

Ironía e inestabilidad. Reconstruir las historias de Augusto Monterroso

Karla Seidy Rojas Hernández

Si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (de menos) dos a la vez

GERARD GENETT

¿No es también cierto que me veo condenado, sino por los demás, por el espíritu burlón de la ironía, cuando veo ironías que no existen?

Wayne Booth



F. MEJIA



a ironía narrativa es la primera estrategia intertextual que abordaremos en el presente artículo. Lejos de estudiarla como figura del lenguaje, aquí la observaremos como problema y posibilidad de lectura e interpretación en los textos de Augusto Monterroso. Esto nos llevará a establecer algunas estrategias de lectura –posibilidades interpretativas– así como al replanteamiento del *lector modelo* de sus textos en el marco de la posmodernidad.

Independientemente de las justificaciones geográficas que pudiéramos formular, debemos mencionar que, pese a que Monterroso es de origen guatemalteco y la mayor parte de su literatura la ha producido en México, ha sido la intertextualidad de sus textos la que lo incluye en el *corpus* de esta investigación.

Situándonos históricamente de acuer-

Karla Seidy Rojas Hernández. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UAM-Xochimilco) y Maestra en Teoría Literaria.

do con el final de la era moderna en las artes, a finales de los años sesenta, ubicamos la producción de Monterroso entre el desenlace de la modernidad y el florecimiento de la posmodernidad. A Monterroso le tocó vivir y consumir la cultura de la modernidad –nace en 1921– y si bien escribió sus primeros textos dentro de este marco, su labor literaria abarca desde finales de los años cincuenta hasta la actualidad. Más de tres décadas en que su literatura ha sobrevivido la modernidad y se ha integrado a la posmodernidad.

Lo anterior pretende destacar la importancia de la presencia de dos épocas en su producción. Esta situación puede reflejarse, primero, en los textos mismos y establecer un contraste temático; sin embargo, por otro lado se evidencia en la lectura de la ironía narrativa, que no establece la diferencia en el contexto de su producción, sino en la interpretación que hagamos en el *uso* de los textos.

Los textos-Monterroso, modernos o

posmodernos, podemos observarlos en su unidad como *intertexto*, es decir, como “un texto entre otros textos”¹ en razón de contener un conjunto muy amplio de referencias literarias. La presencia de dicha multirreferencialidad implica la utilización, por el autor, de estrategias textuales como la ironía, la parodia, la alusión, la mención, la alegoría y el simulacro, por mencionar las más evidentes.

De tales estrategias, la ironía nos ha parecido una de las más complicadas en la lectura e interpretación –así como la más interesante y divertida. Es preciso entender, por ahora y fundamentalmente, a la ironía como “la presencia simultánea de perspectivas diferentes [que] se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada”.²

“En un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto [...] hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor”.³ Al respecto, Wayne Booth afirma que cuando una ironía es comprendida –interpretada correctamente– se crea cierta complicidad entre quien la emite y quien la recibe: “la emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines”.⁴ Tal complicidad se rompe –o simplemente no tiene lugar– cuando la interpretación del lector no concuerda con la intención del autor; sin embargo, las posibilidades de lectura de la ironía no se quedan ahí.

Las formas en que se presenta la ironía narrativa en los intertextos-Monterroso otorgan la posibilidad de hacer otras lecturas diferentes y reinterpretar la ironía (usar el texto). Este modo distinto de reformular la lectura de Monterroso va de acuerdo a lo que Umberto Eco plantea como *descodificación aberrante*, la cual “se refiere sólo a una descodificación que, en lugar de ajustarse a las intenciones del emisor, echa por tierra los resultados de las mismas. Tal descodificación es *aberrante* respecto del efecto previsto, pero puede constituir una manera de hacer que el mensaje diga lo que podía decir o bien otras cosas también interesantes para los fines del destinatario”.⁵ Esta divergencia entre dos tipos de lectura de la ironía, Booth la propone en la diferenciación de ironías *estables* e *inestables*.

Por último basta aclarar que si hemos denominado la lectura de la *ironía estable* como “correcta” es sólo en el sentido de la relación con las más probables intenciones del autor. Lo cual no implica que si una ironía se presenta como inestable, su lectura sea “incorrecta” –este último término, de hecho, podemos descartarlo. Lo que si debemos subrayar es que una diferencia fundamental entre los dos tipos de ironía es la relación interpretación/intención.



Problemas de interpretación de la ironía

La interpretación, dice Umberto Eco, es la actualización semántica de lo que el texto quiere decir. Para ello es necesaria la *cooperación interpretativa del lector modelo*.⁶ Un texto se nos presenta como una estrategia sígnica que nos quiere decir algo, “contiene, explícitas o no (pero siempre presentes aunque sea como ausencias que significan expectativas frustradas) las marcas necesarias para su comprensión”.⁷

Ese “querer decir” podemos traducirlo como la *intención* de quien construye ese texto: el autor. Las marcas mediante las cuales el autor nos hace saber su intención son precisamente las estrategias de comunicación literaria que hacen del texto “un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo”.⁸

La interpretación de un texto, sobre la base anterior, requiere la presencia de un lector capaz de descifrar esas



LADERA

marcas, un lector cooperante que, de hecho, se postula desde el texto, desde el autor, como su *lector modelo*. Éste debe poseer un conjunto de conocimientos, de condiciones necesarias que hagan posible la interpretación de un texto específico. A este conjunto de conocimientos lo llamaremos *competencia*, la cual “actúa mientras un interlocutor está comprendiendo los enunciados, disponiendo y gobernando las formas discursivas [...] de las oraciones, reconociendo las que son incorrectas, detectando las ambigüedades, etc.”⁹ Con esto podemos comprender la interpretación como la identificación de marcas en el texto que supone la intención del autor.

Hemos hablado del texto y su interpretación. Ahora trataremos de responder a la siguiente pregunta: ¿qué sucede cuando dejamos la concepción de texto –en el sentido más elemental– para pasar a la interpretación del *intertexto* cuya construcción se basa en la ironía narrativa?

La lectura de un texto parece sencilla. La lectura de un intertexto implica la dificultad del reconocimiento de las marcas de otros textos,

además de la percepción de su *doble coherencia*: una que presenta al texto como tal y otra que crea relaciones con otros textos.¹⁰ Pero si agregamos a la estructura del intertexto su construcción a través de la ironía narrativa, que a su vez posee una doble estructura –literal y oculta– observamos una complicación ambigua para el acto interpretativo.

Booth explica que en una obra de *ironía estable*, el significado central de las palabras es fijo y unívoco. Para lograr descifrar ese significado, el lector debe valerse de sus competencias para “rastrear” las pistas que lo lleven a la interpretación del autor y, entonces, dar sentido y significación al enunciado irónico.

La afirmación irónica representa todo un conjunto de creencias relacionadas, a esta representación se le llama *construcción*. La afirmación es irónica cuando provoca *disonancia cognitiva*: “la mente salta a una interpretación irónica siempre que la disonancia producida por una lectura literal es tan grande que resulta insoportable”.¹¹ Así, la afirmación se rechaza por incongruente a la *construcción* y se lleva a cabo un proceso de *reconstrucción* que implica un nuevo conjunto de proposiciones (significados posibles). De esta manera se propone al lector de ironías que se mude de su construcción al nuevo edificio reconstruido y, por tanto, digiera la ironía.

La interpretación del intertexto irónico la entenderemos como reconstrucción de la ironía. Una vez comprendido el reconocimiento de la ironía, debemos hacer hincapié en una cuestión fundamental del intertexto irónico. Si la ironía alude a otros textos, ocultándolos en su estructura para construir intertextos, la única manera de distinguir los ocultos, entendidos como significado unívoco, es poner en juego las competencias del lector.

Sobre las competencias para la lectura de un intertexto irónico, podemos establecer dos categorías. Las *competencias literarias*, entendidas como el uso de la enciclopedia literaria, de los conocimientos que sobre literatura y sus convenciones genéricas tiene el lector. Y las *competencias axiológicas*, que serán la puesta en juego de los valores y la visión del mundo que tenga cada lector. Estos tipos de competencias se plantean correspondiendo a las dos dimensiones de la ironía: la parodia y la sátira.

Dimensiones pragmática y semántica de la ironía

La ironía en los intertextos-Monterroso toma la forma de dos géneros específicos, la sátira y la parodia. Los textos que analizaremos se han distinguido dentro de esta especificidad, sobre la base de que “la distinción entre la parodia y la sátira reside en el *blanco* a que se apunta”.¹²

Según Linda Hutcheon “un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”. La sátira, por otra parte, “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”.¹³

En su función semántica, la *ironía paródica* se presenta como señal de diferencia y significado entre el texto parodiante y el texto parodiado, el lector, entonces, pone en juego sus conocimientos para hallar el significado. En su función pragmática, la ironía satírica, hay un señalamiento peyorativo, evaluativo sobre aquello de lo que se está haciendo burla o criticando. En este plano de la ironía, el lector-receptor no pone en juego sus competencias literarias, sino más bien las axiológicas, su visión del mundo. Así, el blanco de la parodia será solamente un texto o las convenciones literarias, y el de la sátira será extratextual, apuntando a situaciones morales y sociales, no literarias.

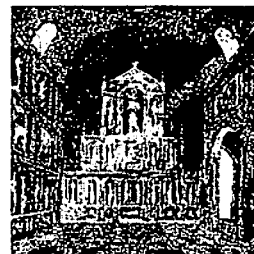
De acuerdo con esta clasificación es sólo en la ironía paródica, y no en la sátira, donde encontramos rasgos intertextuales. Sin embargo, creemos necesario considerar la capacidad intertextual de la sátira frente a la temática de los intertextos-Monterroso. La ironía satírica, si bien no apunta hacia un pre-texto literario específico, en su extratextualidad denota y critica las convenciones de la creación literaria, las tematiza, evidencia la actitud de los autores y los intelectuales, así como el mismo acto de escribir.

Lo que pretendemos esclarecer con la distinción entre ironía satírica y paródica es que en los intertextos-Monterroso distinguiremos dos tipos de relaciones: una con los textos o pre-textos literarios y las convenciones de género; otra –retomando a Hutcheon– con el texto moral-social sobre las convenciones del campo extratextual inmediato de la literatura –la creación– al que alude la sátira.

Lectura de la ironía estable

Volviendo a la reconstrucción de la ironía, como lectura e interpretación, Booth plantea cuatro pasos para su realización. *Primero*: rechazar el significado literal al distinguir la incongruencia entre las palabras del discurso y las competencias del lector. *Segundo*: realizar interpretaciones alternativas, incluso sin correspondencia con la afirmación literal. *Tercero*: tomar decisión sobre conocimientos o creencias del autor, elucidar si lo que yo rechazo o apruebo correspondería a sus intenciones y si existen razones para ello. *Cuarto*: elegir un significado o conjunto de significados de los que se tenga seguridad; éstos serán correspondientes a las creencias que se atribuyen al autor.

Estos pasos de la reconstrucción no los seguiremos estrictamente, será posible observarlos dentro de los análisis intertextuales; al mismo tiempo, insistiremos en señalar la importancia de la puesta en juego de las competencias del lector en su reconstrucción.



Comencemos por echar una mirada al macrotexto de *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*.¹⁴ El enunciado de “vida y obra” nos remite a pensar en la biografía de algún personaje importante. ¿Quién es Eduardo Torres? Como referente destacado en el campo literario no existe, al menos no tenemos ese conocimiento. Lo que nos hace pensar en la posibilidad de su existencia es el tratamiento que le ha dado el mismo Monterroso en sus declaraciones, al hacer afirmaciones sobre el arduo trabajo de preparar una biografía:

Estoy ocupado en la biografía de Eduardo Torres, que se ha retrasado demasiado. La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba. Los viajes a San Blas son caros y fatigosos (debido a mi falso temor al avión tengo que ir en autobús, yip o mula). Pero esto no importaría. Lo malo es que el resultado depende del humor del maestro. Cuando está de malas se dedica simplemente a hablarme de cosas que no tienen nada que ver con su vida, y yo sé que entonces es imposible lograr un dato, una fecha precisa.¹⁵

Conforme vamos avanzando en este intertexto, vamos percibiendo al personaje Eduardo Torres como una sátira a la figura del intelectual hispano –reforzando esto por los escritos y declaraciones de su esposa, su hermano, su amigo y su secretario particular–, ese intelectual cuyo objetivo general casi siempre raya en la adquisición de conocimientos diversos que lo lleve a la categoría de erudito. Eduardo Torres, en su ca-

lidad de escritor, ironiza esa representación desenvolviéndose como todo un docto en la literatura, la filosofía y el lenguaje, tanto en su vida privada como en su producción –ensayos, comentarios, aforismos, anotaciones, etcétera.

La ironía, entonces, la percibimos en su dimensión pragmática, la sátira que reconoce y critica “las marcas textuales del mundo circundante y [...] hace del texto un arma para continuar analizando ese medio, esa realidad”.¹⁶ Esta posición irónica del intertexto es análoga a la actitud implícita que frente a la literatura toma Monterroso en la mayoría de sus textos.

El intertexto supone desde afuera una ironía satírica estable al aludir a un texto social específico: la actitud del intelectual que se jacta de sus amplios conocimientos al incluir alusiones sobre pre-textos, escritores y grandes pensadores en su discurso cotidiano –hasta en la cantina.

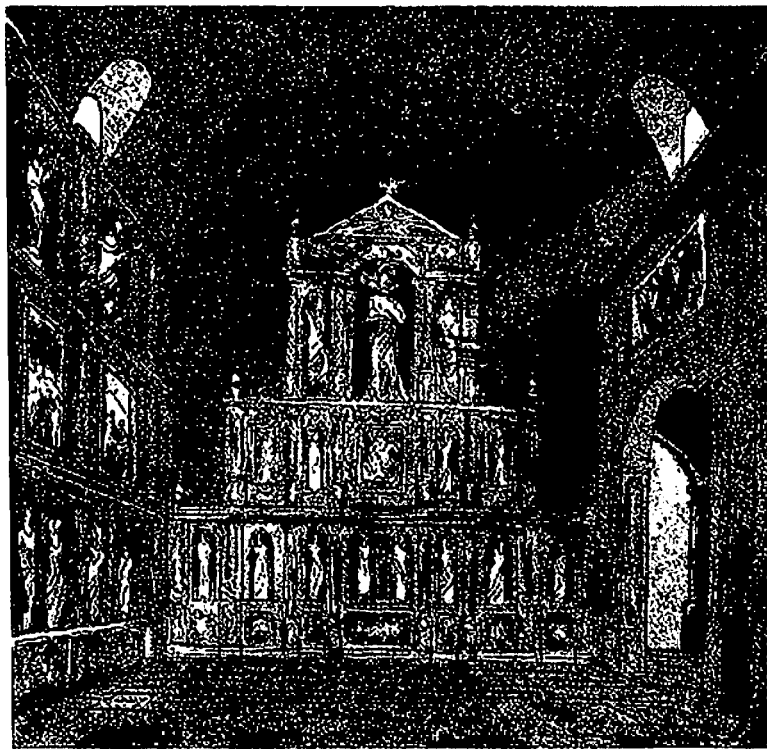
Ahora atendamos algunos ejemplos de ironía satírica estable al interior del intertexto, hemos tomado dos ejemplos de la sección “Aforismos, dichos, etc.”

POBREZA Y RIQUEZA

Entre la pobreza y la riqueza escoge siempre la primera: se obtiene con menos trabajo y el pobre será siempre más feliz que el rico, pues aquel nada teme y éste está continuamente enfermo por las preocupaciones que trae el no dormir pensando siempre en los pobres.

En este microtexto se nos recomienda elegir la primera opción, cuando esas condiciones más bien se heredan. Se “obtiene” con menos trabajo: de hecho, las situaciones obtenidas con el menor esfuerzo son las que abundan. La riqueza implica preocupaciones como estar pensando todo el tiempo en los “pobres pobres”, estado que podemos asegurar no es nada probable –a menos que la preocupación sea de tipo cuantitativo.

Esta ironía alude directamente al bien conocido texto social de la distribución de la riqueza –con acento en el tercer mundo al que aún pertenecemos– en el que todos estamos inmersos. Es muy posible que tanto para el rico como para el pobre este intertexto se presente como



F. MEJIA

irónico, pues lo que se está infiriendo es una situación opuesta a la real, es decir, se presenta como *anticatástasis*, en tanto que lo que se infiere es una situación opuesta a la real.¹⁷

PROTECCIÓN A LA POESÍA

Gracias al sistema de becas a los poetas, en nuestro país se han dado muchos de los mejores logros que el silencio haya obtenido jamás.

Este intertexto provoca varias incongruencias simultáneas. “Agradece” al sistema de becar a los poetas... ¿tenemos becas para los poetas?, ¿hay algún sistema sólido de becas en nuestro país?, ¿en cuál país? La importancia de las becas pasa a segundo plano —como casi siempre— más adelante, frente a la afirmación irónica de que se han obtenido los “mejores logros”, pero del silencio.

Esta ironía sobre el sistema de becas se presenta como *metalogismo* pues requiere del conocimiento de un referente externo al texto para su interpretación.¹⁸ De cualquier modo, el hecho de que se presenten las becas no importa tanto como la cuestión del silencio. Si miramos un poco hacia la producción poética de nuestro país —adjudicándonos el comentario— podemos atisbar que en la realidad los poetas no son víctimas del silencio (los verdaderos). Así, podemos dar una interpretación final a este intertexto, que tales individuos inspirados no requieren de ningún sistema de becas a ningún lado para perfeccionar nada pues, como dice el mismísimo Eduardo Torres: el escritor nace, no se hace, pues es raro encontrar alguno que no haya nacido.

Las competencias axiológicas se han puesto en juego. Hemos observado cómo se ironizan dos textos sociales muy bien conocidos por la mayoría y los hemos elegido porque suponemos que existe una concordancia más o menos homogénea en la visión que podemos tener acerca de ellos. Sobre este supuesto, en la interpretación no caben muchas ambigüedades, por lo tanto podemos entender estas ironías como estables. (Por otra parte, es cierto que no descartamos otras interpretaciones distintas para los fines irónicos del lector).

“En *Lo demás es silencio*... la intertextualidad se exagera y se convierte en una actitud equívoca y maliciosa. Ya no se trata de sembrar citas, menos aún de gratificar el ego del lector permitiéndole el hallazgo erudito, sino, en todo caso, de ponerle en juego, desafiarlo, jugar un

verdadero juego con riesgos”.¹⁹ Y en ese riesgo nos introduciremos —además de gratificar un poco nuestro ego— al observar un producto amplísimo de referencias de otros textos en las “Selectas” de Eduardo Torres: *El Quijote*, de Cervantes; *Arte poética, odas y epístolas*, de Horacio; versos de Gustavo Adolfo Bécquer; textos de Aristóteles, Antonio Machado, Franz Kafka, León Bloy; Thomas Hobbes (filósofo autor de *El Leviatán*), Rainer M. Rilke, Kierkegaard (filósofo existencialista), Fernández de Lizardi; *La Divina Comedia*, de Dante, etcétera.

Una de las estrategias más importantes en la construcción intertextual de *Lo demás*... es la alusión entendida como la referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas geneológicas.²⁰ Al respecto opina Monterroso que “la alusión literaria es tan vieja como cualquier otro recurso. Si cuentas con buenos lectores no tienes que andar diciendo a cada paso ‘como dijo fulano’ o ‘como dijo Erasmo’, pues ya en la secundaria la gente lo aprendió, aparte que para los buenos lectores siempre es un goce saber quién dijo tal cosa sin que se lo señalen”.²¹

Portémonos ahora como buenos lectores e interpretemos las ironías paródicas contenidas en los siguientes microtextos reconociendo las referencias pre-textuales.

SABER QUE NO SE SABE NADA

Sócrates dijo: “Sólo sé que no sé nada”. En la antigüedad esto le valió la reputación de ser el filósofo más ignorante hasta nuestros días. Por eso, más listo, su discípulo Platón dejaba entrever apenas que él solamente lo había olvidado todo.

Este intertexto irónico se presenta totalmente como antífrasis, en tanto que exhibe exactamente el sentido opuesto de lo que conocemos sobre Sócrates y Platón. Precisamente esa frase —que, según Eduardo Torres le valió la fama del filósofo más “ignorante” (palabra en la que radica la ironía) fue la que lo postuló como el más sabio e importante de la filosofía antigua. Platón, por su parte, “había olvidado todo” —afirmación irónica— cuando él, en realidad, explicaba que filosofar significaba “recordar” cuando nuestras almas convivieron con ideas perfectas, esto, de acuerdo a la Teoría de las Ideas postuladas por él, en la cual las ideas son entes trascendentes, suprasensoriales y perfectos (sobre todas las cosas) preexistentes en nues-

tra alma.²² Pasemos al siguiente ejemplo.

HERACLITANA

Cuando el río es bueno y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río.

Todo es un devenir, todo está en constante movimiento, es el principio heraclítico que ironiza este intertexto. Sobre él, Heráclito creó la metáfora del río: “si todo está en perpetuo cambio, no es posible que un hombre se bañe en el mismo río dos veces”.²³ La ironía aquí también se presenta como antífrasis, en el sentido de que sí es posible bañarse más de dos veces en el mismo río si se cuenta con un vehículo lo suficientemente veloz –bajo la condición de que el río vaya lento– para alcanzar ese “fragmento de río” utilizado la primera vez y asegurándose de no tener problemas de personalidad al ser la misma persona la que se vuelve a bañar.

La ironía, en los dos análisis anteriores y sobre los pre-textos que parodia, toma la forma de *metalogismo* al requerir el conocimiento de los referentes externos para lograr el efecto. Por otra parte, también podemos pensar sobre ambos textos que existe *ironía de pensamiento*, en la cual se toma la opinión del otro para poner en evidencia la falta de sentido de su criterio, o bien, reproducir su punto de vista poniendo énfasis en sus puntos débiles.²⁴ Ésta se manifiesta en tomar la literalidad de lo dicho por Sócrates y Platón: ¿cómo es posible que se tome por el más sabio de los filósofos a aquel que afirma no saber nada? (Platón fue más listo al haber dicho que olvidó todo, rasgo de que alguna vez supo algo). En lo que toca a la “amnesia” de Platón, tal vez se deba a la posición refutadora del autor de no creer en un universo de ideas perfectas, cuya formulación en “esta vida” consiste en recordarlas. Sobre Heráclito, la refutación consistiría en el uso de la palabra

“agua” por la de “río”: es el agua lo que cambia de lugar, no el espacio físico que conocemos como río –¿es posible que todas las mañanas nos duchemos en el mismo baño?

Tal vez el argumento general para esas ironías de pensamiento radica en la postura de que aquellas reflexiones filosóficas son demasiado metafísicas, quizá ingenuas y poco coherentes con la realidad del pensamiento moderno.

En estos ejemplos de ironía paródica pudimos observar la incongruencia del enunciado literal y el reconocimiento de pre-textos, así como la intención del autor, más o menos aproximada, para estabilizar su lectura. Como estos ejemplos, tanto paródicos como satíricos, podemos hallar bastantes en buena parte de la obra de Monterroso.

La ironía, en los análisis anteriores, se presenta como estable al aludir a pre-textos literarios o susceptibles de ser reconocidos por el lector. En esos casos, la ironía se muestra como *estrategia de intertextualidad moderna*, en tanto que las relaciones al exterior las establece el propio texto, no el lector.²⁵

La intertextualidad moderna refiere a textos concretos, como dijimos antes, bien reconocibles, de un modo claro y un tanto demostrativo. Esto lo hace a través de tácticas como la alusión y la parodia, la cita, la polémica, etcétera. Sin embargo, la *función* de la intertextualidad moderna en Monterroso no parece ser la de destruir pre-textos al considerarlos símbolos de lo viejo,²⁶ sino al contrario, dice el mismo Monterroso que la función del escritor es “mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes”.²⁷

Si la ironía estable exhibe la intertextualidad en la mayoría de sus rasgos como moderna, podemos asegurar, de acuerdo a lo que opina el autor, que su objetivo, aunque no sea explícito, es un tanto posmoderno, en el sentido de que su literatura, en general, supone tomar en cuenta todo lo ya escrito y mantenerlo vivo: “si a veces en lo que hago hay sobrentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de la idea de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo”.²⁸

Con todo lo anterior, nos vamos dando cuenta que la ironía estable en la intertextualidad moderna, en tanto evidencia los textos aludidos –literarios y extratextuales– postula a un *lector modelo* más o menos definido. Este lector, tan sólo en el caso de *Lo demás es silencio...*, por ejemplo, debe poseer un cúmulo de competencias análogas a las del autor. De hecho, en la mayoría de los intertextos-Monterroso se expresa esta exigencia de conocimientos; sin embargo, al mismo tiempo, los textos irónicos nos otorgan la posibilidad de sumar referencias e interpretaciones bajo el mismo eje temático y a nuestro libre albedrío: nos permiten *inestabilizar* la ironía.

De la estabilidad a la inestabilidad: deslizamiento de ironías

Otro buen ejemplo de ironía estable es el cuento "Mr. Taylor". En él se relata la historia de Mr. Percy Taylor, quien llega de Massachusetts a la región del Amazonas, América del Sur, y emprende un fructífero negocio de exportación de cabezas humanas reducidas en escala industrial. Su negocio quiebra al llegar hasta el extremo de ya no tener más cabecitas americanas para exportar, cuando la demanda norteamericana era enorme; su historia finaliza cuando la última cabecita, que es precisamente la de Mr. Taylor, es enviada a su tío –con el que inició el negocio– quien, al mirarla, se suicida saltando por una ventana.

En este cuento encontramos una fuerte carga de ironía satírica contra un suceso real ocurrido en Guatemala en 1954: "está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático. 'Mr. Taylor' es mi respuesta a este hecho".²⁹



J. VELASCO

De tener conocimiento sobre este episodio en particular de la historia de Guatemala, la ironía toma forma estable en su interpretación. Por otra parte, si no se tiene conocimiento sobre el suceso político, lo que sí llega a comprenderse en esencia es la crítica –a través de la ironía narrativa– al imperialismo norteamericano que radica en la explotación de Latinoamérica en muchos sentidos. Se cortan, reducen y exportan cabezas humanas –símbolo de inteligencia. Su reducción probablemente simboliza la subestimación de la inteligencia latina; el hecho de que se agote la elaboración de ese producto alude a la triste realidad de que las inteligencias "dignas" de trascender fronteras son realmente pocas; el cortarlas y llevárselas a "gringolandia" presupone el "raptó" de las inteligencias para su explotación, como suele suceder con la mayoría de los productos latinos, como la comida en general y las artesanías, por ejemplo. Y a cambio de ello nos otorgan el privilegio de beber un refresco bien frío de fórmula mágica.

"Es lógico que estemos cansados ya de que países más desarrollados que nosotros acaben con nuestro cobre o nuestro plátano en condiciones de intercambio cada vez más deterioradas; pero cualquiera puede notar que el temor de que además se lleven nuestros cerebros resulta vagamente paranoico, pues la verdad es que no contamos con muchos muy buenos".³⁰ En este último párrafo notamos que la temática ironizada es la misma, "Mr. Taylor" y "La exportación de cerebros" tienen esa resonancia. Y no sólo éstos. Hay otros que en la misma línea agregan el tópico del acto de escribir. "En los Estados Unidos y en Europa han descubierto a últimas fechas que existe una especie de monos hispanoamericanos capaces de expresarse por escrito".³¹

"La exportación de cerebros" y "Dejar de ser mono" vienen a ser referencias intertextuales *por añadidura* a "Mr. Taylor", pues el texto no las propone y no parece ser la intención del autor. Tales relaciones de otros textos, que no precisamente son anteriores, las hacemos por analogía temática y de tratamiento irónico, estamos creando una ironía paródica, de acuerdo a Linda Hutcheon. Del mismo modo podemos agregar diversos textos, literarios o sociales, bajo la misma correspondencia.

Tomemos como ejemplo la relación con un caso similar al que dio origen a "Mr. Taylor".

José Durand relata esta eventualidad, sucedida en Nueva York y curiosamente coincidiendo con la United Fruit que, en 1975, año de la anécdota, llevaba el nombre de United Brand. Tras sacar a la luz un soborno a la “respetada cabeza” de esa compañía, su presidente, Mr. Eli Black, se suicidó saltando de un rascacielos neoyorquino.³²

No podemos dejar de comentar que es irónico que la realidad asuma la anécdota oculta de un cuento que la ironiza, cuando se trata de un cuento que ironiza una anécdota de la realidad.

Esta actividad de crear relaciones *intertextuales* entre otros textos literarios, y *extratextuales*, más allá de las que el texto propone en su interior –y aun de las intenciones del autor– es lo que designaremos como *lectura de la ironía inestable*.

Inestabilidades

Lo que siempre se propone un autor al estructurar su texto es que su adversario, el lector, “gane” en el reconocimiento de las estrategias de comunicación literaria.³³ Ciertamente esto ocurre con la ironía, sin embargo, la posibilidad de “perder” es muy grande. Esto, insistimos, depende en gran medida de las competencias axiológicas y literarias del lector. Éstas también han de ponerse en juego frente a la ironía estable, aunque no necesariamente.

La relación intención/interpretación, digamos, es la que distingue en gran medida los dos tipos de ironía. En la ironía estable existe intencionalidad, derivándose de ella todos sus demás rasgos, como la reconstrucción finita de significados. Por otra parte, afirma Alan Wilde, la función persuasiva no es crucial en el texto irónico, por lo tanto, la intención se vuelve *irrelevante*: “ello exige un lector que esté inmerso en el mundo que le propone [el texto] y que a la vez logre distanciarse de él, arriesgándose a sumergirse en este juego de paradojas, discontinuidades y mundos figurados, precisamente como una manera de usar el texto”.³⁴

Un texto irónico de por sí es ambiguo; un intertexto irónico estable es *doblemente ambiguo* –valga la redundancia–; un intertexto irónico inestable es indiscutiblemente *polisémico*. Al proponérsenos una ironía inestable, el autor está



“dejando que seamos nosotros quienes intuyamos las profundidades de sus ironías partiendo de signos superficiales y deliberadamente ambiguos”.³⁵ En los intertextos-Monterroso las referencias inter o extratextuales están presentes y, al mismo tiempo, se nos pone a prueba, se nos propone jugar al crítico o al ingenuo, o bien, al creador de intertextualidades.

En este sentido, como ya mencionamos, los textos en los que se manifiesta la ironía inestable se presentan como *intertextualidad posmoderna*. Aquí es patente la conciencia de la influencia del lector sobre el sentido del texto; la intención del texto posmoderno es un irse a otros textos. Su objeto no es relacionar un texto concreto e irreconocible, sino que remite a toda una época, una convención literaria o un género-reglas.

Esta relación con la regla del género podemos observarla muy bien en *La oveja negra...* Monterroso dialoga con el género de la fábula y dentro de él integra pre-textos de otros géneros, que van desde lo épico (*La Iliada* y *La Odisea*) hasta la literatura contemporánea (Kafka) y la filosofía griega antigua (Epicuro, Horacio, Zenón de Elea). Estrategia: la ironía inestable en la cual “la verdad que se afirma o queda implícita es que no se puede elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas re-

veladas por medio de la ironía. El autor [...] se niega a declararse [...] a favor de cualquier posición estable”.³⁶

La posición de Monterroso es patente al afirmar que sus fábulas no tienen intenciones ni didácticas ni morales ni ejemplares. “Si los lectores quieren hallar algo más allá de esto, la cosa me gusta, pero es su aportación, su afán de encontrar algo en donde tal vez ese algo no exista”. El objetivo de las fábulas monterrosinas es “combatir el aburrimiento e irritar a los lectores”,³⁷ argumento que, a través de los análisis, nos ayudará a comprobar que su intención en nuestra lectura posmoderna se ha vuelto irrelevante.

El género de la fábula, como bien es sabido, tiene la función de legar una enseñanza al lector, que se resume en una moraleja. Con Monterroso las moralejas desaparecen, la expectativa de la lectura de la fábula se altera, “su texto modifica los parámetros de la fábula, disuelve el género fingiendo su respeto disciplinado. Aquí hay un fenómeno de desplazamiento genérico interno, no una renovación sino una parodia del mismo, pues sólo podría utilizarse seriamente como un acto humorístico”.³⁸

En esta parte del análisis intertextual, observaremos la lectura de la ironía inestable en una fábula paródica y en otra satírica, para después pasar a otro modo de crear intertextualidades.

LA TORTUGA Y AQUILES

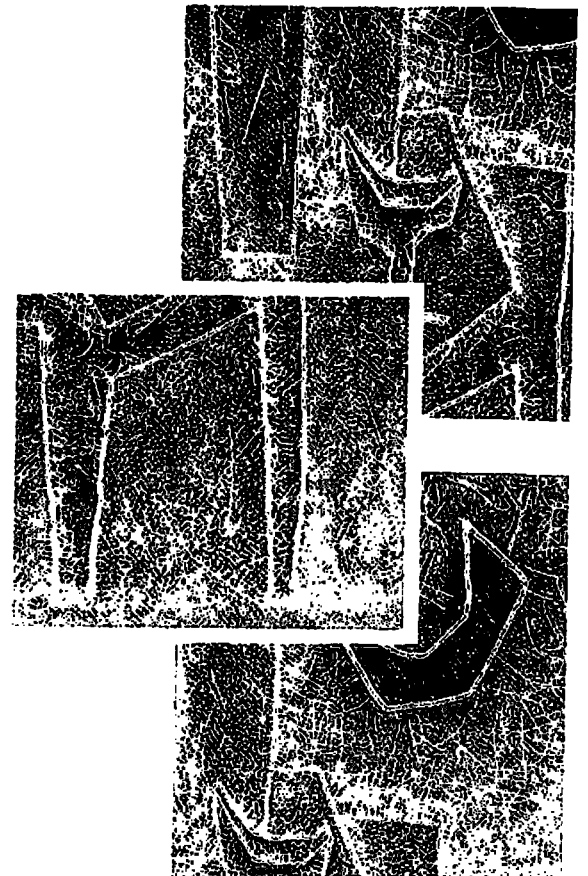
Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta.

En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones.

En efecto, una diezmiltrillonésima de segundo después, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles.



J. SACRISTÁN



En primera instancia, una tortuga en una carrera en la que ella gana, relatada en una fábula, nos remite al viejo texto (con moraleja) de la tortuga y la liebre. Por otra parte, el sólo título de una tortuga y un Aquiles bastante conocido, recuerda la antigua discusión que sobre el movimiento sostuvo Zenón de Elea: si la tortuga sale primero, y por ende, Aquiles después, éste tendrá que recorrer la mitad de lo que ya ha aventajado la tortuga; cuando Aquiles llegue a ese lugar, la tortuga ya habrá avanzado más, y así sucesivamente. Aquiles nunca podrá alcanzar a la tortuga y ésta siempre ganará. Al contrario del título original del pre-texto, aquí se menciona primero a la tortuga y luego a Aquiles, tal vez porque, finalmente, la tortuga siempre ha llegado primero.

La declaración de la tortuga: “temía perder porque Aquiles le pisaba todo el tiempo los talones” remite al episodio de *La Ilíada*, en el que Aquiles muere al ser atacado por una flecha en su única parte vulnerable: un talón. Pensar en Aquiles (antihéroe) que ingenuamente cree que la tortuga también puede ser vulnerable de los talones, supone una *caricaturización* del personaje.

El hecho de que Aquiles maldiga a Zenón es en razón, primero, de que el filósofo afirmaba que no hay movimiento; si hubiera movimiento Aquiles habría ganado. Y después, por haberlo tomado de ejemplo —cabe agregar que Zenón es posterior a Homero. Esta alusión al filósofo griego y a su teoría constituye un *metalogismo*. De hecho, toda la estructura del texto lo es. Por el estilo de la escritura y la situación, ambos periodísticos, estamos ante una evidente *heteroglosia*, en tanto que integra códigos ajenos a las convenciones de la fábula.

EL MONO QUE QUISO SER ESCRITOR SATÍRICO

(Sinópsis)

Un mono quería ser escritor satírico, se propuso observar a toda la gente para lograr su objetivo, cosa que no fue difícil, pues gozaba de la plena simpatía de todos los animales de la selva. Así, llegó a convertirse en un experto conocedor de la naturaleza humana, sumado a los muchos estudios que poseía. Cuando llegó el momento de decidir sobre qué animal comenzaría a satirizar, se halló en grandes aprietos, pues todos los que se le ocurrían eran buenos amigos y temiendo lastimarlos, desistió de hacerlo.

Finalmente renunció a ser escritor satírico y comenzó a escribir sobre Mística y Amor. A partir de entonces todos los animales lo racharon de loco y nunca volvieron a recibirlo tan bien como antes.³⁹

Sin duda, en este texto se satiriza la figura de aquella persona “con pretensiones” de escritor, cuyos prejuicios sobre el valor de la amistad lo limitan hasta el grado de llegar a ser lo contrario de lo que deseaba y finalmente, perder lo que quería conservar. Esta ironía se traduce en la ironía del pensamiento sobre la inseguridad. Al renunciar el mono a su

empresa, la situación se convierte en *ironía dramática* en tanto el desenlace es totalmente opuesto a lo que esperaba el protagonista.⁴⁰

Una interpretación divertida sería pensar que el mono, al dudar acerca de sobre quién satirizaría, personifica al mismo Monterroso antes de decidirse a escribir las fábulas, es decir, podríamos adjudicarle cierta *disimulación*,⁴¹ que es cuando el emisor sustituye su pensamiento por otro y oculta su verdadera opinión para que el receptor la adivine. Y si es así, estaríamos ante un caso de *autoironía*.⁴² Lo mismo podemos pensar de otro texto resonante:

A LO MEJOR SÍ

Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenazas, que son los más.

Al mismo tiempo, esta sátira sobre la figura del escritor tiene eco con la interpretación del macrotexto *Lo demás es silencio...*, situación interesante en tanto evidencia que la ironía inestable no excluye a la estable, sino que la integra, correspondiendo a la intención de la intertextualidad posmoderna.

En estos textos, cuya potencialidad significativa depende en gran medida del lector, el autor “dice [...] hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre”.⁴³

A esa aventura entraremos a continuación en el análisis de dos microrelatos: “Fecundidad” y “El dinosaurio”, en donde observaremos la descodificación aberrante en su sentido más desviado y descarriado, pero divertido. A estas alturas hemos comenzado a reparar en la desmitificación de la noción de la literatura como un objeto inamovible y unidireccional a tra-

vés de otra estrategia importante en la obra de Monterroso: la *metaficción*, que en esta parte de la investigación entenderemos básicamente como la narrativa construida a partir de la exhibición de las convenciones que constituyen las reglas genéricas de la ficción, ya sea implícita o tematizada (Hutcheon).⁴⁴

En los análisis que siguen, Monterroso nos invita a acompañarlo en el momento en que se lanza hacia un abismo sin fondo. Según Booth ésta es la única actitud digna que se puede adoptar.

FECUNDIDAD

Hoy me siento bien, un Balzac, estoy terminando esta línea.

Dentro de su contexto, *Movimiento perpetuo*, “Fecundidad” se constituye como resonante de una serie de desconstrucciones e incompletitudes que pretenden ser no-historias completamente abiertas a las competencias e imaginación del lector. En ese mismo macrotexto, encontramos una resonancia interesante con otro texto titulado “La brevedad” que, paradójicamente consta de veinte líneas. *Fecundidad* y *brevedad*, ambos textos paradójicos se atraen como contrarios atajándose en ese punto que es la *sátira paródica* del arte de escribir. Finalmente lo que un escritor pretende es una obra fecunda de brevedades (por perfectas y buenas al doble). La crítica a la creación literaria va de la mano con la autocritica y la autoironía. Así, observamos que la actitud de “Fecundidad” es la misma del autor contra su genialidad y al mismo tiempo, de su genialidad de brevedades contra la genialidad de fecundidades de Balzac.

El narrador es el mismo Monterroso desde su característica de hiperbrevedad y divertida crítica hacia lo extenso: Balzac, que no precisamente es una crítica al autor francés. O bien, ya entrados en el mundo monterrosino, podemos pensar en un yo-narrador que no es Monterroso y aborrece las extensiones literarias tipo Balzac, razón para que tome a este autor como objeto de parodia; también podemos pensar en un yo-narrador-personaje creado por Monterroso que, definitiva-

mente, nunca supo quién era Balzac y confundió su estilo con el de Monterroso.

El tono es completamente irreverente en dos direcciones: hacia la fecundidad extensa de Balzac y hacia la genialidad de brevedades de Monterroso. Es esencialmente irónico en este sentido, mientras se afirma a Balzac por el título, se niega al título por la extensión del texto y por quien lo escribe: Monterroso.

Pese a la brevedad del relato, debemos detenernos un poco en la estructura narrativa. El *discurso* (cómo se cuenta) es de tan sólo una línea; la *historia* (lo que se cuenta) nos remite a dos cosas: una referencia pre-textual, que es Balzac y otra referencia *auto-autoral*, que es Monterroso. Lo interesante de esta historia de una línea es que, aún por omisión, nos lleva a un plano metaficcional tematizado: *el autor como personaje de una historia del mismo autor*. Leer a Monterroso es evocar a su admirado Borges en estilo, según inimitable, pero bien simulado en brevedad, concisión y autorreferencialidad. Este microtexto es producido en un marco en que comienza a abandonarse la modernidad literaria para entrar a los pos... Tal coyuntura no evita que “Fecundidad” se convierta en un texto reciclante de un pretexto, y a la vez sea autoirónico, humorístico y metaficcional.

La autorreferencialidad autoral implícita es un rasgo latente en la mayor parte de su obra. Este abismo sobre sí mismo siempre será la carga más pesada de sus más divertidos textos –si no es que los mejores. “Monterroso es observador cuidadoso de todos los ridículos humanos, pero quizá su máxima preocupación, como la de los grandes humoristas, es una flagelada y terrible aunque divertida, conciencia de la propia ridiculez, del propio caos”.⁴⁵

Monterroso elude su propia genialidad bajo la mascarita de la autocritica y la minimización frente a los grandes. Él mismo se excluye de aquellos que se jactan de ser y no son. Así, en “Fecundidad”, autoironiza su estilo al mismo tiempo que sabe que la brevedad es lo más bello (y

necesario) y del mismo modo se autoironiza ante la imposibilidad personal tanto de leer como de escribir textos enormes. Monterroso no pretende ser *grande*, aunque es un breve genio y precisamente en este microtexto se opone en todo su tamaño al del Honorato de Balzac, quien alguna vez dijo: "Amo a los seres excepcionales y soy uno de ellos".

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Este texto ultracorto tiene consonancia formal con muchos de los textos que suponen un *desplazamiento genérico*,⁴⁶ es decir, que bien pueden ser anotaciones, cuentos, ensayos, fábulas o "novelas", que van desde una página hasta una línea.

"El dinosaurio", como título en una página en blanco antecede, al parecer, a una historia sobre tal animal, como primera expectativa. Damos vuelta a la página y nos encontramos con la sorpresa de que nos tardamos demasiado, el cuento ya terminó. Una segunda expectativa sería la que toca al género. Por "inercia" de lectura y con relación al macrotexto (*Obras completas y otros cuentos*), que desde un principio se nos ha prometido serán cuentos, lo inmediato es suponer que "El dinosaurio" también lo es. Aunque en una primera reacción quedamos en la incertidumbre de si se nos ha tomado el pelo, o si se trata de un nuevo género parecido al cuento, o si en verdad es un cuento, o peor aún... todavía... "no entendí". O, de otro modo, si no conocemos aquella declaración de Monterroso sobre "El dinosaurio" como novela que ha logrado pasar por cuento,⁴⁷ la situación irónica es mayor, ya no sólo con respecto al texto, sino al supuesto género.



F. MEJÍA

Sobre los "personajes posibles" observamos lo siguiente: el dinosaurio como protagonista (tal vez) que despertó y se quedó donde estaba. Otra lectura: el dinosaurio como protagonista que se quedó "allí" mientras otro personaje despertaba. Una más: un alguien-personaje (tercera persona del singular, cualquier género) que despertó cuando el dinosaurio seguía "allí". Otras lecturas: todos aquellos personajes que pudieron aparecer en el sueño de ese alguien-personaje que despertó, incluso, todos los personajes que pudieron deambular por la historia, antes de que ese alguien-personaje se durmiera (metafóricamente o no). Una modalidad que se hace presente en este discurso es la identificación solidaria, pues cualquiera que haya sido la situación pasada, vivida o soñada de aquel quien-fuera que despertó, el dinosaurio se quedó siempre "allí".

La estructura narrativa es sumamente divertida. El discurso es tan pequeño como se presenta: siete palabras. La historia, por otra parte, referida por este discurso, no es tan pequeña. Si Monterroso insiste en que "El dinosaurio" es una novela, la historia será del tamaño del animal. Si es un cuento... al cálculo. La si-

tuación de la historia es muy interesante, pues la construcción de ésta será completamente extradiegética –al exterior de la historia que se nos cuenta– y dependerá de la imaginación fantástica del lector que imprimirá acción a una relación alguien-dinosaurio. El único cabo suelto es la historia.

Si la ironía radica en la completa subversión, literaria por un lado, y frente al lector, por otro, de las convenciones y expectativas que se saben y se tienen sobre un texto que se supone cuento, al mirar el tamaño del discurso, la incertidumbre nos convierte por un momento, como lectores, en el objeto irónico burlado por el autor. Y aún más si Monterroso ha declarado irónicamente que se trata de una novela. “El dinosaurio” es la ruina de la ironía de la que somos objeto todos los lectores, incluso aquellos que se atreven a decir: “Espera, que apenas lo estoy empezando a leer”.

Estos microtextos de una sola línea nos enfrentan con dificultades enormes en el proceso de reconstrucción. ¿Cómo distinguir en una primera lectura la marca irónica del texto? La invitación está hecha, el autor nos propone... todo. En “Fecundidad” aparece la alusión a Balzac, es posible hacer interpretaciones sobre ello, incluso sin tener que recurrir al conocimiento sobre el autor, pero “El dinosaurio” es el que nos pone en el apuro más grave. Textos como éste “tratan de reflejar –o quizá habría que decir que intentan reflejar el intento de reflejar– la radical negativa de todo. El único significado es que no existe ningún significado, y toda reconstrucción de una ironía es tan vulnerable y destructible como cualquier otra”.⁴⁸

En los textos analizados en esta última parte nos hemos sumergido en un amplio campo de interpretaciones en el que nosotros, como lectores, hemos fijado el sentido irónico en la reconstrucción. Yendo más allá de la propuesta del texto hemos atribuido relaciones pre-textuales (ironía-paródica) y

extra-textuales (ironía-satírica), estableciendo desde nuestras posibilidades la intertextualidad. En este sentido no nos ceñimos a la postulación del *lector modelo* en la ironía moderna, sino más bien, nuestras reconstrucciones son consecuencia de lo que ahora llamamos *ironía posmoderna*, en tanto que “a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo, se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria (o artística) [...] ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales”.⁴⁹

De cualquier forma, no excluimos la reconstrucción estable de la inestable. Las competencias pueden o no ser necesarias pues, finalmente, “Monterroso es un lector al servicio de otros lectores, y por ende todos estos textos están escritos de tal manera que el lector no tiene que recurrir al texto aludido. Es decir, el texto puede y debe subsistir por sí mismo”.⁵⁰

Conclusión

Hemos observado cómo la escritura, los textos literarios, pueden concebirse como un diálogo entre textos, por un lado, y por otro, con su lector. También hemos distinguido dos maneras de leer un texto, la lectura moderna de un texto cerrado y la lectura posmoderna de un texto abierto. Es este segundo tipo de lectura la que nos ha dejado ver las posibilidades de lectura intertextual y sus estrategias en algunos textos de Augusto Monterroso.

Hemos visto que en la lectura posmoderna son posibles varias interpretaciones, dada la apertura del texto, y esa diversidad se debe a la relación de la presencia de dos o más textos literarios en uno solo, es decir, su intertextualidad. Esto evidencia la intención del autor por abrir espacios textuales desde los que interpelan al lector, pidiendo su participación en la construcción del sentido.

El lector ideal se mueve en dos niveles de recepción. Uno es el de la lectura ingenua, que supone el desciframiento literal, en un nivel de superficie, del texto; y otro es el de la lectura crítica, en la que el lector es capaz de reconocer las alusiones, las referencias intertextuales, así como de ser “capaz de interpretar el fracaso de la empresa cometida por el primero”,⁵¹ el lector ingenuo. Con esto tenemos que los textos observados en el análisis poseen o requieren de un doble lector modelo.

Esto quiere decir que, si en un texto se presentan rasgos tanto de intertextualidad moderna como posmoderna, se abren las posibilidades a una diversidad de dificultades de interpretación, que si bien serían más difíciles de salvar para el rol del lector ingenuo, esto no significa que la lectura quede obstruida; al contrario, se va enriqueciendo en la medida en que aumentan los conocimientos del lector real,

quien puede ir acercándose cada vez más al rol del lector crítico del texto.

En la ironía narrativa se formula una diferencia fundamental en el lector modelo. Si bien es cierto que los textos-Monterroso están escritos en un nivel asequible a todos los lectores, “también lo es su exigencia de un cierto nivel de competencia y de inteligencia natural que comparte con cualquier otro juego: un código, un *corpus* de referencias, un ánimo particular de relación, sin todo lo cual, la literatura se convierte en un mero informe”.⁵² Por tal razón, el lector modelo desde su rol de lectura ingenua no tendría lugar frente a los intertextos-Monterroso pues, como ya se ha visto, aun en los textos más abiertos se requiere de la disposición del lector para ir más allá del sentido literal del texto.

Esto restringe el deseo de Monterroso de democratizar su literatura al señalar *que cualquier lector es el lector ideal*. Ha dicho Monterroso que en sus textos “la parte del erudito [...] debe estar tan escondida que nadie se dé cuenta, excepto cuando por necesidades obvias hay que mencionar nombres”.⁵³ De acuerdo con lo que dice Eco, los intertextos-Monterroso postulan muy bien a su lector modelo como crítico, en el caso de la *ironía-estable moderna*. Sin embargo, en los intertextos posmodernos, el lector se postula como aquel que sea capaz y se arriesgue a lanzarse al juego de la interpretación tomando la invitación de la lectura abierta, posmoderna, libre.

De este modo observamos que el problema de ruptura frente al intertexto irónico moderno se *resuelve* implícitamente en la aproximación de las competencias del *lector real* a las del *modelo*: casi Monterroso. En la ironía inestable la ruptura se *disuelve* en el replanteamiento de tal lector sobre su capacidad de hacer reconstrucciones –tal vez ilimitadas– frente a la actitud irónica que pueda proponer el texto posmoderno. En este caso “el lector no es solamente una víctima sino finalmente un beneficiario. El diálogo que [Monterroso] entabla con él no es romántico simbolista de Baudelaire (*hypocrite lecteur*)

sino algo así como un diálogo socrático cuya estrategia consiste en permitir, producir (y reproducir) en ese mismo lector el aparato de estrategias con que el escritor analiza y desmitifica, satirizando, el mundo en que vive, que es el mundo en que todos vivimos”.⁵⁴

Lo más interesante de la *ironía-inestable-posmoderna* es el hecho de que, aun cuando la intención desaparece en el texto o se vuelve irrelevante en la lectura, ese diálogo es posible en tanto que el autor propone y el lector no tan sólo actualiza el sentido, sino que entra en un juego de creación de significados que lo envuelve en la incertidumbre interpretativa frente a la ausencia de marcas. “Es por esto que la ironía, sumergiéndolo a su destinatario en un apuro que lo pone en juego, puede ser más o menos grave o serio, tiene siempre algo de *irónico* [...] que mantiene a los otros en el espanto por medio de medias sonrisas burlonas y se da el aire de saber siempre algo más”.⁵⁵

De esta manera, observamos que la ironía, tanto *estable-moderna* como *inestable-posmoderna* –ambas con la posibilidad de coexistir en un mismo texto– siempre dejará reminiscencias de ocultamientos latentes así como posteriores posibilidades de interpretación. Así es la literatura de Augusto Monterroso, para todos, releíble, “reciclable”, y con un afán disimulado de convertir poco a poco a sus lectores ingenuos en lectores críticos a través de las dudas ocasionadas por la multirreferencialidad de sus intertextos.○

1 Cfr. Heinrich Plett, “Intertextualidades”, revista *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto Encuentro Mijaíl Bajtín, pp. 65-94.

2 Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 39.

3 Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, p. 175.

4 Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, p. 57.

5 Umberto Eco, *Lector in fabula*, pp. 249-250.

6 *Ibid.*, p. 252.

7 Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 484.

8 Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 79.

9 Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 104.

10 Heinrich Plett, *Art. cit.*, p. 68.

11 Wayne Booth, *Op. cit.*, p. 68.

12 Linda Hutcheon, *Op. cit.*, p. 178.

- 13 *Ibid.*, pp. 177-178.
- 14 Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*.
- 15 Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, p. 35.
- 16 Jorge Ruffinelli, "Introducción" a *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, p. 38.
- 17 Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 272.
- 18 *Ibid.*, p. 150.
- 19 Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, p. 37.
- 20 Lauro Zavala, *Glosario para el estudio de la intertextualidad*, p. 1.
- 21 Augusto Monterroso, *Op. cit.*, p. 111.
- 22 Cfr. Platón, "Fedón", en *Diálogos*.
- 23 Cfr. Jager, *La filosofía presocrática*.
- 24 Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 277.
- 25 Pavao Pavlicic, "La intertextualidad moderna y postmoderna", *Criterios*, p. 172.
- 26 *Ibid.*, p. 25.
- 27 Augusto Monterroso, *Op. cit.*, p. 70.
- 28 *Ibid.*, p. 45.
- 29 *Ibid.*, p. 25.
- 30 Augusto Monterroso, "La exportación de cerebros", en *Movimiento perpetuo*, p. 39.
- 31 Augusto Monterroso, "Dejar de ser mono", *Op. cit.*, p. 85.
- 32 Durand, J., "La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso", en *Monterroso*, pp. 21-22.
- 33 Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 79.
- 34 Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura*, p. 53. Ver para intención irrelevante A., Wilde, *Horizons of assent. Modernism, postmodernism and the ironic imagination*.
- 35 Wayne Booth, *Op. cit.*, p. 321.
- 36 *Ibid.*, p. 304.
- 37 Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, pp. 56 y 36.
- 38 Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, pp. 29-30.
- 39 Cfr. Texto completo en Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, pp. 13-15.
- 40 Helena Beristáin, *Op. cit.*, pp. 277-278.
- 41 *Ibid.*, p. 272.
- 42 *Ibid.*, p. 276.
- 43 Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 84.
- 44 Lauro Zavala, *Glosario de términos de teoría y crítica de la ficción experimental*, p. 4.
- 45 Margo Glantz, "Monterroso en el pacto autobiográfico", en *La literatura de Augusto Monterroso*, pp. 45-46.
- 46 Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, pp. 22-23.
- 47 Augusto Monterroso, "Historia de mi primer libro", en *El correo del libro*, p. 2.
- 48 Wayne Booth, *Op. cit.*, p. 322.
- 49 Linda Hutcheon, "La política de la parodia posmoderna", *Criterios*, pp. 191-192.
- 50 Wilfrido H. Corral, *Op. cit.*, p. 196.
- 51 Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 279.
- 52 Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, p. 20.
- 53 Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, p. 77.
- 54 Jorge Ruffinelli, *Op. cit.*, p. 39.
- 55 C. Kerbrat-Orecchioni, "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco*, p. 221.

Bibliohemerografía

- Beristáin, H., *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.
- Booth, W., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.
- Corral, W. H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, México, 1985.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1987.
- _____, *Obra abierta*, Ariel, España, 1990.
- Foster, H., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo/CNCA, México, 1990.
- Genette, G., *Palimpsestos o la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Hutcheon, L., "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, UAM-Iztapalapa, México, 1981.
- _____, "La política de la parodia posmoderna", revista *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto encuentro Mijaíl Bajtín, UAM-Xochimilco/Casa de las Américas/UNEAC, México, 1993.
- Iser, W., "La estructura apelativa de los textos", en Randal Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1987.
- Jameson, F., *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Paidós, España, 1991.
- Kerbrat-Orecchioni, C., "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco*, UAM-Iztapalapa, México, 1981.
- Monterroso, A., *La oveja negra y demás fábulas*, Era, 2ª ed., México, 1994.
- _____, *Obras completas (y otros cuentos)*, Era, México, 1990.
- _____, *Movimiento perpetuo*, Era, México, 1991.
- _____, *Viaje al centro de la fábula*, Era, México, 1989.
- _____, *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres*, REI, México.
- Pavlicic, P., "La intertextualidad moderna y la posmoderna", revista *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto encuentro Mijaíl Bajtín, UAM-Xochimilco/Casa de las Américas/UNEAC, México, 1993.
- Pfister, M., "Concepciones de la intertextualidad", revista *Criterios*, núm. 31, La Habana, 1994.
- Plett, H., "Intertextualidades", revista *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto Encuentro Mijaíl Bajtín, UAM-Xochimilco/Casa de las Américas/UNEAC, México, 1993.
- Ruffinelli, J., "Monterroso", en *Cuadernos de Texto Crítico*, núm. 1, Universidad Veracruzana, México, 1976.
- _____, revista *Textual*, suplemento cultural de *El Nacional*, núm. 26, junio de 1991.
- Thompson, J. B., *Ideología y cultura moderna*, UAM-Xochimilco, México, 1993.
- Varios autores, *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, México, 1988.
- Zavala, L., *Glosario para el estudio de la intertextualidad*, UAM-Xochimilco, Área de concentración, 1995.
- _____, *Glosario de términos de teoría y crítica de la ficción experimental*, UAM-Xochimilco, Área de concentración, 1995.
- _____, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM-Xochimilco, México, 1993.