debe tanto al respeto de una tradición literaria como a su eficacia comunicativa que le permite servir como vínculo entre el público receptor y la obra y, aún más importante, entre el autor y su intención expresiva.

Respecto de la vertiente autoral, no cabe duda de que resulta evidente la voluntad y la necesidad de hacer comunicativo un enunciado, o bien el interés del autor en buscar el vehículo simbólico más adecuado para comunicar eficazmente a los destinatarios de la obra su contenido (...) y para inducir los tonos emocionales que el creador pretende comunicar (...) o bien, por lo menos, la persistente tradición selectiva de esas opciones las ha convencionalizado como probadamente eficaces (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 14).

Así pues, podría decirse que el concepto de género no desaparece ni que decrece su utilidad, sino que al igual que el texto literario, sus receptores y sus condiciones de enunciación, cambia ininterrumpidamente. Quizá entonces la pregunta deba centrarse en torno a cómo evoluciona el concepto de género, ¿Evolucionará hacia un nuevo concepto de género o, como lo sugiere Paul Hernadi, hacia nuevas categorizaciones más abiertas e incluyentes?

## 1.2 Los géneros literarios como categorías estéticas

García Berrio y Huerta Calvo reconocen, en el desarrollo de la teoría de los géneros, dos momentos esenciales. El primero, al que llaman clasicista-expresivo, comienza probablemente con la obra de Sebastiano Minturno *L'Arte Poetica*, de 1564, en la que la división de los géneros en lírica, épica y dramática se presenta ya como postulado central de la “teoría clásica de los géneros”. El segundo momento, al

que los autores denominan romántico-referencial, inicia con Hegel en 1842, cuando da a conocer sus *Lecciones de Estética*. En este libro puede verse un nuevo enfoque para abordar la cuestión de los géneros:

...por una parte, el fondo de ideas referenciales de pro genie aristotélica, substancialmente miméticas, que mantiene como esquema general en su concepto de la literatura en cuanto modalidad de conocimiento y simbolización de la realidad y, por la otra, el énfasis sobre la ineludible presencia de la conciencia elaboradora de lo artístico. Esta es la que determina la sustitución de las “formas espirituales” en lugar de lo “sensible” como lo peculiar de la transfiguración literaria (García Berrio y Huerta Calvo 1995: 32).

La iniciativa romántica que Hegel representa desplaza el centro de la teoría de los géneros, de las clases de enunciación posibles en la literatura, hacia “modalidades de plasmación referencial”, en las que se confiere mayor peso que antes a la subjetividad creadora, es decir, a la intención poético-creativa y a la evaluación estética de las obras, como queda de manifiesto en la definición hegeliana de lírica como opuesta a la épica, como una poesía de contenido subjetivo enfocado hacia el mundo interno.

Un interés semejante al de Hegel en cuanto a la importancia de la referencialidad para distinguir a los géneros, puede hallarse en el siglo XX en la teoría de Paul Hernadi, quien basa su sistema de géneros en un conjunto de rasgos comunes a las obras, entre los cuales alguno o algunos son predominantes, y que son identificables a partir de la “experiencia literaria” del individuo. Siguiendo este razonamiento, las semejanzas más significativas entre las obras, aquellas que apunten a la posibilidad de una categorización, se harán

evidentes a partir de la “sensibilidad estética” del crítico, que se sitúa entonces, como receptor del texto, en el centro del problema.

Con el propósito de hacer más fácil la identificación de “semejanzas significativas”, Hernadi propone ver a las obras literarias como:

...evocaciones verbales de mundos imaginativos antes que simples vehículos de comunicación entre el escritor y el lector. En consecuencia, dos tipos de semejanzas merecen una atención más detallada. se trata de las semejanzas entre las obras literarias consideradas como construcciones verbales, y las semejanzas entre los mundos imaginativos que diferentes construcciones verbales evocan (Hernadi 1978: 5).

Siguiendo la lógica de su propuesta, este autor plantea dos polos entre los que oscilan las construcciones del discurso verbal, por un lado la “presentación temática autoral” y por el otro, la “representación dramática interpersonal”. El primer polo queda representado por “...el adagio, el diálogo alegórico o el explicativo, la fábula o la parábola y la alocución directa a un oyente o público lector...” (Hernadi 1978: 124), mientras que el segundo se ejemplifica en la representación dramática con el diálogo conversativo, el soliloquio, el coro, los personajes voceros, etc.

Es necesario señalar que las obras narrativas pasan constantemente de la presentación a la representación, por ejemplo, del adagio al diálogo y de éste a la alocución, hasta lograr lo que Hernadi llama “presentación de la acción”, mientras que la poesía

integra el carácter *eterno* de la visión temática con el progreso temporal intersubjetivo de la acción dramática dentro del tiempo privado y la perspectiva de la visión representada (Hernadi 1978: 128).

En cuanto al segundo tipo de semejanzas propuesto por Hernadi, las de los mundos imaginativos, se hace la distinción de dos aspectos principales de éstos el “alcance” y el “ánimo”.

El alcance puede definirse como “..la capacidad cohesiva de la obra para integrar el mundo evocado por dichas palabras dentro de un modelo ordenado” (Hernadi 1978: 134). De este modo el autor apunta tres tipos de alcance: el “concéntrico”, como en los poemas que evocan estados de ánimo y situaciones mentales; el cinético, donde, como en muchas obras de teatro, son las acciones las que dan cohesión al mundo evocado; y finalmente el ecuménico, como el que se da en la novela y la epopeya, donde se evocan mundos verbales con horizontes potencialmente infinitos.

Para terminar este recorrido por los postulados de la teoría de Hernadi hay que mencionar que el “ánimo” de los mundos evocados fluctuará entre la frustración y la realización, teniendo como categorías principales lo trágico y lo cómico, así,

...mientras que las obras concéntricas permanecen en la zona de la realización o la frustración, y las cinéticas tienden a sugerir cambios radicales en función del ascenso o descenso del protagonista, la obra ecuménica típica no permitirá que ninguno de los dos ánimos llegue a prevalecer mínimamente a expensas del otro (Hernadi 1978: 142).

El objetivo de esta revisión no es solamente exponer las ideas de Hernadi, sino hacer notar que su postura se basa en buena medida, en la recepción de la obra, en el “efecto estético” que ésta tiene en el

lector/crítico. Es por ello que posteriormente hace especial énfasis en el establecimiento de parámetros de lectura que definan cómo es que ese lector en particular leerá cierta obra. De este modo, los elementos que introduce para estudiar las semejanzas entre las obras no pueden ser vistos como formas rígidas, sino como variables que ayudarán en la conformación de “tipos ideales”, es decir, categorías estéticas conceptuales complejas a las que las obras corresponderán en mayor o menor medida.

Es notable también el hecho de que el autor proponga el uso de los elementos aquí descritos en la comprensión de otras artes, como el cine y la música, apertura que puede llevarnos a reflexionar sobre la relación entre la literatura, los géneros y otros discursos, escritos o no.

APÉNDICE II  
DEL CONCEPTO DEL YO AL TEXTO; APUNTES DE HISTORIA

Es necesario reconocer que, de acuerdo con el concepto de "escrituras del yo" que cada autor postula, puede variar el recorrido histórico que considera importante. De acuerdo entonces con la definición que hemos postulado, y con el peso que adjudicamos al concepto del yo, es preciso preguntarnos cómo se concibe al yo en los inicios de la civilización occidental.

Para Jean Molino, hay una sola forma de ver al yo que prevalece y se mantiene casi inmutable desde el mundo griego hasta el inicio del Renacimiento, y que tiene que ver con la repetición, con el hecho de concebir a la propia vida como un camino por el que todos deben transitar y del cual, cada uno de nosotros, sólo hace pequeñas variantes.

El filósofo de la edad helenística, estoico o epicúreo, así como el cristiano de la Edad Media o de la época clásica consideran su yo y su evolución como una variación sin importancia sobre un tema dado. En ese mundo del modelo y de la repetición, el *retorno sobre sí mismo* sólo nos conduce a darnos cuenta de nuestra humanidad (Molino 1991: 113).

Es durante este largo período que, a decir de Molino, el escribir de uno mismo se centra en lo que él llama *autobiografía ejemplar*, es decir: "la vida del que escribe se le manifiesta como un ejemplo entre muchos de un itinerario trazado desde siempre" (Molino 1991: 112-113), y en la que frecuentemente, el proceso del examen sobre sí mismo se representa a través de alegorías y personificaciones. El retorno al yo en este caso, implica un desdoblamiento en el que una de

las dos entidades observa y enjuicia a la otra en sus actos y pensamientos para testimoniar y asegurar el arrepentimiento y, por ende, la salvación. Esta entidad preocupada por la lucha constante entre el bien y el mal, entre la virtud y el pecado, toma el lugar y la forma de la divinidad.<sup>56</sup>

Aunque estamos de acuerdo con Molino en cuanto a la concepción de la vida como la repetición de un itinerario ya trazado y en cuanto a la importancia de la alegoría para las formas autobiográficas de la Edad Media, creo que es necesario hacer una acotación. Me parece que este autor, al incluir dentro del mismo bloque a la antigüedad helénica y a la Edad Media, realmente da poca importancia al advenimiento del cristianismo y a su influencia decisiva en la cultura occidental. Mijaíl Bajtín, por su parte, sí hace una distinción entre la escritura autobiográfica anterior a la doctrina cristiana y la posterior.

En primer lugar, hay que destacar que Bajtín observa en la antigüedad griega y romana una serie de formas autobiográficas que, a diferencia de lo que Molino postula, no tienen a la divinidad como destinatario, sino al público del ágora o de la plaza pública romana.

Como es natural, (...) ...(en la imagen del hombre) no había, y no podía haber, nada íntimo-privado, personal-secreto, vuelto hacia sí mismo, aislado en lo esencial. El hombre estaba, en este caso, abierto en todas las direcciones, todo él estaba en el exterior, no existía nada en él que fuese "sólo para sí", nada que no se pudiera someter a control e informes públicos estatales. Todo aquí, sin excepción y por completo, era público (Bajtín 1989: 285).

---

<sup>56</sup> "El *retorno sobre sí mismo* se efectúa a la manera de una visión en la que la distancia que separa el "yo" que contempla del "yo" contemplado está integrada en el análisis: el hombre se desdobra en sentido propio para verse mejor. Pero se trata, claro está, de verse -- y sólo eso importa a la preocupación de sí mismo, que es la preocupación por la salvación -- en cuanto lugar y fruto de un combate que se produce en cada momento entre el vicio y la virtud, entre Dios y el Diablo." (Molino 1991: 113-114).

Esto implica que para los griegos y los romanos, la diferencia entre la conciencia interior y la experiencia exterior es prácticamente nula<sup>57</sup>.

El griego no conocía la diferencia que hacemos nosotros entre exterior e interior (mudo e invisible). Nuestro "interior" se encontraba para el griego en el mismo plano que nuestro "exterior", es decir, era igual de visible y sonoro, y existía *fuera, tanto para los demás como para sí*. En ese sentido, todos los aspectos de la imagen del hombre eran idénticos (Bajtín 1989: 287).

Esta exterioridad total involucra un concepto del yo muy distinto al que se desarrollará posteriormente en la doctrina cristiana y en el que el papel de la intimidad y de la vida privada es tan importante para la confesión. En el caso de los griegos por ejemplo, las dos formas autobiográficas más comunes, la de tipo platónico y la retórica<sup>58</sup>, están atravesadas por este concepto del hombre como figura pública y funcionan como actos "de glorificación pública o de autojustificación

---

<sup>57</sup> Sin embargo, es necesario hacer notar que Bajtín señala, en algunas de las formas autobiográficas romanas como las "autobiografías y autocaracterizaciones irónicas" de Horacio, Ovidio y Propertius, y en *consolaciones* como la de Cicerón, el inicio de una descomposición de la "exterioridad pública del hombre", que apuntaba hacia el surgimiento de "una nueva actitud ante sí mismo, ante el propio <yo>, sin testigos, sin dar derecho a voz a <un tercero>" (Bajtín 1989: 297).

<sup>58</sup> Con respecto a estos dos tipos de escritura autobiográfica, Bajtín los distingue de la siguiente forma: "Al primer tipo lo vamos a llamar convencionalmente tipo platónico, porque encontró su expresión temprana más clara en obras de Platón, tales como *Apología de Sócrates* y *Fedón*. (...) En su base está el cronotopo: <el camino de la vida del que busca el verdadero conocimiento>. La vida de ese buscador se divide en períodos o estadios estrictamente delimitados. El camino pasa por la ignorancia segura de sí, por el escepticismo autocrítico y el autoconocimiento, hacia el conocimiento auténtico (matemática y música)." Del segundo tipo nos dice: "Hablando de este tipo clásico es necesario destacar, en primer lugar, lo siguiente. Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales" (Bajtín 1989: 283-284).

pública de personas reales” (Bajtín 1989: 284), se trata entonces de justificar la conducta frente a otros hombres, de defenderse, como en la autobiografía de Isócrates, pero no de confesar culpas y pecados ante un juez divino y teniendo como testigo a un público pasivo que aprende del ejemplo que escucha, sino de explicar los actos realizados ante un público de iguales, que pueden rebatirlos o cuestionarlos. La ejemplaridad también está presente en las escrituras del yo griegas y romanas, pero en estos casos, y sobre todo en el último, se acepta más como una autoglorificación, que como una redención por intercesión divina.<sup>59</sup>

Esta posibilidad de autoglorificarse se presenta precisamente porque, al no existir un concepto de la vida interior, es difícil, en el mundo antiguo, encontrar diferencias en la manera de tratar la vida ajena (como la de los héroes mitológicos o reales), y la propia. Esta noción cambiará totalmente con el advenimiento del cristianismo, en donde la intimidad existe aunque sea en la forma de una exteriorización, de algo que se *confiesa*, y donde la idea del perdón se vuelve fundamental.

Es con la llegada del cristianismo que se crean las condiciones necesarias para concretar una obra, a la que todos los autores consultados coinciden en señalar como una de las obras maestras de las escrituras del yo, nos referimos a las *Confesiones* de San Agustín. ¿Qué es lo que ha cambiado del concepto del yo entre las autobiografías antiguas y estas confesiones?

---

<sup>59</sup> “Plutarco, que seleccionó su material empezando por Homero (en éste los héroes se autoglorifican), admitió la autoglorificación y mostró las formas en que debe desarrollarse ésta a fin de evitar todo lo que pueda haber de repulsivo” (Bajtín 1989: 285).

De acuerdo con Bajtín, lo que cambia de una época a otra, es la percepción del mundo a partir de la participación del acto ético en el ser. Expliquémonos: para este autor ruso, el acto ético es la forma en la que me relaciono con el *otro*, y a partir de él, con los valores que me rodean. Todo lo que pensamos o hacemos se halla siempre bajo la mirada del otro, no me refiero por supuesto al otro como una persona, sino como la presencia inevitable del entorno social y de la cultura, entonces toda acción (sea actividad física, pensamiento, sentimiento, etcétera), transcurre entre dos mundos...

... el mundo de la cultura y el mundo de la vida. Este último es el único mundo en el que creamos, conocemos, contemplamos, hemos vivido y morimos. El primero es el mundo en el cual el acto de nuestra actividad se vuelve objetivo; el segundo es el mundo en el que este acto realmente transcurre y se cumple por única vez. El acto de nuestra acción, de nuestra vivencia, como Jano bifronte, mira hacia lados opuestos: hacia la unidad objetiva del área cultural y hacia la unicidad irrepetible de la vida transcurrida, sin que exista un plano único y unitario en el cual sus dos caras se determinen recíprocamente en su relación con una y única unidad. Esta unidad única puede ser tan sólo el acontecimiento único de ser que se produce... (Bajtín 1997: 8).

Todo ser es entonces una mezcla de estos dos mundos, ahora bien, la individualidad de cada sujeto implica una reconstrucción y descripción del mundo, no sólo a partir del "acontecimiento del ser único", sino también de los momentos compartidos que, sin llegar a ser leyes, se constituyen en lo que podríamos llamar instrumentos de estructuración o quizá, operaciones de pensamiento, que nos ayudan a organizar la disposición de lo que podemos entender cómo "mundo real", agrupando los valores que nos permiten una percepción de la

experiencia de vivir, en torno a tres momentos principales, el *yo-para mi*, *otro-para-mi* y *yo-para otro*<sup>60</sup>.

En este momento, podría parecer que me he alejado de la pregunta que queríamos responder (¿qué es lo que ha cambiado del concepto del yo entre las autobiografías antiguas y las confesiones agustinianas?), sin embargo no es así. De los tres momentos compartidos de estructuración del mundo a partir del acto ético que describe Bajtín, dos de ellos son los que me interesan, el *yo-para-mí* y el *otro-para-mí*, ya que es precisamente dentro de estos momentos, que puede vivirse la experiencia interior del desdoblamiento, del vivir mi propia experiencia como yo, o de contemplarla a distancia como otro

... precisamente aquello que yo veo en el otro, en mí mismo lo puede distinguir únicamente el otro... (...) Igualmente, una vivencia interna y una totalidad interna pueden vivirse concretamente (percibirse internamente) o dentro de la categoría *yo-para-mí*, o bien dentro de la categoría *otro-para-mí*, es decir, ora como mi vivencia, ora como la vivencia de este otro determinado y único (Bajtín 1999: 29)

El cambio en las escrituras del yo a partir del cristianismo, se da precisamente porque el *otro-para-mí* deja de ser mi percepción de mis propias acciones vistas desde fuera, como otro. El *otro-para-mí* se convierte en Dios, yo me vivo desde dentro, profundizando mi *yo-para-mi*, lo que me permite perdonar y amar al otro, pero al hablar de mí

---

<sup>60</sup> Esta división es, en la obra de Bajtín, crucial para poder entender el mundo como espacio del "acto ético": "La filosofía moral debería ocuparse de describir esta arquitectónica del mundo real del acto ético, no en forma de un esquema abstracto, sino como un plano concreto del mundo del acto unitario y singular, de los momentos principales concretos de su estructuración y su disposición recíproca. Estos momentos son: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro; todos los valores de la vida real y de la cultura se distribuyen en torno a estos puntos arquitectónicos principales del mundo real del acto ético: los valores científicos, los estéticos, los políticos (los éticos y los sociales inclusive) y, finalmente, los religiosos. Todos los valores espaciotemporales y de contenido semántico se estructuran en torno a estos momentos centrales emocionales y volitivos: yo, otro, yo-para-otro (Bajtín 1997: 60-61).

mismo no puedo hacerlo con la compasión y condescendencia con que podría hacerlo otro, sino que debo juzgarme y confesar mis culpas. No puedo autojustificarme ni perdonarme porque el único otro que puede hacerlo y que toma desde ese momento el papel de *otro-para-mí* es Cristo.

En Cristo encontramos una síntesis, única por su profundidad, del *solipsismo ético*, de la infinita severidad del hombre para consigo mismo, esto es, de una actitud hacia su persona que es intachablemente pura, con una *bondad* hacia el otro que es de carácter *ético y estético*: aquí por primera vez se manifiesta una infinita profundización del *yo-para-mí*, pero este yo no es frío sino infinitamente bueno para con el otro, es un yo que hace toda la justicia al otro como tal, que descubre y afirma toda la plenitud de la particularidad valorativa del otro. Para este yo, todos los hombres se dividen en sí mismo, que es único, y en todos los demás hombres, en el mismo, que perdona a otros, y en otros los perdonados, él que es salvador y todos los demás, salvados, él quien acepta el peso del pecado y la expiación y todos los demás, liberados de este peso y expiados. De allí que en todas las normas de Cristo se opongan el *yo* y el *otro*: el sacrificio absoluto de sí mismo y el perdón absoluto para el otro. Pero el *yo-para-mí* es el *otro* para Dios. Dios ya no se define esencialmente como la voz de mi conciencia, como la pureza de la actitud hacia uno mismo, como la pureza de la arrepentida autonegación de todo lo dado en mí, Dios no es aquel en cuyas manos da miedo caer, no es aquel cuya vista da muerte (autocondena inmanente), sino que es el padre de los cielos que está *por encima de mí* y que me puede justificar y perdonar en los casos cuando yo desde mi interior no me puedo perdonar ni justificar por principio, permaneciendo puro para conmigo mismo. Lo que yo he de ser para el otro, es Dios para mí. Aquello que el otro supera y rechaza en sí mismo como una dación mala, yo lo acepto y lo perdono en él como la querida carne del otro (Bajtín 1999: 56-57)

Si estamos de acuerdo con este autor, la presencia de Cristo como *otro-para-mí* en la cultura occidental, con su consiguiente influencia en el acto ético como modo de relación con el otro, va a tener repercusiones de distintos tipos en las escrituras del yo hasta nuestros días. Por lo pronto, en San Agustín, este cambio está implicando que su manera de volver sobre sí mismo se convierte en un diálogo con la divinidad, en el que el pecado y la redención se hacen públicos a través de la escritura.

La creación del obispo de Hipona se convirtió en el modelo a seguir durante los siglos posteriores, y es sólo hasta el Renacimiento, que la mayoría de los autores consultados se ponen de acuerdo en observar un cambio significativo, tanto en el concepto del yo, como en sus escrituras. La atmósfera renacentista es el marco para un reposicionamiento del hombre dentro de su propia concepción del mundo.

El hombre renacentista -- si es lícito usar esta simplificación algo excesiva -- descubre la riqueza, la diversidad, las contradicciones de su aventura individual y de su persona; lo hace con tanta más fascinación cuanto que no tiene forma tradicional en donde pueda organizar de manera convencional y sistemática los *nuevos* territorios que empieza a explorar (Molino 1991: 116).

Nombres como los de Benvenuto Cellini, Jérôme Cardan y Francesco Petrarca, son los que en este momento se relacionan con obras importantes cuyos temas son ellos mismos. Indudablemente, las obras de estos autores tienen una influencia substancial de las confesiones agustinianas, Petrarca incluso evoca a San Agustín en su *Secretum* y "dialoga con él" (Molino 1991: 114), sin embargo, el cambio que experimenta el concepto del *hombre*, permite también la

incorporación de la experiencia amorosa y el inicio de un movimiento de reivindicación y acercamiento al cuerpo y a la sexualidad, como otras formas de acercamiento al yo, que no sólo se manifiestan en las obras de corte autobiográfico, sino que se desbordan hacia otras manifestaciones de la escritura.

Si la tradición medieval privilegia naturalmente la experiencia religiosa, resulta claro que la experiencia amorosa, desde la poesía de los Trovadores hasta el *Canzoniere* de Petrarca y la novela corta sentimental inaugurada por Boccaccio, proporciona progresivamente el campo rival en que se decanta y se profundiza otra modalidad del conocimiento de sí: no el alma en busca de su salvación sino un corazón preso en la aventura terrenal del amor, los celos, la duda y la desesperación (Molino 1991: 117).

De hecho, para Bajtín, en el Renacimiento inicia una reapropiación del cuerpo que, a pesar de desviarse y relegarse en cierto sentido con las ideas de la Ilustración, tendrá uno de sus momentos más importantes durante "la rehabilitación sexual del romanticismo" (Bajtín 1999: 58). Durante esta época entonces, podríamos decir que aunque el otro para mí deja de ser exclusivamente Dios y comienza a retomar un papel humano, su reivindicación está en gran medida incompleta, y por lo tanto, el *yo-para-mí* sigue siendo, de los tres momentos estructuradores del acto ético, el que tiene más peso. En otras palabras, aunque en esta época inician los cambios que permitirán llegar a una idea del yo en la que el alma y el cuerpo constituyan una totalidad, todavía es mucho más importante la

concepción de mí mismo desde mi interioridad, que la posible idea que otro pueda formarse de mí desde el exterior (*yo-para-otro*).<sup>61</sup>

Después del Renacimiento, el acontecimiento más importante en la historia de las escrituras del yo tiene lugar durante el siglo XVIII. Nos referimos, claro está, a la publicación de las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, que para muchos autores es el padre de la autobiografía moderna, no sólo por el éxito inmediato de la obra o por la gran cantidad de imitadores que inundaron al poco tiempo el mercado con sus propias historias, manteniendo una producción de autobiografías muy alta "a lo largo de todo el siglo XIX y en los años transcurridos del XX" (May 1982: 24), sino principalmente, porque el acercamiento al yo da con este autor un paso gigantesco.

Al decir "con este autor" y no "con esta obra", me refiero, no sólo a que las aportaciones de Rousseau son importantes para todas las escrituras del yo y no nada más para la autobiografía, sino también, a que las *Confessions* no constituyen el total de la obra que este autor dedica al retorno a sí mismo. De hecho, cómo nos deja ver Paul de Man, una buena parte de sus escrituras están dedicadas a esto. Para De Man, Rousseau es un hombre que descubre y explora constantemente las posibilidades de construirse en un texto, hallando en sí mismo, una de las fuentes más abundantes de su producción.

---

<sup>61</sup> Bajtín señala constantemente la importancia que la Edad Media tiene en las ideas renacentistas del yo: "La rehabilitación de la carne en la época del Renacimiento tiene un carácter mixto y confuso. La pureza y la profundidad de la aceptación de San Francisco, Giotto y Dante fue perdida, y la ingenua aceptación de la antigüedad clásica no pudo ser reconstruida. El cuerpo buscó y jamás encontró un autor con autoridad que en su nombre hubiese creado un artista. De allí que aparezca la *soledad* del cuerpo renacentista. (...) La aceptación ingenua del cuerpo de la antigüedad clásica, no separada aún de la unidad corporal del mundo externo de otros, puesto que la autoconciencia de su *yo-para-mí* aún no se ha aislado y el hombre aún no ha llegado a una actitud pura hacia su persona distinta por principio de su actitud hacia los otros, no pudo ser reconstruida después de la experiencia interior de la Edad Media y, junto con los clásicos, no podía dejarse de leer y comprender a San Agustín (Petrarca, Boccaccio)" (Bajtín 1999: 58).

... la idolatría de sí mismo, considerada desde la perspectiva del sujeto, no es en absoluto un mero engaño: el poder inventivo del yo es verdaderamente siniestro, en la medida en que escapa a todo control volitivo. No hay límite a la riqueza de sus descubrimientos y se ha de reconocer que, para el autor de *Julie*, las sorpresas que le produce la lectura de sí mismo son inagotables (De Man 1990: 208).

Las *Confessions* pues, constituyen el rostro visible de lo que la obra entera de Rousseau representa. Por una parte, es notable que estas confesiones recuperan al hombre como interlocutor. Tal como las obras autobiográficas antiguas, que dirigía el sujeto a sus conciudadanos, las confesiones de Rousseau no se dirigen ya a un Dios, sino al público, que será juez de lo que lea, así el texto, "nos induce a ver en el papel de confesor a un actor radicalmente nuevo, no al conjunto de los fieles que podrían escuchar juntos la confesión de uno de sus hermanos, sino al *público*, es decir precisamente los que constituyen al mismo tiempo la opinión pública y la esfera de los lectores..." (Molino 1991: 120).

Es necesario hacer notar, que a diferencia de los textos del mundo griego y romano, la interioridad y el espacio íntimo del hombre sí se conciben y tienen un lugar preponderante en los escritos de Rousseau. La experiencia cristiana del autoexamen y la exploración interior, se ha convertido aquí en la posibilidad del autodescubrimiento libre que Paul de Man señalaba. "El libro de Rousseau revela los secretos y los abismos que hasta ahora se suponía que sólo Dios conocía y revelaba..." (Molino 1991: 121). Así pues, en la conquista de su vida interior, este autor recupera su otro, o mejor dicho, su *yo-para-otro*, rescate que se irá acentuando hasta nuestros días, y que le permite, al mirarse desde fuera de sí, contemplarse y juzgarse con la

mirada del otro, no sólo perdonarse, sino además declararse "el mejor de los hombres" (Rousseau citado en Molino 1991: 121).

A caballo entre los neoclásicos y los románticos, Rousseau, encarna en buena medida los postulados que sirven al romanticismo para centrar el arte en el sujeto y exaltar el yo. Quizá podríamos decir que la obra de este escritor inaugura una de las discusiones más importantes en el estudio de las escrituras del yo: ¿son estas obras literatura?

A partir del pensamiento romántico podría responderse que sí, ya que como lo apunta Nora Catelli, la distinción arte-vida se vuelve muy tenue en este momento.

... el arte y la filosofía podrían ser considerados fragmentos de una enorme confesión. Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa (Catelli 1991: 11).

Lo importante entonces para la creación de acuerdo con los románticos es el juego y rejuego entre el yo del creador y las experiencias de su vida. La literatura entonces se "autobiografiza", y las novelas, poemas u obras teatrales son vistos y juzgados como momentos indisolublemente ligados a una vida.

Por esto la creación aparece como construcción del yo mediante la escritura, como intento de reconquista del yo; se trate de un poema como el *Prelude* de Wordsworth o de *Werther*, lo mismo está en juego: se trata de asir de nuevo un yo que amenaza cada instante con desaparecer y disgregarse. La novela no es una simple transposición artificial de la experiencia, que serviría para esconderla a los ojos del lector. La novela se presenta como "variación eidética" en torno a un

dato real -- lo que ha vivido, en un momento de su vida, el creador, y cuya plena significación le permite precisamente comprender (Molino 1991: 129).

Esta tendencia continúa durante todo el siglo XIX, sufriendo algunas modificaciones que desembocan en el siglo XX en un estallido de las escrituras del yo. A decir de Molino, lo que ocurre durante el siglo XX es que este tipo de escritura se "democratiza."

¿Quién hoy día no escribe la historia de su vida? Lo hacen celebridades de toda clase, escritores, artistas, políticos, estrellas del cine o de los medios públicos. (...) La democratización no se refiere sólo a la cantidad, sino también a los temas. Las confesiones de Rousseau parecen ahora al y duchas al lado de lo que ostentan las confesiones de Henry Miller o Anaïs Nin. Se tendría sin duda la impresión de robar al público, si no se le diera a conocer su lote personal de fantasmas, de gustos y de disgustos, de culpas, de malas acciones o incluso de crímenes (Molino 1991: 131).

Esta superabundancia de escrituras del yo en el mercado ha tenido como consecuencia principal, que sobre la mesa de debate vuelva a aparecer la discusión en torno a su carácter literario, ya que si bien, hay una buena cantidad de estos escritos que no tienen pretensiones literarias (las autobiografías de celebridades son un buen ejemplo), por otra parte, hay un cambio apreciable en las escrituras del yo más allegadas a la esfera de lo literario. Si durante el romanticismo, la literatura se acercó decididamente a las escrituras del yo, durante el siglo XX puede observarse que estas escrituras se acercan a lo literario. Dicho así, esta idea no parece en modo alguno novedosa, porque como bien apunta Georges May: "Dado que el desarrollo de la novela precedió históricamente a la autobiografía, no tiene nada de

sorprendente que en sus orígenes, ésta tomara prestados procedimientos narrativos ya perfeccionados con anterioridad" (May 1982: 203). Pero en este caso no hablamos solamente de aprovechar los recursos de la novela y otras formas cercanas, como siempre lo hizo la escritura del yo, sino de confundirse enteramente con ellas.

Buena parte de nuestra novela actual... (...) ...se inscribe en un espacio autobiográfico. Con esta aseveración no me refiero a las autobiografías noveladas, ni a los relatos de contenido autobiográfico evidente; los elementos autobiográficos afloran de manera discontinua, intermitente, imbricados con los fabulados, y están presentes, tanto en los sucesos de la trama como en la trama misma; en la idiosincrasia del personaje, en su ideología y en sus reflexiones; dichos elementos fuerzan al lector a una lectura en clave autobiográfica (Castro 1992: 153).

El escritor se hace consciente de la transparencia de las fronteras entre lo "real" y lo ficcional y lo muestra sin titubear. "Nuestra prospección sobre la autobiografía nos convence de lo falaz que sería establecer diferencias de estatuto entre ella y, por ejemplo, la novela autobiográfica o simplemente realista" (Villanueva 1991: 214). Quizá el ejemplo más importante en este sentido es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, que ha sido objeto de numerosos estudios que intentan determinar su naturaleza sin llegar a una decisión definitiva. Philippe Lejeune, por ejemplo, atribuye a esta obra un tipo fictivo, en el cual, sin embargo, la inusual cercanía del autor no permite su clasificación y la deja entonces en un "espacio ambiguo"<sup>62</sup> (Lejeune 1975: 29). Lo que ha llevado en muchos casos, a aceptar la

---

<sup>62</sup> «Cette bizarre intrusion d'auteur fonctionne à la fois comme pacte romanesque et comme indice autobiographique, et installe le texte dans un espace ambigu.» (Lejeune 1975 :29)

imposibilidad de una clasificación, al menos con las categorías usuales.

Así Gérard Genette afirma:

Me parece imposible tratar *En busca del tiempo perdido* como un simple ejemplo de lo que sería el relato en general o el relato novelesco o el relato en forma autobiográfica o Dios sabe qué otra clase, especie o variedad: la especificidad de la narración proustiana tomada en conjunto es irreductible y toda extrapolación sería aquí una falta de método: *En busca del tiempo perdido* sólo se ilustra a sí mismo (Genette 1989: 78).

Hasta aquí, hemos intentado repasar brevemente algunos de los momentos más importantes en la evolución de las escrituras del yo, tratando en buena medida de acercarnos a su naturaleza y al fenómeno que las sustenta, es decir, la representación del yo. Las aportaciones halladas se presentaron en forma de problemas, que fueron discutidos en el Capítulo III para conseguir un acercamiento más directo a mi objeto de estudio y a su funcionamiento, sobre todo en el caso de las manifestaciones actuales de las “escrituras del yo”, que son las que me atañen.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos de Augusto Monterroso

#### Monterroso 1987

Monterroso, Augusto, *La letra e*, Era, México, 1987.

#### Monterroso 1993

-----, *Los buscadores de oro*, Alfaguara, México, 1993.

#### Monterroso 1994

-----, "Sansón y los filisteos", en *La oveja negra y demás fábulas*, Era, México, 1994, p.65.

### Bibliografía general

#### Abbagnano 1998

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

#### Bajtín 1974

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974.

#### Bajtín 1989

-----, *Teoría y Estética de la novela*, trad. Helena S. Kruikova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

#### Bajtín 1995

-----, "El problema de los géneros discursivos", en su libro *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995, pp. 248-293.

**Bajtín 1995-b**

-----, "Autor y personaje en la actividad estética", en su libro *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995, pp. 13-190.

**Bajtín: 1997**

-----, *Hacia una filosofía del acto ético*, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, Barcelona, 1997.

**Bajtín 2000**

-----, "Adiciones y cambios a *Rabelais*", en S. Averintsev (ed.), *En torno a La cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos*, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, Barcelona, 2000, pp. 165-218.

**Barchino 1999**

Barchino, Matías, "La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX", en *Anales de Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, 28 (1999), pp. 87-102.

**Bergson 1953**

Bergson, Enrique, *La risa*, s.t., Prometeo, Valencia, 1953.

**Beristáin 2000**

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2000.

**Bourdieu 1995**

Bourdieu, Pierre, "La oferta y la demanda", en su libro *Las reglas del arte*, trad., Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 370 a 374.

**Brooke-Rose 1988**

Brooke-Rose, Christine, "Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en *Teoría de los géneros literarios*, (comp.) M. A. Garrido Gallardo, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 49 a 72.

**Bubnova 1997**

Bubnova Tatiana, *Nota 3* al libro *Hacia una filosofía del acto ético* de Mijaíl Bajtín, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, Barcelona, 1997.

**Calvino 1993**

Calvino, Italo, "Levedad", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1993, pp. 15-41.

**Campos 1996**

Campos, Marco Antonio, "Alrededor de Augusto Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*, Marco Antonio Campos (comp.), Universidad Autónoma Metropolitana, México 1996, pp. 21-32.

**Castañón 1995**

Castañón, Adolfo, "Augusto Monterroso: la alegría es perpétua", en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, W. H. Corral (comp.), Universidad Nacional Autónoma de México, México 1995, pp. 194-200.

**Castro 1992**

Castro, Isabel de, "Novela actual y ficción autobiográfica", en *Escritura Autobiográfica Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, AA.VV., Instituto de Semiótica Literaria y Teatral y Visor Libros, Madrid, 1992.

**Catelli 1991**

Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.

**Corral 1985**

Corral, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.

**De Man 1984**

De Man, Paul, "Autobiography as defacement", en *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

**De Man 1990**

-----, *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.

**Domenella 1992**

Domenella, Ana Rosa, "Entre canibalismos y magnicidios", en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 85-116.

**Ducrot y Todorov 2000**

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 2000.

**Eberenz 1991**

Eberenz, Rolf, "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía", en Fernando Alegría y otros *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, pp. 37 a 52.

**Escarpit 1994**

Escarpit, Robert, *L'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

**Ferraris 2000**

Ferraris, Maurizio, *La hermenéutica*, trad. José Luis Bernal, Taurus, México, 2000.

**Freud 1997**

Freud, Sigmund, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

**Freud 1997-b**

-----, “El humor”, en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

**Gadamer 1993**

Gadamer, Hans- Georg, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1993.

**García Berrio y Huerta Calvo 1995**

García Berrio, Antonio y Javier, Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1995.

**Garrido Gallardo 1988**

Garrido Gallardo, Miguel A., “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 9 a 27.

**Genette 1989**

Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.

**Genette 2001**

-----, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001

**Hernadi 1978**

Hernadi, Paul, *Teoría de los géneros*, Bosch, Barcelona, 1978.

**Lacan 1990**

Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del Yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos 1*, trad. Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 1990.

**Laplanche 1994**

Laplanche, Jean, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes, Labor, Colombia, 1994.

**Larousse 2000**

*El Pequeño Larousse Ilustrado*, Larousse Editores, México, 1999.

**Lejeune 1975**

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Du Seuil, Paris, 1975.

**Liverani 1995**

Liverani, Elena, "La letra e: Augusto Monterroso y su diario en búsqueda de un género", en W. H. Corral (comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1995, pp. 160-179.

**Loureiro 1993**

Loureiro, Ángel, G., "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en (s/comp.), *Escritura Autobiográfica*, UNED - Visor Libros, Madrid, 1993, pp. 33-46.

**Luján 1975**

Luján, Néstor, *El humorismo*, Salvat, Barcelona, 1975.

**May 1982**

May, Georges, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

**Molino 1991**

Molino, Jean, "Interpretar la autobiografía", en Fernando Alegría y otros, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, pp. 107-138.

**Oviedo 1995**

Oviedo, José Miguel, "Monterroso en su diario", en W. H. Corral (comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, UNAM, México 1995, pp. 81-87.

**Prado 1991**

Prado, Gloria, *Neohermenéutica y crítica literaria*, (mimeo), México, 1991 (publicado con modificaciones en Prado 1992).

**Prado 1992**

-----, *Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, México, 1992.

**Portilla 1966**

Portilla, Jorge, *Fenomenología del relaxo*, Era, México, 1966.

**Reinshaguen-Joho 1997**

Reinshaguen-Joho, Liane, *Humour: The other intelligence*, University of Washington (mimeo), 1997.

**Ricoeur 2000**

Ricoeur, Paul, "Retórica, Poética, Hermenéutica", en Mario J. Valdés y otros, *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*, Monte Ávila, Venezuela, 2000, pp. 123-138.

**Romano Hurtado 1998**

Romano Hurtado, Berenice, *Memoria y autobiografía: una deconstrucción del tiempo*, Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, Toluca, 1998.

**Snyder 1991**

Snyder, John, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay and the Theory of Genre*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991.

**Todorov 1994**

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1994.

**Todorov 1988**

-----, "El origen de los géneros", en *Teoría de los géneros literarios*, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 31 - 48.

**Villanueva 1991**

Villanueva, Darío, "Para una pragmática de la autobiografía", en Fernando Alegría y otros, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 1991, pp. 201 - 218.

**Zamudio 1992**

Zamudio, Luz Elena, "Gregueruntas y Preguerías", en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 69-83.

**Zavala 1993**

Zavala, Lauro, *Humor, Ironía y Lectura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993.

**Zavala 1998**

-----, *La precisión de la incertidumbre*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1998.

**Ziegler 1995**

Ziegler, Jorge, "La literatura para Augusto Monterroso", en W. H. Corral (comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1995, pp. 160-179.

## HEMEROGRAFÍA

### **Blanco: 1987**

Blanco, Manuel, "Veinte y las malas", en *El Nacional*, México D.F., 11 de octubre de 1987.

### **Camargo Breña 1987**

Camargo Breña, Angelina, "No hay tragedia en la realidad mexicana", en *Excélsior*, México D.F., 24 de septiembre de 1987.

### **Donoso Pareja 1976**

Donoso Pareja, Miguel, "Dos libros de Monterroso", en *Texto Crítico*, 1 (1976), pp. 39-42.

### **El Financiero 1996**

Anónimo, "Para Augusto Monterroso, el Premio Juan Rulfo", *El Financiero*, México, D.F., 2 de Julio de 1996.

### **El Nacional 1987**

Anónimo, "Presentarán el libro 'La letra e', de Monterroso, en el Museo Rufino Tamayo", en *El Nacional*, México D.F., 24 de septiembre de 1987.

### **El Universal 1998**

Anónimo, "Augusto Monterroso, personaje de 1997 en Guatemala", *El Universal*, México, D.F., 2 de febrero de 1998.

### **Excélsior 1990**

Anónimo, "Éxito sin precedente de las reediciones de A. Monterroso", *Excélsior*, México, D.F., 11 de diciembre de 1990.

### **González 1993**

González, Omar, "Augusto Monterroso: los buscadores de oro", en *Sábado*, Supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 18 de septiembre de 1993.

### **Güemes 1999**

Güemes, César, "En espera de las musas, Augusto Monterroso celebra tres aniversarios", *La Jornada*, México, D.F., 20 de diciembre de 1999.

### **Güemes 2001**

-----, "Augusto Monterroso recibió el honoris causa de la Universidad Pedagógica Francisco Morazán", *La Jornada*, México, D.F., 20 de junio de 2001.

### **Homero 1991**

Homero, José, "La literatura como espejo: Augusto Monterroso", en *Semanario de Novedades Cultural*, México D.F., 1º de diciembre de 1991.

**Jiménez, Montaña, Vargas 2003**

Jiménez, Arturo, Montaña, Ericka y Vargas, Ángel, "Augusto Monterroso 1921-2003", *La Jornada Virtu@l*, sitio oficial del diario *La Jornada* en internet, [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx), 09 de febrero de 2003.

**Jítrik 1994**

Jítrik, Noé, "Buscar el vértigo existencial en Monterroso", *La Jornada Semanal*, Supl. cult. de *La Jornada*, México, D.F., 2 de octubre de 1994.

**La Jornada 1994**

Anónimo, "Vida y obra de Monterroso", *La Jornada*, México, D.F., 9 de septiembre de 1994.

**La Jornada 1996**

Anónimo, "Augusto Monterroso, Retorno del proscrito", *La Jornada*, México, D.F., 21 de Julio de 1996.

**La jornada 1997**

Anónimo, "Monterroso, Premio Nacional de Literatura 1997 de Guatemala", *La jornada*, México, D.F., 25 de septiembre de 1997.

**La Jornada: 2000**

Anónimo, "Monterroso ve al mundo como fábula en donde convergen ironía y brevedad", en *La Jornada*, México D.F., 1 de junio de 2000.

**Landa: 1993**

Landa, Josu, "El rostro de la cautela", en *Lectura*, supl. cult. de *El Nacional*, México D.F., 11 de septiembre de 1993.

**Landino 2000**

Landino, Patricia, "Monterroso, buscador de nuevos senderos para la creación literaria", *La Jornada*, México, D.F., 28 octubre 2000.

**León: 1988**

León, Lorenzo, "Letras, mujeres, granos de polen", en *El Financiero*, México D.F., 3 de octubre de 1988.

**Martínez Carrizales: 1993**

Martínez Carrizales, Leonardo, "La memoria como comparecencia", en *El Financiero*, México D.F., 4 de septiembre de 1993.

**Ortiz González y Patán Tobío 1993**

Ortiz González, Horacio y Patán Tobío, Julio, "Las resurrecciones de la memoria", *El Nacional*, México, D.F., 11 de septiembre de 1993.

**Palacios Goya 1999**

Palacios Goya, Cynthia, "No aprendí a escribir cuentos, sólo experimenté: Monterroso", *El Universal*, México, D.F., 22 de diciembre de 1999.

**Patán 1993**

Patán, Federico, "Augusto Monterroso: *Los buscadores de oro*", en *Sábado*, supl. cult. de *Unomásuno*, México D.F., 11 de septiembre de 1993.

**Peguero 1987**

Peguero, Raquel, "En La letra e relato intimidades que pueden ser conocidas por otros, confiesa Tito Monterroso", *El Día*, México, D.F., 24 de septiembre de 1987.

**Posadas 1999**

Posadas, Claudia, "Augusto, el breve", en *Arena*, supl. cult. de *Excelsior*, México D.F., 21 de noviembre de 1999.

**Reforma 1996**

Anónimo, "Para Monterroso el Quetzal de Jade", *Reforma*, México, D.F., 15 de noviembre de 1996.

**Ronquillo 1987**

Ronquillo, Víctor, "Tito Monterroso y la aventura de vivir escribiendo", *El universal*, México, D.F., 25 de septiembre de 1987.

**Sánchez Nettel 1993**

Sánchez Nettel, Guadalupe "Los buscadores de Monterroso", *Sábado*, Supl. cult. de *Unomásuno*, México, D.F., 18 de septiembre de 1993.

**Shetemul 1996**

Shetemul, Haroldo, "Regresa a Guatemala el escritor A. Monterroso, exiliado 42 años", *Excelsior*, México, D.F., 18 de abril 1996.

**Urrutia 1996**

Urrutia, Elena, "Primavera en Guatemala para Monterroso", *La Jornada*, México, D.F., 5 de mayo de 1996.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I MONTERROSO, VIDA EN OBRA	10
1.1 Monterroso, la autobiografía frente a la crítica	11
1.1.1 El misterio del diario fragmentado	12
1.1.2 El oro de la infancia	14
1.2 Breve esbozo biográfico de Augusto Monterroso	16
CAPÍTULO II DE GÉNEROS Y OTRAS PROMISCUIDADES	21
2.1 Los “géneros del discurso”	24
2.1.1 Los géneros “naturales” frente a la historicidad	26
2.2 Los géneros híbridos	32
2.3 La crítica frente a los híbridos autobiográficos	40
CAPÍTULO III ESCRIBIR DEL YO; ESCRITURA DESDE EL OTRO	44
3.1 Definir lo indefinible	45
3.2 Literatura, realidad y ficción; los dilemas inexistentes	50
3.3 La escritura del yo desde el otro	63
3.3.1 Monterroso; entre la escritura del yo y la literatura	70
CAPÍTULO IV EL ARTE DE LA SONRISA	75
4. 1 El camaleón que confundió a la crítica	75

4. 2 Los buscadores de humor	79
4. 3 El humor, o la mosca que se reía porque era un águila	85
4. 4 Las dos colas o el humor entre el arte y la vida	89
4.5 El humor es más sabio	94
4. 6 El autor que se creía personaje	99
<b>CAPÍTULO V</b> <b>LO DEMÁS ES HUMOR</b>	102
5.1 La letra e	102
5.1.1 En torno al texto	103
5.1.2 Cuestiones de tiempo	106
5.1.3 La letra h	111
5.2 Los buscadores de oro	116
5.2.1 Hacia la mina	118
5.2.2 Las peculiaridades de una veta	119
5.2.3 El oro son los buscadores	121
5.3 El humor como herramienta de la creación	126
<b>CONCLUSIONES</b>	131
<b>APÉNDICE I</b> <b>NOTAS SOBRE EL CONCEPTO ACTUAL DE LOS GÉNEROS</b> <b>LITERARIOS</b>	134
<b>APÉNDICE II</b> <b>DEL CONCEPTO DEL YO AL TEXTO; APUNTES DE HISTORIA</b>	146
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	162