

Lauro Zavala (ed.)

Variaciones sobre «El dinosaurio»

Lauro Zavala (ed.)

**VARIACIONES
SOBRE «EL DINOSAURIO»**
Con autorización
de Augusto Monterroso


micrópolis
Lima-Perú

Primera edición: septiembre de 2018

© De los textos: sus respectivos autores

© De esta edición: Editorial Micrópolis

Imagen de carátula: *Dinosaur*, de Oko Luski

Concepto gráfico de interiores: Dany Doria Rodas

Hecho el Depósito Legal

en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-15097

ISBN:

Editado e impreso:


micrópolis

© Editorial Micrópolis E.I.R.L.

Calle Los Ruiseñores Este 224

Urb. Córpac - San Isidro

Lima 27 - PERÚ

Teléfono: +51 989 196 919

E-mail: info@editorialmicropolis.com

Web: editorialmicropolis.com

Tiraje: 200 ejemplares

Este libro no puede ser reproducido, ni total ni parcialmente, ni incorporado a un sistema informático, ni transmitido en cualquier forma o cualquier medio, sea mecánico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares en copyright.

Prólogo

Retrato de dinosaurio sin moscas

Este volumen es un homenaje a la paradoja. «El dinosaurio» de Augusto Monterroso es uno de los textos más estudiados, citados, glosados y parodiados en la historia de la palabra escrita, a pesar de tener una extensión de exactamente siete palabras, sin contar el título. Tal vez el único texto de extensión similar que ha recibido semejante atención, como lo señaló la investigadora Laura Pollastri, ha sido la frase inaugural del Génesis en el *Antiguo Testamento* («En el principio fue el verbo»), si bien este último texto tiene una palabra menos que «El dinosaurio».

Nos encontramos ante un caso extremo y seguramente irrepetible, donde las variantes, exégesis y comentarios críticos derivados de un texto exceden con mucho la extensión del mismo. Véanse por ejemplo los dos capítulos que le dedica Vargas Llosa en sus *Cartas a un joven novelista*, donde demuestra por qué «El dinosaurio» es un magnífico ejemplo (lo llama una «mínima joya narrativa») para estudiar el tiempo y los niveles de realidad en la narrativa en general, y de una buena novela en particular.

Sin embargo, tal vez lo que realmente está en juego en todas estas derivaciones del texto es haberlo convertido en un motivo para desarrollar los ele-

mentos de una consistente poética narrativa, rebasando el mero juego y aprovechando la oportunidad de construir una disertación didáctica a partir de un texto muy breve. De esta manera los materiales derivados del texto son ejercicios de argumentación literaria, es decir, son parte de una demostración a la vez rigurosa e imaginativa. Esto último, por sí solo, es suficiente para reconocer el lugar especial que ocupa este texto en la historia de la lectura literaria.

«El dinosaurio» ha merecido ser incluido en al menos una docena de antologías publicadas en Argentina, Chile, España, Italia y México,¹ y también

¹ En orden cronológico, éstas son las antologías que han incluido «El dinosaurio», *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1972 (Mario Rodríguez Fernández, ed.); *Zoo en cuarta dimensión*. Samo, México, 1973; *El humor más negro que hay*, Buenos Aires, 1973 (Rodolfo Alonso, ed.); *Bestiarios y otras jaulas*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977 (Martha Paley de Francescato, ed.); *El libro de la imaginación* (Sección “Algunos sueños”). México, 1979 (Edmundo Valadés, ed.); *Brevísima relación* (Sección “De extraños sucesos”). El Mosquito Editores, Santiago de Chile, 1990 (Juan Armando Epple, ed.); *Antología del cuento fantástico hispanoamericano, siglo XX*. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1990 (Óscar Hahn, ed.); *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México, vol. 1, 1991 (Christopher Domínguez, ed.); *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* (contraportada). Fugaz Ediciones,

ha sido traducido a varios idiomas.² Esta edición crítica no pretende ser exhaustiva, sino tan sólo mostrar la diversidad de aproximaciones que este texto ha suscitado durante los años recientes, ya sea como **motivo literario** o bien como **motivo de estudio**, e incluso como **motivo de reflexión política**. En este último sentido, la imagen del dinosaurio ha sido identificada en México con ese personaje indiferente y calculador que todos conocemos en la

Madrid / Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1991 (Antonio Fernández Ferrer, ed.); *I racconti piú brevi del mondo*. Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 1993 (Gianni Toti, ed.); *Breve manual para reconocer minicuentos*. Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, México, 1997 (Violeta Rojo, ed.); *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Alfaguara, México, 2000 (Sección «El dinosaurio») (Lauro Zavala, ed.).

² Estas son las traducciones al francés y al italiano de *Obras completas (y otros cuentos)*, donde se incluye «El dinosaurio»: *Opere complete (e altri racconti)*. Milán, Zanzibar, 1992 (trad., Hado Lyria); *Oeuvres complètes (et autres contes)*. Genève, Editions Patiño, 2000 (trad. Claude Couffon); *Oeuvres complètes et autres nouvelles*. Editions Actes Sud, París (trad. Françoise Campo). Por otra parte, Gianni Toti también tradujo “El dinosaurio” al italiano en su antología *I racconti piú brevi del mondo*. Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 1991 (p. 13):

Quando si svegliò, il dinosaurio era ancora lì

vida cotidiana, que vive del tráfico de influencias y que es una herencia de la cultura política más antigua y primitiva.

Los trabajos aquí reunidos en los que «El dinosaurio» es **motivo literario** son variaciones y ensayos en los que el texto es tomado como referencia inicial para la creación de diversos juegos. Estas variaciones incluyen versiones poéticas, continuaciones del texto, metacuentos y otras variantes a partir del tema propuesto por Monterroso, así como argumentaciones para reconocer textos aún más breves, para adaptar el texto a la ópera o para reconocer su carácter de extrema elipsis.

En este volumen también se han incluido algunos de los casos más interesantes en los que el texto es convertido en **motivo de reflexión** o **motivo de estudio**, donde se analiza o se discurre sobre la dimensión artística de este texto. Aquí es pertinente recordar que en otros terrenos de la creación también existen obras igualmente paradigmáticas, y que por ello también han merecido una considerable atención por parte de estudiosos y entusiastas. Tal es el caso del *Quijote* de Cervantes (en la novela), «La carta robada» de Edgar Allan Poe (en el cuento) y «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar (en el cuento breve). O bien, los muy notorios casos de *Las meninas* de Velázquez (en la pintura occidental), *Vértigo* de Alfred Hitchcock (en el cine clásico) o *Blade Runner* de Ridley Scott (en el cine posmoderno). Todas estas obras artísticas han merecido

compilaciones de variantes, homenajes y estudios especializados, y ahora ha llegado el momento de hacer lo propio con textos de extensión mínima.

Este volumen está formado por este prólogo y doce secciones. El contenido de las secciones es el siguiente:

Texto íntegro. «El dinosaurio» en la versión original de 1959, incluida en el volumen *Obras completas (y otros cuentos)*.

Versiones y diversiones. El título de esta sección está tomado de un conocido libro de Octavio Paz. Aquí incluyo minificciones en las que se toma «El dinosaurio» como motivo literario, ya sea para imaginar a sus lectores apócrifos (en «La culta dama» de José de la Colina) o para imaginar un diálogo entre el autor y su madre o entre el autor y su psicoanalista («Diálogo inicial» y «Consulta psicoanalítica», de Alejandro Martino, tomados de su volumen *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*). A lo anterior se añaden algunas variantes irónicas del texto, escritas respectivamente por Marcelo Báez (Ecuador), Diana Amador (México), Wilfredo Machado (Venezuela) y Luis Martín Gómez (República Dominicana).

Dinocidios diversos. Propuestas literarias en las que se trata de *matar al dinosaurio de una vez por todas*, lo cual siempre genera un mayor interés en sus posibilidades literarias. Aquí vemos cómo funciona este **Efecto Dinosaurio** en los textos de Raúl Bras-

ca (Argentina) y Edgar Allan García Rivadeneyra (España). Por su parte, Saturnino Rodríguez Rive-rón (Cuba) muestra cómo es posible acreditar el cruce de la frontera que separa la novela y la minifi-ción. Y Guillermo Bustamante (Colombia) explica por qué «El dinosaurio» es, en realidad, un texto demasiado extenso.

Variaciones seriales. Tres de las series más espec-taculares derivadas de «El dinosaurio». La primera de ellas es abiertamente irónica, firmada por Carlos de la Fé. La segunda está elaborada en twitter y otros formatos digitales, incluyendo un nanometra-je, todo ello colgado por Mario Tascón en la red. La tercera serie está formada por las sorprendentes variaciones elaboradas por Fernando Montesdeoca en su Taller de Minificción, en la ciudad de Oaxaca, al sur de México.

Cuentos. Los cuentos literarios de extensión con-venicional dedicados al universo jurásico de «El di-nosaurio» son probablemente los más irónicos de este volumen. El primer cuento de esta sección, escrito por Octavio Escobar Giraldo (Colombia), contiene una explicación sobre cómo utilizar la morfología del cuento de tradición oral (elaborada por el investigador ruso Vladimir Propp) para estu-diar «El dinosaurio». El segundo cuento, de Stefano Strazzabosco (Italia – México) alude simultánea-mente a varios cuentos de Monterroso. Por su parte, el cuento de Umberto Senegal (Colombia) juega con la diversidad de dinosaurios existentes para imaginar

una conversación exhaustiva con el autor de «El dinosaurio», quien misteriosamente desaparece al final del texto.

Ensayos literarios. Esta sección se inicia con una breve reseña de Ignacio Solares al libro *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso, que ya es referencia obligada para el estudio del ensayo muy breve en nuestra lengua. Sigue una de las conferencias de Italo Calvino, incluida en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, precisamente la dedicada a las virtudes literarias de la Rapidez (ejemplificada por «El dinosaurio»). A continuación se presenta la propuesta de Juan Villoro para adaptar el texto al lenguaje de la ópera (en dos actos), considerando la vocación melodramática de la cultura mexicana. Mario Vargas Llosa demuestra, en dos de sus *Cartas a un joven novelista*, por qué «El dinosaurio» emplea el tiempo gramatical y las convenciones de la narrativa fantástica de manera magistral. Víctor Herrera (hijo del compositor mexicano Herrera de la Fuente) muestra versiones aún más breves del texto, y demuestra que es un relato a la vez realista, maravilloso y filosófico. En su ensayo, el escritor español Eduardo Moga sostiene que «El dinosaurio» es «la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta». Por su parte, Juan Antonio Masoliver (España) presenta una argumentación teológica sobre el valor del texto. Y Pedro Luis Barcia (Argentina) muestra por qué el cuento «El dinosaurio» de

Horacio Quiroga, escrito en 1919, es un antecedente directo del texto de Monterroso.

Estudios especializados. Tal vez los materiales más sorprendentes derivados de «El dinosaurio» son los elaborados por los investigadores universitarios, que ponen su erudición al servicio de la imaginación crítica, mostrando así, una vez más, por qué la teoría literaria es otro género de la creación. El primer trabajo crítico fue elaborado por Wilfrido H. Corral (Ecuador), publicado en 1985, donde se estudia la naturaleza paradójica del texto de Monterroso. Cuatro años después se publica el trabajo de David Lagmanovich, seguido a los pocos meses por el de su discípula Laura Pollastri (Argentina). Después, en pleno siglo XXI, la canonización literaria de este texto ha estado creciendo de manera sostenida. Seidy Rojas (México) estudia las estrategias irónicas del texto; Irma Cantú (México), desde Austin, elabora la tesis de que «El dinosaurio» es, en realidad, un pictograma chino; Faustino Cerdán (México) reconstruye las razones de su valor literario, y José Luis Martínez Morales (México) explora algunas de sus pistas intertextuales.

El dinosaurio anotado. En esta sección presento una síntesis de los estudios realizados hasta ahora sobre «El dinosaurio», anotando cada una de las siete palabras del texto original.

Taller de Cuento. Testimonio del trabajo realizado a partir de «El dinosaurio» en el Taller de Escritura de Héctor Anaya, donde se tomó este texto como

inicio para la creación de siete cuentos de los participantes. Este ejercicio está acompañado por una minificción de Javier Perucho, precisamente a partir de la experiencia de uno de los talleristas.

Testimonios. Transcripción de la breve entrevista realizada por Héctor Anaya a Alí Chumacero, quien cuenta su versión sobre el origen de «El dinosaurio». También se reproduce la versión que ofrece Juan José Arreola en sus memorias publicadas en 1998.

Manuscrito original. Aquí se incluye una reproducción facsimilar del manuscrito original de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, publicado en la antología de Antonio Fernández Ferrer, *La mano de la hormiga* (1990).

Versión gráfica. Los dos dibujos de dinosaurios elaborados por Augusto Monterroso se publicaron originalmente en *Esa fauna*, en 1992.

Entrevista sobre *El dinosaurio anotado*. Esta entrevista de Mariana Islas con Lauro Zavala se realizó con motivo de la aparición de *El dinosaurio anotado* (2001), antecedente de estas *Variaciones*, publicado en México por la editorial Alfaguara.

¿Cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva? Después de leer estos trabajos, podríamos señalar al menos una docena de elementos literarios: la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi

todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó? ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo); la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como microrelato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror); y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas).

Este volumen tiene una intención lúdica, y es también un homenaje al género de la minificción y sus paradójicos atributos literarios: concisión y densidad, contundencia y elipsis, precisión y polisemia. Más que pensar en una sobrevaloración (¿cuál es el límite «razonable» para una evaluación literaria?) en el caso de «El dinosaurio» vale la pena observar el lugar excepcional que ocupa la respuesta crítica que este texto ha generado. Cada ensayo literario y cada

estudio crítico sobre «El dinosaurio» hablan más sobre la imaginación y la capacidad analítica del lector que sobre el texto mismo.

Después de todo, como dice el investigador xalapense Juan José Barrientos, en la crítica posmoderna *lo importante no es que algo sea cierto, sino demostrarlo*.³ Cada texto sobre «El dinosaurio» demuestra cosas de las que ni el texto ni su autor son responsables. Cada lector, en cambio, es responsable de su lectura, y numerosos lectores han querido leer aquí sus propias formas de jugar con la imaginación literaria. Eso, a fin de cuentas, es tal vez más importante que el probable valor literario del texto que ha dado lugar a estos análisis.

Esta edición crítica demuestra que los lectores tenemos aún la posibilidad de realizar múltiples lecturas de «El dinosaurio» y seguir tomándolo como motivo literario y como motivo de estudio, pues ése es el privilegio y en eso consiste la placentera responsabilidad de la lectura literaria.

³ Esta idea es desarrollada y puesta en práctica en su libro *Versiones* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sello Bermejo, 2000), en cuyo Epílogo se lee: «No importa si algo es o no cierto. Lo que importa es demostrarlo. Ésta podría ser la divisa de la crítica posmoderna. Se trata simplemente de adoptar una hipótesis de trabajo y sacar todas las consecuencias» (132).

TEXTO ÍNTEGRO

EL DINOSAURIO⁴

Augusto Monterroso

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

⁴ Augusto Monterroso, «El dinosaurio». *Obras completas (y otros cuentos)*, UNAM, México, 1959, p. 69.

VERSIONES Y DIVERSIONES

LA CULTA DAMA⁵

José de la Colina

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado El dinosaurio.

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

⁵ José de la Colina, «La culta dama». *Tren de historias*, Aldus, México, 1998, p. 83.

DIÁLOGO INICIAL⁶

Alejandro Martino

—Hola madre. Estoy muy alegre.

—Estupendo, hijo, estupendo. ¿Hay un motivo especial?

—He escrito el cuento más breve de nuestra lengua.

—Bravo... Bravo. Escribir un cuento breve no es poca cosa... Ya que es tan breve, podrías leerme tu cuento ahorita.

—Sí, madre, sí. Escúchalo con atención: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”

—¿Cuándo despertó, el dinosaurio todavía estaba allí?

—Sí madre, ése es mi cuento.

—Siempre dije que eras un muchacho de pocas palabras, pero con éstas levantarás polvareda.

—Gracias, mamá. ¿Te ha gustado?

—Sí. Lo recibo encantada, pero permíteme, Augusto, que yo tome a tu dinosaurio, también, por otras cosas.

—¿Otras cosas? ¿Cómo qué?

⁶ Alejandro Martino, Texto núm. 4. *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 1999, p. 21-22.

—Ya te lo diré cuando nos veamos. Cuídate mucho.

—Yo también madre. Hasta más ver.

CONSULTA PSICOANALÍTICA⁷

Alejandro Martino

Don Augusto Monterroso acudió a consulta psicoanalítica. Se sentó. (Con él, el terapeuta no utilizaría el diván.) Y, verdaderamente estremecido, dijo:

—Cuando desperté, el dinosaurio todavía estaba allí.

Hizo silencio

—Ajá —exclamó el terapeuta—. ¿Qué asocia usted con dinosaurio?

No hubo respuesta.

—Dígame, Don Augusto, este dinosaurio avasallante ¿le hizo acordar a su padre?

Nada.

—Acaso vio en él a su madre, la tan deseada y, para usted, prohibida.

Nada.

—¿Será, tal vez, la referencia social a un pasado oscuro y a su futuro incierto?

Nada.

Terminó la sesión

⁷ Alejandro Martino: Texto núm. 14 en *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*. Buenos Aires, Ediciones Simurg, 1999, 43-44.

A la semana siguiente, Don Augusto Monterroso repitió —consternado y como toda explicación— su frase:

—Cuando desperté, el dinosaurio todavía estaba allí.

El terapeuta, habiéndose ilustrado durante la semana, agregó triunfante:

—Un tierno *Dingosaurus* de treinta centímetros de alto, ubicado junto a su lecho mientras usted abría los ojos, habrá sido una dulce compañía, a no dudar. Como un cuzquito faldero o un pequeño canguro sin marsupia.

Nada.

—Ahora bien, si el susodicho era un gigantón austral de los que llaman *Patagónidus Erectus*, la amenaza era inminente y usted hizo muy bien en escapar porque correría peligro.

Nada.

—Oiga, Monterroso —dijo el terapeuta perdiendo su aplomo profesional— o me echa usted una palabrica que otra o me doy.

Nada.

Terminó la sesión. El analista le extendió la mano por última vez diciéndole:

—Hasta aquí llega mi ciencia. Me veo en la obligación de derivarlo a un crítico literario.

INDIGNA CONTINUACIÓN DE UN CUENTO DE MONTERROSO⁸

Marcelo Báez

Y cuando despertó, el dinosaurio seguía allí. Rondaba tras la ventana tal y como sucedía en el sueño. Ya había arrasado con toda la ciudad, menos con la casa del hombre que recién despertaba entre maravillado y asustado. ¿Cómo podía esa enorme bestia destruir el hogar de su creador, de la persona que le había dado una existencia concreta? La criatura no estaba conforme con la realidad en la que estaba, prefería su hábitat natural: las películas, las láminas de las enciclopedias, los museos... Prefería ese reino donde los demás contemplaban y él se dejaba estar, ser, soñar.

Y cuando el dinosaurio despertó, el hombre ya no seguía allí.

⁸ Marcelo Báez, «Indigna continuación de un cuento de Monterroso». *Relatos vertiginosos*. Lauro Zavala (ed.), Alfabeta, México, 2001, p. 47.

PARTE POLICIACO⁹

Diana Amador

- Cuando despertó; el dinosaurio todavía estaba allí.
- Cuando el dinosaurio despertó; todavía estaba allí.
- Allí despertó; cuando el dinosaurio todavía estaba.
- Estaba todavía el dinosaurio; cuando despertó allí.
- Allí estaba todavía; cuando el dinosaurio despertó.
- Cuando allí todavía estaba el dinosaurio; despertó
- Despertó el dinosaurio; cuando allí todavía estaba.
- Estaba todavía allí; cuando despertó el dinosaurio.
- Todavía despertó allí; cuando estaba el dinosaurio.

De las declaraciones de los otros reos surgen las siguientes interrogantes que las autoridades del penal intentan esclarecer: ¿Quién despertó? ¿Dónde está allí? ¿Quién despertó cuándo? ¿Qué hacía el dinosaurio allí? ¿Cuándo despertó el dinosaurio? ¿Despertó cuando todavía estaba allí? ¿Quién estaba todavía? ¿Todavía qué? ¿Estaba allí cuando despertó? ¿Quién despertó a quién? «Cuando despertamos; el dinosaurio ya no estaba allí», fueron las palabras del director. Por lo pronto, Dinosaurio y custodio volaron. Ahora, la Interpol les buscará en 170 países o más.

⁹ Este texto obtuvo el Premio Alfaguara México de Minificación en octubre del año 2000.

MONTERROSEANA II¹⁰

Wilfredo Machado

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Otra posibilidad. Cuando el dinosaurio despertó, el escritor aún estaba allí. Sólo un ligero temblor en la página delataba que estaba vivo. El dinosaurio lo atrapó y lo devoró de un mordisco. Los restos de la tinta que oscurecían aún más la sangre quedaron regados por todas partes. Luego agradeció al cielo que lo proveyera de suculentos escritores todos los días, cuando despertaba.

¹⁰ Wilfredo Machado, *Poética del humo* (libro inédito). Texto tomado del artículo de María Ángeles Pérez López, «Metaficción e intertexto», publicado en la *Revista Nacional de Cultura*, núm. 330, año LXIV, Caracas, Venezuela, 2004.

**VARIACIÓN SOBRE UNA VARIACIÓN
SOBRE EL DINOSAURIO
DE MONTERROSO¹¹**

Luis Martín Gómez

Soñó que ese bípedo encorvado se pondría eréctil y desarrollaría gran habilidad con sus manos y construiría armas para matar animales y a otros bípedos como él y fabricaría maquinarias que contaminarían el aire y destruirían el bosque e inventaría fórmulas para crear nuevos seres que exterminarían todo... Cuando despertó, el hombre ya estaba allí.

¹¹ Luis Martín Gómez, «Variación sobre una variación sobre el dinosaurio de Monterroso». *La destrucción de la muralla china*, Editorial Cole, Santo Domingo, 2003, p. 44.

**VARIACIÓN SOBRE LA VARIACIÓN
ANTERIOR
(DEL MISMO DINOSAURIO)¹²**

Luis Martín Gómez

Antes de que los meteoritos dejaran de reflejarse en sus ojos moribundos, imaginó que un bípedo controlaría la lluvia de fuego, crearía instrumentos para domesticar la naturaleza, inventaría fórmulas para prolongar la vida, manipularía la genética para reproducir un animal extinto a partir de un pelo o una garra. Entonces murió en paz, sabiendo que alguna vez volvería a despertar.

¹² Luis Martín Gómez, «Variación sobre la variación anterior (del mismo dinosaurio)». *La destrucción de la muralla china*, Editorial Cole, Santo Domingo, 2003, p. 45.

DINOCIDIOS DIVERSOS

CONTRARIEDAD¹³

Raúl Brasca

Hace unas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui un dinosaurio. ¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? Chuang Tzu, soñador de este dilema, despierta y constata molesto que el dinosaurio todavía está allí. Intuye las incansables multitudes que repetirán esta pueril solución del bello enigma y lamenta amargamente su inoportuno despertar.

¹³ Raúl Brasca, «Contrariedad». *Todo tiempo futuro fue peor*, Thule, Barcelona, 2004, p. 101.

LOS DINOSAURIOS, EL DINOSAURIO¹⁴

Raúl Brasca

Cada soñador (¿o habría que decir durmiente?) tiene su dinosaurio, aunque lo común es que no lo encuentre al despertar. Soñadores impacientes despiertan siempre antes de que sus dinosaurios lleguen, y dinosaurios impacientes siempre se van antes de que sus soñadores despierten. Lo admirable del cuento de Monterroso consiste en presentar el único caso en que el tiempo del soñador coincidió con la paciencia de su dinosaurio y la impaciencia de un considerable número de lectores.

¹⁴ Raúl Brasca, «Los dinosaurios, el dinosaurio». *Todo tiempo futuro fue peor*, Thule, Barcelona, 2004, p. 100.

INMIGRACIÓN Y EXTRANJERÍA¹⁵

Saturnino Rodríguez Riverón

¿Que cuáles papeles necesita? Algunos ensayos de Lauro Zavala, precisiones de la doctora Dolores Koch, una recopilación de Francisca Noguerol en Salamanca, conocer el libro de Violeta Rojo y los estudios de Lagmánovich. No olvidar las acotaciones de Armando Epple, Raúl Brasca, Laura Pollastri. Debe saber leer bien; escribir, ya se verá. Leer a Ana María Shua; a los ya mencionados; a Pía Barros, Julia Otxoa, la Cañamares, Virginia Vidal... Aprenderá también a coser palabras a máquina: lo remitiremos con Juan Yanes. También le realizaremos algunos análisis para comprobar que sea químicamente impuro. ¿Lo atormento? Disculpe, algunos creen que el asunto es sencillo. La emigración de la novela al minicuento debe hacerse legalmente. Luego nadie podrá acusarlo de indocumentado. Y por favor, en este país ya se extinguieron los dinosaurios, y la mariposa de Chuang-Tzu es cuestión privativa de entomólogos.

¹⁵ Texto inédito escrito en La Habana en 2008.

AUGUSTO MONTERROSO¹⁶

Edgar Allan García Rivadeneyra

Augusto Monterroso leyó su cuento considerado el más pequeño del mundo: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». La gente del auditorio aplaudió encantada ante un objeto tan frágil y refulgente como una miniatura china. Temblando de envidia, un escritor, entre el público, le increpó: «¡Eso no es un cuento! ¿Cómo se le ocurre decir que es un cuento?» Augusto pareció dudar por un segundo, pero enseguida respondió con aplomo: «Tiene razón, señor, no es un cuento. Es una novela». Bajo el estruendo de las risas, el envidioso despertó. Y para su sorpresa, Augusto Monterroso todavía estaba allí.

¹⁶ Edgar Allan García Rivadeneyra, «Augusto Monterroso». Varios autores, *Más allá de la medida. Primer Premio Internacional de Microrrelato «Museo de la Palabra»*. Fundación César Egido Serrano, Gens, Madrid, 2010, p. 82.

VERDADERA BREVEDAD¹⁷

Guillermo Bustamante

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»... ¡Qué desperdicio de términos, qué autor tan gárrulo! ¿Acaso hay necesidad de decir «Cuando despertó»? Con sólo expresar «Despertó» queda implicada la circunstancia temporal, inútilmente repetida por el adverbio. De manera que sería mejor: «Despertó. El dinosaurio todavía estaba allí». Aunque preferible, esta frase sigue malgastando vocablos. Por ejemplo: «todavía estaba» ¿no es lo mismo que «permanecía»? ahora bien, si permanecía, se supone que es en un sitio; es preciso no subestimar al lector. Esta vez es la circunstancia espacial en la que ociosamente redundaba el adverbio, dilapidando los recursos lingüísticos. Así, el relato quedaría mucho mejor si dijera: «Despertó. El dinosaurio permanecía». Ahora bien, que un dinosaurio permanezca es una situación trascendental como para subordinarla al sueño del personaje. Ése es el hecho destacable, así no hubiera estado dormido (igual habría dado si indicara «Cuando regresó, el dinosaurio todavía estaba allí»). De manera que basta con «El dinosaurio permanecía», que es la esencia del

¹⁷ Texto inédito escrito en Bogotá en 2010.

cuento, en tres palabras y no en esas derrochadoras siete de las que tanto se ufana la tradición micro-cuentística. No obstante, para expresar lo justo, todavía sobran voces. Cuando algo se enuncia, se le supone permanencia —no otra cosa es el signo—, y sobre todo cuando cuenta con el peso otorgado por el sustantivo. De tal manera, cuando se dice «El dinosaurio», se afirma que permanece. Y finalmente, para qué especificar con ese artículo definido algo que se impone como universal. En lugar de agregar, tal elemento le resta importancia al acontecimiento. Suficiente sería, entonces, decir «Dinosaurio», que es todo un micro-relato de ficción.

Alguien podría pensar que en él sobra «saurio» y que «Dino» sería suficiente, pero no hay que ser exagerado en estos temas, y es bueno dar ciertas libertades al creador.

VARIACIONES SERIALES

DIEZ PASIONES PARA OLVIDAR EL DINOSAURIO¹⁸

Carlos de la Fe

Para Tito, Dino y Zavala o versavice

El Dino Saurio

Cuando escribió, ni el Micro ni el Relato seguían allí.

El Dinosaurio

Cuando Dino aprendió a leer, el autor aún no había aprendido a escribir.

Él Dijo No, Saurio

Cuando el Micro despertó, el Relato seguía allí, esperando ser contado

Cuando seguía allí

El dinosaurio despertó y dijo: ¿todavía siguen ahí?

El Saurio

Cuando despertó, el Micro Relato todavía seguía en el paleolítico.

El Micro

¹⁸ Serie incluida en *Maldito vicio*. Nazarí, Granada, 2013.

Cuando despertó, el dinosaurio pudo dormir en paz.

El Relato

Cuéntame un microrrelato, le dijo el Dinosaurio a Tito cuando despertó.

Dino *et moi*

Despierta, le dijo Tito al dinosaurio, todavía siguen ahí.

Insomnio

Cuando desperté, el dinosaurio seguía allí, devorando el microrrelato. No pude dejar de apreciar un reflejo de alivio en sus ojitos.

Epitafio

.....
Ciudad de México a siete días de septiembre de 2010.

Lamentamos comunicarle que El dinosaurio ha fallecido. La autopsia dictaminó que la causa más probable fue una indigestión después de haber ingerido una dosis mínima (siete letras, título aparte) de microrrelatos.

VARIANTES DE UN TUISEO¹⁹

Mario Tascón

En Twitter parece muy difícil (incluso imposible) expresar ideas complejas en mensajes que están limitados a un máximo de 140 caracteres. Más difícil podría ser hacer variantes sobre la misma idea, pero nuestro idioma y las técnicas que nos facilitan los nuevos medios nos lo permiten.

ETIQUETAS:

- Escribir
- Estilo periodístico
- Internet
- Twitter

Vamos a utilizar «El Dinosaurio», un famoso minirrelato de Monterroso, para mostrar formas completamente diferentes, introduciendo en el cuento matices nuevos y modificaciones, así como técnicas propias de los nuevos medios. Todo ello sin sobrepasar el límite de Twitter. A Monterroso, en cualquier caso, le hubieran sobrado 89 caracteres.

¹⁹ Material publicado en la red el 27 de mayo de 2011.

El Dinosaurio

- Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Este microrrelato se considera el más breve de la literatura hispanoamericana y pertenece al escritor hondureño Augusto Monterroso (1921-2003), que fue premio Príncipe de Asturias de las artes en el año 2000. (51 caracteres)

1 Ornamentada

- ☞ Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí ☞

Se añaden, por ejemplo, dos hojas cordadas enmarcando la frase. Apenas se incrementan los caracteres pero se resalta el texto. La hoja cordada es uno de los muchos iconos que contiene la codificación Unicode que utilizan la mayoría de los ordenadores y móviles. (54 caracteres).

2 Más breve

- Despertó y el dino estaba allí.

Se introduce un abreviamiento –dino por dinosaurio- y se eliminan los adverbios. (31 caracteres)

3 Lenguaje SMS

- Qndo dsprto el dnsaurio staba allí

Se utilizan esqueletos consonánticos para abreviar. No hay acentos por dificultades para colocarlos con los teclados de los teléfonos. La escritura tipo sms

no suele utilizarse demasiado en Twitter, ya que aquí, como los mensajes son públicos, los autores suelen tener más cuidado con la expresión que en el caso de mensajes privados entre móviles. (34 caracteres).

4 Sorpresa

- Despertó y ¡¡el dinosaurio estaba allí!

Se añade carga expresiva con la repetición del signo de admiración. (40 caracteres)

5 Alegría

- Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí 😊

El emoticono final añade información emocional positiva con solo 2 caracteres más. Los emoticonos completan lo que el usuario conoce por el texto introduciendo elementos de la oralidad, sustitutivos de gestos. (42 caracteres)

6 Tristeza

- Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí ☹

El emoticono final añade carga emocional negativa. Un cambio mínimo (la forma de la «boca») vuelca el sentimiento transmitido. (42 caracteres)

7 Cómplice

Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí ;-)
El emoticono con forma de guiño añade sensación de complicidad. (42 caracteres)

8 Burlón

Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí ;-P
El emoticono simula una lengua asomando por los labios (burla). Añade sensación de broma. (42 caracteres)

9 Hiperenlace

http://es.wikipedia.org/wiki/El_Dinosaurio

(42 caracteres) El enlace es insinuante. Un texto subrayado invita a hacer clic en él para llevarnos a una ampliación larga. Además, en este caso, el enlace proporciona algo de información (lugar de destino y título). Twittter no permite (de momento) convertir las palabras en hiperenlaces, como es normal en el resto de la red, por lo que pueden publicarse siempre con su longitud original.

10 Hiperenlace corto aleatorio

- <http://goo.gl/1Ak3d>

Los enlaces cortos son muy frecuentes en Twitter por motivos obvios. Existen muchos lugares donde cualquier dirección web puede convertirse en una dirección más corta. Muchas aplicaciones para trabajar on Twitter tienen sus propios acortadores. Unos se generan de forma aleatoria y otros permi-

ten introducir palabras propias en lpara hacerlo más comprensible. (19 caracteres)

11 Hiperenlace corto personalizado

- <http://tinyurl.com/El-Dinosaurio>

Algunos acortadores permiten personalizar una parte de la dirección para hacerla un poco más comprensible. En el ejemplo la cadena final: “El-Dinosaurio”, que puede lograr en lugares como www.tinyurl.com

12 Tuit con hiperenlace

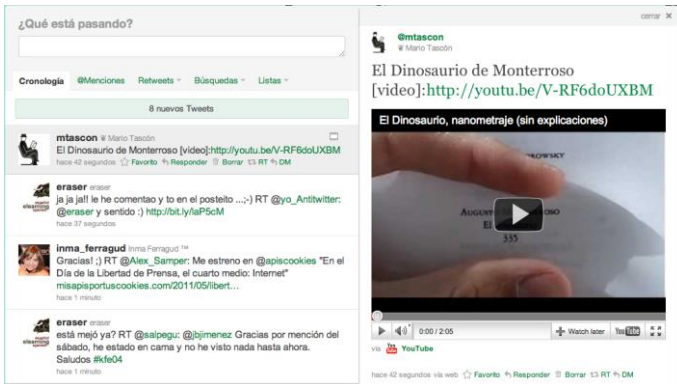
- El Dinosaurio de Monterroso [cuento]: <http://goo.gl/IAk3d>

Un anticipo (autor y título) con el texto y la promesa de ampliación en el enlace. Hay que ser preciso y es bueno anticipar algo de lo que el lector se va a encontrar. En este caso se añade información sobre el tipo de material –cuento- que nos espera al pulsar sobre el enlace. (57 caracteres)

13 Tuit con hiperenlace a elemento multimedia

- El Dinosaurio de Monterroso [video]:<http://youtu.be/V-RF6doUXBM>

En caso de que el enlace dirija hacia material multimedia es conveniente advertir al lector. Si twitter detecta que el contenido de destino es un vídeo lo marca con un pequeño icono.



14 Retuiteo etiquetado

- El Dinosaurio de Monterroso (Video) (RT @mtascon) <http://tinyurl.com/3ck2z3x> #Monterroso #Literatura #Libros

El usuario Martín Palma (@cartanautica) retuiteó (citando la fuente) el mensaje número 11 y le introdujo una importante modificación: añadió etiquetas. Las palabras con un cuadratín delante (#) se convierten en etiquetas de Twitter. Martín indicaba con sus etiquetas que ese tuit pertenecía a las categorías #Monterroso, #Literatura y #Libros. Lectores que no hubieran visto el tuit por no estar suscritos a los mensajes de Martín ni de la fuente original podrían encontrarlo si buscan temas de alguna de las etiquetas.

15 #twittergrafia

- (☹_☹) ZZZzzzz || (☹_☹) (___õ \^^^ ^^ #MonterrosoDino

La #twittergrafia es una forma de escribir mezclando emoticonos, onomatopeyas y textos. Se requiere cierto conocimiento previo o algún indicio añadido, como en este caso la propia etiqueta (#MonterrosoDino) que da la clave para una correcta interpretación de la imagen. (34 caracteres)

16 Negativa

- Ya no dormía pero el dinosaurio no se había movido de allí.

•

17 Cuento Infantil

- Érase una vez, en un país muy lejano, una persona que tras dormir descubrió que el dinosaurio todavía estaba allí y colorín colorado.

Parece que con un arranque y un cierre se cambia el cuento de Monterroso a un cuento infantil (134 caracteres)

18 Dubitativa

No sé muy bien, pero me parece que cuando despertó el dinosaurio todavía estaba por allí...Creo.

19 Titular periodístico

- ÚLTIMA HORA: Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

20 Supuesto retuiteo

- RT @amonterroso: Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

El tuit comienza con las siglas RT de retuiteo y con un nombre de usuario simulando el que podría tener Monterroso en el caso de que hubiera sido usuario de Twitter.

21 Mayúsculas

- CUANDO DESPERTÓ, EL DINOSAURIO TODAVÍA ESTABA ALLÍ

La escritura en mayúsculas ha sido tradicionalmente tratada como una falta de educación en la Red. Es considerada fuera de tono porque a muchos les parece que es como gritar.

22 Abreviaturas

- WTF? Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Twitter está plagado de abreviaturas que muchas veces se utilizan para resaltar o matizar los mensajes. En el ejemplo se utiliza la abreviatura inglesa WTF (what the f...) que viene a indicar la sorpresa por algo inesperado.

23 Palabras en espejo

- .allí estaba todavía dinosaurio el ,despertó Cuando

Se cambian las palabras de la frase y se permutan sus posiciones. La primera va la última. Variante utilizada por los adolescentes que cambian con programas especiales para confundir a quienes quieran leer algunos de sus mensajes.

24 Letras boca arriba

- ɔnɔupo pəspəɪŋó' əɪ ɪmɔsɔnɪo ɪɔpəɪá əstəvə əɪɪí

De cuando en cuando por bromear, o por hacer incomprensibles los mensajes a padres y observadores ajenos se voltean las letras para hacer más difíciles de leer. Hay mensajes que codifican y descodifican este tipo de juegos.

25 Letras construidas con otros símbolos

- °Cü@η∂∅ ∂εš∂ertó, eL ∂∕η∅\$ @ur∕∅
τ∅ d αñí@ ešL@b@ αlí

Una variante bastante típica es cambiar las letras por símbolos para hacer más “guay” los mensajes.

26 Rusificado

- Сцaндо dē\$рeятó, el dиnо\$ацтiо todavía e\$тaвa allí.

Se introducen caracteres cirílicos para que el texto parezca ruso. Suele obedecer a motivos estéticos.

27 Con forma de contraseña

- Cu4n0 d3sp3rt0, 3l d1n0s4ur10 t0d4v14 3st4b44ll1.

Una técnica básica para preparar buenas contraseñas es elegir una frase y sustituir algunas de las vocales por números para hacer más difícil el poder averiguarlas. Uno de los mecanismos más básicos es

cambiar algunas de las vocales por números. A=4, E=3, I=1 y O=0, l U no suele sustituirse.

28 Con lenguaje Leet speak

- Ku4Nd0 D35p3R7Ó, 3l d1n054ur10 70D4ví4 357484 4LLÍ.

El Leet speak es la jerga que utilizan los hackers y algunos programadores para que no sea comprendida por los neófitos o usuarios inexpertos o para evitar la censura en las antiguas salas de chat. El nombre deriva de que los que saben manejar este tipo de escritura se consideran pertenecientes a una especie de elite.

29 vesre

- Docuan toperdes, el riosaunodi viadato bataes lliá.

Vesre o verre («revés» en vesre) es una fórmula para construir palabras que se basa en permutar las sílabas de las palabras. Es 56enito56s56a56s56 común como método de fabricación de contraseñas y como fórmula para enviar mensajes en clave a los amigos. Es el mismo método de construcción de palabras que fue popularizado por los tangueros argentinos en territorio rioplatense a principios del siglo XX.

29 Futuro

- Despertarás y el dinosaurio estará allí.

29 Diálogo y onomatopeya

- Zzz... – ¿Aún aquí, dinosaurio? #Monterroso-mix RT @Hildgard

30 Precuela

- Augustito, recoge los juguetes mientras me echo una siesta. Y guarda YA el puñetero dinosaurio
La precuela es el capítulo previo a una historia, que se escribe o publica posteriormente, pero que cronológicamente la antecede. Se hacen precuelas de novelas, películas, cómics, etc. De éxito. Esta precuela tuitera del cuento de Monterroso es obra de @svcnt

Y unas cuantos más:

- El dinosaurio estaba allí cuando despertó.
- Allí estaba el dinosaurio cuando despertó.
- ¡UaaaOO! Despertó y el dinosaurio –grrrrrr– todavía estaba allí
- Cuando despertó el dinosaurio todavía ESTABA ALLÍ
- Despierta y el dinosaurio estará allí.
- Cuando, tras dormir, abrió sus ojos el dinosaurio, que era un diplodocus, estaba allí.
- Ni dormía ni el dinosaurio se había ido
- Lo despertó el dinosaurio RT @iroke #monterrosoRemix cc @lolitovc

REFERENCIAS

Para incluir símbolos en los tuitos:
<http://www.simbolostwitter.com>

Estudio del Instituto Cervantes:
<http://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/acerca/zavala.htm>

TRUCO

En homenaje a las propuestas experimentales que plantea Raymond Queneau en su libro *Ejercicios de estilo*.

EJERCICIOS DE MINIFICCIÓN²⁰

Fernando Montesdeoca

1. El dinosaurio agotado

Cuando el dinosaurio despertó, después de que Lauro Zavala²¹ hizo el recuento de sus numerosas reediciones, de su aparición en antologías y en traducciones; después de que se generaron, no lo sé, tal vez cientos de páginas de estudios que rebasan con creces sus siete palabras originales; después de haber dado pie a diversas formas de recreación, continuación, poetización y demás; de ser citado, glosado y parodiado, entonces sí, con esta conciencia de su nueva situación existencial, el dinosaurio se sintió agotado al fin, y ya no estuvo más allí, donde alguien despertaba.

²⁰ Estos materiales fueron publicados en *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, Núm. 17 (Invierno de 2008). Ver <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

²¹ Lauro Zavala, *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. Alfaguara Juvenil / Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México, 2002, 135 p.

Sentido de suficiencia

No fue desdén, simplemente ya había sido dicho demasiado.

Sobredosis

Sucedió que se usó tantas veces la palabra o la idea o la imagen *dinosaurio*, que hubo una sobrepoblación repentina, especialmente cada que alguien lo soñaba, porque cuando despertaban, siempre, había ya un dinosaurio más.

El dinosaurio *es un perro infernal*

Inmediatamente después de que el dinosaurio estuvo *allí*, se salió a las calles: no se sorprendió, no pensó nada, hizo nada más lo que sabía hacer: arremetió a dentelladas contra todo lo que se movía. Harto de devorar seres humanos a pedazos y de estropearse la dentadura con la lámina de los camiones urbanos y los remolques de los trailers, decidió extinguirse (bueno, re-extinguirse), agotado ya de tanto exceso.

Clonación

Se repitió tantas veces en tan poco tiempo la palabra dinosaurio y en tantos lugares, que por fin se agotó, y no se conseguía por ninguna parte. Hubo que mandar imprimir nuevos diccionarios, e incluso listas:

dinosaurio dinosaurio dinosaurio dinosaurio
dinosaurio dinosaurio dinosaurio dinosaurio
dinosaurio dinosaurio dinosaurio dinosaurio
dinosaurio dinosaurio dinosaurio dinosaurio
dinosaurio dinosaurio dinosaurio dinosaurio
dinosaurio. dinosaurio. dinosaurio. dinosaurio.

Aún así, siguió agotado (de hecho se agotó aún más). Una consecuencia más de todo esto fue que ya no sólo se agotó, en el sentido de la cantidad, sino también en el de cansancio, de desgaste, y empezó a ya no entusiasmar a nadie, a ya no decirle nada a nadie, hasta quedar doble, y definitivamente, agotado.

Nostalgia

Agotado, el dinosaurio pidió a los viejos dioses del Olimpo: «Ni Scila ni Caribdis, por favor, sólo plácidos restos fósiles dispersos en el desierto de Nuevo México o en La Patagonia».

Extinción

Cuando el dinosaurio despertó, descubrió que la imaginación se había desacreditado por su culpa.

Efecto previsible

Cuando el dinosaurio despertó, el hombre, agotado de soñarlo, se había marchado a una era geológica distinta.

Godzila

Aunque no es estrictamente un dinosaurio no puede dejar también de serlo, y al igual que el otro, está agotado de ser repetidamente llamado a comentario, cita, recreación, culto o vil choteo.

Franquicia

Cuando el dinosaurio se agotó de tanto aparecer citado y reciclado, escrito en papel, dibujado, recreado en monitos (de plástico), y en monotes (de fibra de vidrio y de resina), además de tantas y tantas versiones que iban desde la pantalla de plata hasta la pantalla de plasma, cerró entonces la franquicia que permitía explotar su imagen y se fue, por fin, a dormir él mismo. Ya nadie más volvió a soñar con él.

Hollywood

Cuando el dinosaurio despertó, comprobó que el hombre todavía estaba allí, así que no insistió más y se retiró del estrellato.

Jubilación

«Ya», dijo el dinosaurio aburrido, y se regresó a los sueños.

Maternal

Cuando la mamá despertó dijo ya, por favor, dejen a ese dinosaurio en paz.

Morfeósica

Cuando el dinosaurio se durmió, nadie volvió a ver lo soñado afuera de su sí mismo soñador.

El dinosaurio agotador

Barney.

Inexplicable persistencia

Agotado, sin embargo el dinosaurio todavía sigue allí.

Efecto dinosaurio

«Cría fama y échate a dormir».²²

2. Efectos especiales

Jurassic Park

Cuando el mosquito despertó, ya era el dinosaurio.

Efecto mariposa

Cuando el dinosaurio despertó, la mariposa aún estaba allí.

²² Ver sección de *Efectos especiales*.

Efecto mariposa (ya en serio)

Cuando el dinosaurio despertó vio que el inocente aleteo de sus siete palabras esenciales era ya una tormenta planetaria.

Efecto Li po

Cuando el dinosaurio dejó de soñar quedó claro que el sueño éramos nosotros.

Efecto en abismo.

Cuando despertó *al* dinosaurio, todavía estaba allí, en su sueño.

Efecto (*Toy Story*) cuarto de juguetes

Cuando despertó, comprobó que su dinosaurio continuaba allí. Lo que no sabía es que estaba a punto de largarse, harto ya de ser tomado por juguete.

Efecto Nerón

Mientras Roma ardía todos soñaban con despertar. De haber sabido de dinosaurios, tendrían pesadillas menos públicas, pues se sabe que cada quien, sueña nada más con su propio dinosaurio.

Efecto invernadero

Cuando soñamos, despertamos al dinosaurio.

Efecto realidad

La realidad imita al dinosaurio.

Efecto Monterroso 1

El monterrosaurio es un animal que se imagina imaginar y que, muy excepcionalmente, ha sido visto entre líneas.

Efecto Monterroso 2

El dinosaurio es una especie de pocas palabras

Efecto magrittado

Cuando despertamos, nos llovieron dinosaurios en la palma de la mano.

Efecto Metamorfosis

Cuando Gregorio Samsa despertó, la cucaracha (si era cucaracha) lo seguía soñando.

Efecto Samsa

Nunca imaginó que el descendiente natural de la cucaracha en que se convirtió fuera el dinosaurio que se agotó estando *allí*.

Efecto meteorito

Cuando el meteorito despertó después de siglos de enfriamiento y de reposo, el dinosaurio ya no estaba allí. Se dio cuenta de la magnitud de lo que había hecho y se propuso repararlo; entonces depositó sus fantasías y sus recuerdos en un pequeño mamífero que se arrastraba buscando brotes entre las raíces. Esta insignificante especie maduró hasta convertirse

en el *homo sapiens*, el cual comenzó, inopinadamente, a soñar con dinosaurios, que gracias a esto regresaron, y todavía andan por allí, aunque son vistos solamente en los despertares de algunos durmientes específicos.

Efecto Paraíso

En un principio Adán tiene tres costillas. Un día despierta y le falta una. La encuentra más tarde, pero su costilla ya es el dinosaurio. El dinosaurio sueña a Eva, y cuando despierta, ella ya está allí. Tiempo después, como sabemos, el arcángel expulsa a Eva y a Adán del Paraíso. Se quedan el dinosaurio y la serpiente. Milenios más tarde el hombre se extingue por evolución inversa. La mujer (que no todas las mujeres) regresa al Paraíso Terrenal y vive feliz con el dinosaurio y la serpiente. Dios la mima.

3. Bestialidad

Político

Cuando despertó, se enteró de que era un dinosaurio.

Manada de dinosaurios

Los dinosaurios tenían piel agrietada, llena de arrugas, que se rasuraban hasta el fondo, estirando la piel colgante de sus rostros. Usaban a veces un bigotito recortado que era algo más que una ridícula

línea de púber; luego optaron por el bigote de aguacero. Usaban lentes oscuros, y de otros, para despistar al enemigo, según se imaginaban (nunca tuvieron imaginación, a decir verdad). También usaban guaruras, seres de otra especie, que eran confundidos con gorilas. Tenían abierto a su disposición el chorro de agua del erario público, choferes, amantes honorarias a las que mantenían para que en realidad otros las disfrutaran, y asistentes inútiles de todo tipo, así como aduladores que les seguían las huellas para conseguir una recomendación o una plaza de aviador. Eran extremadamente antiguos y reacios a la evolución, aunque se decían emisarios de la revolución. Darwin los proscribió de su teoría. Dios del paraíso. Se refugiaron en nuestras pesadillas, y cuando despertamos, todavía están allí.

Parasitismo

El dinosaurio es por definición un animal político que se alimenta de huesos a los que no suelta hasta extraerles hasta el último suspiro. Entonces, como las pulgas, las chinches y otros parásitos, espera emboscado hasta que pasa su siguiente huésped, salta sobre él, y de inmediato lo abre en canal para llegarle hasta el hueso, al que se aferra, y que suele durarle por lo menos un sexenio. No sueña, pero es una pesadilla.

Primitivismo

Hubo una época en que los dinosaurios pululaban en México. Se le conoce con el nombre de la era del PRImitivismo. Con sorpresa, aunque parecía una especie extinguida, de la cual sólo quedaba la memoria de sus fósiles, descubrimos, cuando despertamos, que el dinosaurio todavía estaba allí.

Vocación

La política es por naturaleza asunto de dinosaurios que tienen el defecto de vivir en el pasado con lo que roban del presente.

Identidad

El dinosaurio, es el dinosaurio, es el dinosaurio, es el dinosaurio.

Conclusión

México es el lugar en donde a las pesadillas las llamamos dinosaurios.

4. Otras curiosidades

Cerebro

Según esto, nuestro cerebro evolucionó desde un oscuro y agresivo cerebro común a los reptiles y a los dinosaurios, y aún lo conservamos, orgánicamente, en la parte más profunda, al centro de nosotros mismos, y es culpable de todas nuestras pasio-

nes y desmesuras. Eso explica todo: el dinosaurio *siempre* ha estado allí.

El hombre que se quedó en su sueño

Se preguntaba en sueños si el dinosaurio todavía estaba allí, esperándolo afuera, porque al menos en los sueños tenía la ventaja de que a veces podía cambiar el transcurso de los acontecimientos ilógica y arbitrariamente, y era capaz de pasar de una situación a otra y de perder, en una de esas, por completo de vista al dinosaurio; pero afuera no era para nada así, de modo que con tal de no encontrarlo una vez más, se siguió durmiendo. Los médicos sabían que no era estado de coma, sino una narcolepsia aguda, y voluntaria.

La pesadilla por dentro

Estaba soñando que el dinosaurio lo perseguía por una selva jurásica. No lo veía, de hecho, pero sabía que venía por él, y hasta oía sus canturreos de pájaro que sin duda usaba para engatusarlo. Sin embargo, a pesar de la minuciosidad del escenario, la selva jurásica no resultaba convincente porque de pronto avistaba superficies de pasto bien podado, e incluso una fuente de piedra con un surtidor de agua. Se dio cuenta de que no era la selva, sino un parque común y corriente. Pensó, eso sí, que debía abandonar el parque y perderse por las calles. Justo a tiempo: apenas atravesó la calle, cuando el dinosaurio asomaba por una esquina más allá. Vio su altura y su

cabeza enorme; sin embargo había mucha gente y era absurdo pensar que lo perseguía en exclusiva; aún así, con agudeza inusitada, el dinosaurio alcanzó a percibirlo de reojo y se volvió hacia él, resoplando, quién sabe si hasta sonriendo con crueldad. Se le ablandaron las piernas, y como sucede en este tipo de sueños, mientras más esfuerzo hacía por correr, sus piernas parecían más ajenas a su voluntad y se le ablandaban como plastilina bajo el sol. En efecto, venía por él, y le dolió ese injusto encono. Para peor la gente se alejaba pues parecían saber que la persecución era personal y no querían interponerse a ese designio que los favorecía. Estaba pensando esto con amarga objetividad, cuando el dinosaurio, sorpresivamente, le salió al paso saltando desde una azotea. Pensó que tenía tiempo de acoplarse a la forma cudralangulada de una ventanilla de sótano a ras del suelo, e intentó doblarse en varias partes para tratar de encajar, pero se dio cuenta de lo estúpido de su idea. Vio las patas enormes detenerse frente a él, y a las manitas ridículas tratando de apoyarse en el suelo para asomarse y descubrirlo. Un grito de ayuda pugnaba por salir de su garganta pero apenas si producía un gemido. Tuvo una revelación súbita que lo alivió por un instante: «estoy soñando», se dijo, y entonces despertó, pero fue un error: el dinosaurio lo pescó por la cabeza, lo sacudió como un perro a su presa, y luego fue devorando los pedazos. Olvidó, o no lo sabía, que nadie se muere en su propio sueño.

El donosaurio

Lleno de gracia, el donosaurio tiene piernas de mujer, usa zapatos de tacón y lima sus garras minuciosamente cada luna llena. Con sus ojos grandes de tupidas pestañas, mira con un amor que es lubricidad pura. A excepción de las piernas, el resto de su cuerpo es justamente como el de un dinosaurio, verde y escamoso. Al igual que la sirena, devora a los humanos a quienes ama, no sin antes cautivarlos con un desfile de pasarela, derramando el encanto de sus movimientos absolutos de mujer cautivadora, en amorada, en celo, y arranca aplausos y lágrimas a los espectadores que sufren ataques de fascinación. Gritan y entran en histeria como fans en un concierto de rock stars. Si alcanzan a tocarlo se desmayan. Como en *El Perfume*, se sienten avasallados por una ansiedad de posesión tal, que serían capaces de devorar al donosaurio, si éste no los devorara antes.

La cola de la hembra es robusta pero corta, y la mantiene casi horizontal mientras camina. Tiene sexo de mujer (claro) (eso sí). Y es capaz de tal combinación de espasmos y vaivenes con su sexo, que es al mismo tiempo como una boca y una mano.

El macho es tan gracioso como la hembra; sus sonrisas, su delicada y fascinante forma de moverse, de mirar y sonreír son irresistibles. Sus piernas, sin embargo, son tal cual, de dinosaurio; pero el tórax, aunque sólo por enfrente, es de hombre. Tiene

hombros, pectorales y abdominales perfectos: un David (de Miguel Ángel). No posee órgano masculino en el sitio acostumbrado; sin embargo en la punta de su cola tiene una formación que no es su sexo pero que resulta igual en textura a un consolador siempre lubricado. Lo usa para distraer a la hembra, penetrándola con una diversidad de movimientos y de embates que sólo la versatilidad de su cola puede ejecutar; mientras, en respiración de boca a boca, secreta desde una glándula previsoramente el semen necesario.

Si alguien ve a un par de donosaurios acoplarse, le sale un tercer ojo, justo junto al lagrimal, encimándosele parcialmente y oblicuamente en la nariz. Esto le permite percibir la cuarta dimensión, con lo cual, vive confundido en nuestro mundo y apenas si puede caminar sin tropezarse y chocar constantemente con las cosas.

Conversar con un donosaurio inmediatamente después de que ha almorzado, es del todo seguro y, sobre todo, una experiencia superior, debido a su don de gentes y su sabio discurrir. Son los mejores terapeutas. Los suicidas los prefieren en ayunas para, después de una experiencia sexual mística, ser devorados, precisamente, por sus propios terapeutas. Sin embargo, por todas estas razones, vale más (a menos que se tengan fijaciones de suicida) no soñar con donosaurios.

Dragones

Ni chino, ni nórdico, ni germano. Tampoco persa. Primero, el dinosaurio soñó al dragón.

Cambio de roles

Ningún ángel de la guarda es un dinosaurio. Si el dinosaurio está allí cuando despertamos, es porque el ángel se extinguió primero.

Deformación profesional

Cuando estaba dormido soñaba, y cuando no, también.

Retroflexión

Cuando despertaba, el dinosaurio se ponía a soñarlo.

Lógica

Cuando despertó, ya estaba *en* el dinosaurio.

Retraso crónico

Cuando duermo, el dinosaurio nunca llega a tiempo para despertarme.

Complicidad

Cuando despierto, el dinosaurio no siempre llega a tiempo, así que finjo dormir para que me alcance.

Regalías

Cuando el dinosaurio se retiró, entabló juicio para cobrar un porcentaje sobre las regalías de los herederos de los derechos de Augusto Monterroso. Alegaba la fama que había brindado a su autor y la repercusión que ésta tenía en la venta de sus libros. Ganó el juicio y ahora se dedica, con cierta holgura, a hacer literatura.

Obviedades

Cuando Dios despertó, el universo todavía estaba allí.

Cuando Nietzsche despertó, Dios ya no estaba allí.

Cuando Nietzsche despertó de nuevo, el hombre todavía estaba allí.

Cuando Sartre apagó la tele, la Nada continuaba allí.

Cuando los astronautas, en órbita de Saturno despertaron, la Tierra ya no estaba allí.

Cuando despertaron, Bush todavía estaba allí.

Cuando la APPO despertó, el PRI todavía estaba allí.

Cuando despertó, la ciudad todavía estaba allí.

Cuando despertó, la Coca Cola todavía estaba allí.

Cuando la hamburguesa despertó, MacDonald's todavía estaba allí.

Cuando MacDonald's despertó, la hamburguesa ya era un fósil.

Cuando la hamburguesa despertó, el taco, que había estado desde antes, todavía estaba allí.

Cuando despertó, su esposa estaba allí...

Cuando despertó, su esposo todavía...
 Cuando despertó, *despertó*...

El juego de la escalera paradigmática

Cuando	despierto,	el	rinosaurio	ya	está	puesto.
Al	despertar,	La	dinosauria	aún	sigue	aquí.
Entonces	saltaron,	quinientos	dinosaurios	que	pasaron	encima.
Mientras	despertaba,	Un	tiranosaurio	todavía	esperaba	turno.
Así	comprendió:	ese	dinosaurio	andaba	volando	bajo.
Tras	bostezar,	Los	brontosaurios	continuaron	soñándose	antier.
Cuando	despertó,	El	dinosaurio	todavía	estaba	allí.
Como	cayeron,	Los	gordosaurios	no	volvieron	más.
Por	rumiar,	este	hierbosaurio	quedóse	hablando	solo.
Tanto	durmíó,	aquel	solosaurio	durmiendo	despierto	decierito.
Y	despierto,	Un	retrosaurio	abandonado	busca	dormir.
Ya	agotado,	El	dinosaurio	dejóse	olvidar	muy muy feliz.

Agotamiento extremo

Cuando dinosaurio, el sueño allí lo despertó.

Cuando allí, el sueño lo dinosaurio al despertó.

Dinosando destrabó, el cuando ando todavada andía allí.

Cuando el yuxtapuesto cranfiló, el turtavilo todabada dabadí.

Cuando cuando, cuando cuando cuando cuando cuandoí.

Crank desesdeses, ele drando dro sasandronó tadavín esestebe mañí.

K de a de o, d de p de te, e de d y de i, de o de ssss con o, t de i, y todavía, e de estar-estoy: i de í.

Apéndice

El dinosaurio a⁷otado

Culpa

Cuando el dinosaurio se sintió culpable de nuestras confusiones geológicas y biológicas, y también de nuestros sueños, o de la continuidad de nuestros sueños y pesadillas aun cuando ya hubiéramos despertado, o incluso nada más de estar allí cuando despertábamos, se dedicó a dormir y a dormir de pura depresión. Eso sí, nunca nos soñaba, aunque en su sueño seguía sufriendo sin saber de qué.

Retiro espiritual

Más preocupado por nosotros que por él mismo, el dinosaurio se recluyó en un retiro de fin de semana para hacer penitencia.

Para todo mal...

El dinosaurio decidió beberse un tonel completo de mezcal para probar si eso aliviaba su depresión, pero se encontró con sus propios monstruos internos y cuando despertó, todos seguían allí.

Suicidio

Cuando la depresión, la culpa, la vergüenza, y la pérdida de identidad le resultaron insoportables, el dinosaurio subió al edificio más alto de la ciudad para suicidarse. Al caer se rompió las rodillas pero no murió, ni siquiera cuando el edificio se le desplomó encima, colapsado por el peso excesivo y los esfuerzos del escalamiento. Además quedó endeudado con el gobierno de la ciudad pues rompió el pavimento, el drenaje, la alimentación de agua potable, los ductos de teléfonos y un túnel del metro, sin hablar ya de la cuenta por hospitalización.

Hospital siquiátrico

Cuando el dinosaurio tomó su dosis de antidepresivos se quedó dormido. Cuando despertó, el siquiátra todavía estaba allí.

Autocompasión y epifanía

- Cuando el dinosaurio se dio cuenta de que todo le salía mal, de que nadie lo quería, de que nadie lo escuchaba ni lo comprendía, y de que si lo soñaban era una pesadilla; se hizo un altar de muertos con su foto para ponerse a llorar por sí mismo, hasta que se durmió de tanto azotamiento. Soñó que el altar se quemaba, y cuando despertó, el incendio todavía estaba allí.
- Cuando despertó otra vez, el incendio era él.
- Cuando despertó otra vez, lo habían hecho hamburguesas en MacDonald's, pero se volvió a dormir para corregir el sueño, y cuando despertó, lo habían hecho tacos al pastor: se sintió mejor.
- Cuando todos los que comieron tacos y hamburguesas se durmieron, soñaron dinosaurios que se los comían a ellos, sin mayores trámites culinarios, sino en vivo y en directo. Cuando despertaron, los dinosaurios los aguardaban de manteles largos.
- Cuando se enteró de todo esto el dinosaurio, se sintió tan triste, tan culpable y tan poca cosa en los estómagos de los soñadores que lo comieron en tacos al pastor, que a todos les dio una indigestión de llanto y de autocompasión, y después de haber sido comidos por los dinosaurios necesitaron cerca

de diez años de psicoanálisis para *no* superar sus traumas.

- Cuando el dinosaurio despertó en el cielo se dio cuenta de que Dios no era dinosaurio, y entonces entendió todo.

Anexos

Géneros de extensión mínima

Ejercicios de exploración de formas breves de escritura de acuerdo a diversos experimentos textuales planteados por el colectivo OULIPO.

I Restricción fonética

Consiste en limitar la combinación de palabras de un texto de manera que cada enunciado que lo conforma produzca una combinación de sonidos similares entre sí. Se trata al parecer de un caso de la aliteración o paronomasia, e incluso probablemente se relaciona con el calambur, como en el siguiente ejemplo de Xavier Villaurrutia: «y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura».

1.

De más noche

De armas en la noche
Damas en la noche
Dan más si es en coche.
Dramas es desmoche:
De más es derroche
De meses en *dolche*.
Da más si es la noche

2.

Faro

Los vigías en la torre dormían,
Los viejos en la tormenta dolían:
Los vigilas y entorpecen los días.
Los vitrales en torrentes hervían.
Los vientos enlatados se alían.
Labios enlutados ansían.

3.

Vértigo

Escupes cada vez más,
escupes cadáveres al mar.
Es tu presa el desear
(eso se expresa en par),
es un precaver desamar:
en tu pesca, ver es amar

4.

Llueve la noche

De lado a lado
del hado alado
del lado alado.

II. Fractalización

1.

Regadera

No bien me asomé a verla se desvaneció en el vapor de la regadera.

No bien me asomé a desvanecerla se regó vaporizada.

Bien: no me asomé a verla, pero se envaneció en la regadera a todo vapor.

Desvanecida atravesó el vapor en asomándome a verla ya bien regada.

Vaporosa en la regadera no: bien que me asomé a verla desvanecida.

2.

Autobús

Tras el autobús venía tu nombre, siguiéndolo para decirle su ruta.

Tras el auto busqué tu nombre que venía diciendo su ruta para seguirla.

Tras venir te dije tu ruta y tu nombre seguido de un autobús.

Autobuses atrás tu nombre venía siguiéndome para decirme mi ruta.

Para decirme tu nombre venía siguiéndome un autobús tras mi ruta.

III. «Diccionarización»

Cada palabra de un texto inicial es sustituida por su definición de acuerdo al diccionario.

1.

Antecedente:

«Pasar sin dar ninguna noticia»:

«Diccionarización»:

Llevar, conducir de un lugar a otro, significa unión o simultaneidad, dar. Ni una sola de las personas o cosas significadas por el sustantivo al que representa contenido en una comunicación antes desconocida.

IV. Método S+7

Cada sustantivo es sustituido sistemáticamente por otro sustantivo, el cual se localiza buscando en el diccionario el sustantivo inicial y sustituyéndolo por el sustantivo que se encuentre siete lugares más allá.

1.

Antecedente:

«*Del verano, roja y fría carcajada,
Rebanada de sandía*» (Tablada)

S+7:

Del verbal, roja y fría carcavona,
Rebasada de Sandoval.

2.

Antecedente:

«La mujer que amé se ha convertido en fantasma.
Yo soy el lugar de sus apariciones» (Arreola)

S+7:

La mula que amé se ha convertido en faquir. Yo soy
el lúgubre de sus apartadas.

3.

Antecedente:

Sin luna, sin casa,
y de paso como el río.

S+7

Sin lunación, sin casación,
y de pasodoble como el Río de Janeiro.

4.

Antecedente

Para alimento de las horas queda el día acostado a lo largo de todos sus minutos y segundos.

S+7

Para aliño de las horizontales
queda el diábolo acostado a lo laringe de todos sus
mioblastos y seisavos.

V. Tautogramas

Es un texto, con sentido, donde todas las palabras empiezan por la misma letra.

1.

Corazón-cosa

Cada cosa callada
cae con cada cuerpo
cual cosa conmovida constelada.
Corazones cantan callados,
cubiertos con cruces cosidas como caracoles carmi-
nes.

2.

Ven

Vivido vívido viviente,
volar viniendo vuelto,
voces vacías volcadas vibrando,

verte viendo vientos veleros,
velamen vértigo,
vapores violáceos:
 Ven.

3.

Amaba

Antes al alba amaba amapolas ardientes.
Antes andaba alzando arrendajos al aire.
Andaba, amaba, ansiando amores azules.
Aprisa alistaba aros ardientes al ansia.

4.

Draga

De dedos de dos y de dobles dolores,
¿dónde dar desde dentro descabellados descensos?
Dádiva desconsolada dragada de dardos,
dame donaire dorado de danzas de druidas.

CUENTOS

**PROPP, STAR TREK,
AUGUSTO MONTERROSO²³**

Octavio Escobar Giraldo

Debo al entusiasmo de Bastos Seguin el descubrimiento de los alcances de *El dinosaurio*. Hace unos meses, después de la cena, nos entretuvo una discusión sobre la posibilidad de escribir un cuento muy corto, de menos de cincuenta palabras, en el que la historia fuera banal y una sucesión de pies de página, algunos más extensos que el propio cuento, revelaran las verdaderas intenciones del autor. Yo lo consideré un ejercicio desnaturalizador del género y muy fatigoso; él esgrimió algunos de los neologismos habituales en los ensayistas franceses que gustan del término postmodernidad y concluyó su defensa con una sentencia memorable: «La ironía es a veces bastante irónica».

Cuando indagué su origen, me confesó que Lillian P. Rivers la utiliza en una ampliación del cuento *El dinosaurio*, de Augusto Monterroso, en el número más reciente de *Caravelle*. Acudí a la biblioteca en busca de la revista pero en los números 72 y 73,

²³ Publicado en *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, Núm. 8, Otoño de 2003. Ver <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

los últimos que llegaron a mi puerta, no aparecía. Recordé que la susodicha profesora había provocado dos años atrás una insensata discusión sobre la posibilidad de que Jorge Luis Borges fuese el testaferrero de una vasta sociedad secreta que producía cuentos, ensayos, poemas y entrevistas con la intención de burlar al mundo. En su alegato mencionaba una fuente anónima de la Academia Sueca que explicó así la renuencia a concederle el premio Nobel y lo conveniente y simbólica que resultaba su ceguera, que de otro lado dificultaba a un hombre acomodado pero no rico la adquisición de todos los conocimientos que refleja su obra. También insistía en los textos en los que Borges alude a sus «otros», actitud que algunos atribuimos al influjo de Whitman, y en la autoridad mítica que daba el bastón a sus palabras. Como Bastos Seguin conoce mi opinión respecto a hipótesis tan alocadas, se apresuró a señalar que la sentencia que nos ocupaba proviene de la película *Airplane*, realizada por Jim Abrahams y los hermanos Zucker en 1980, y pretextó un compromiso matinal para despedirse. Incómodo, conjeturé que era víctima de una ficción urdida por su modestia. Reconozco que me equivoqué y que a veces me atraso en el pago de mis suscripciones.

El volumen que trajo al día siguiente es el 74 de *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, editado por la Université de Toulouse-Le Mirail en junio del año 2000. En la página 257 aparece la colaboración titulada *Propp sale a cazar dinosaurios*, fir-

mada por Liliam P. Rivers, vinculada al departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Connecticut. Bastos Seguin sólo cometió un error: quien pronuncia la afortunada sentencia es William Shatner, el actor al que hizo célebre su interpretación del capitán Kirk en la imprescindible serie de televisión *Star Trek*, y lo hace en *Airplane II: The Sequel*, dirigida por Ken Flinkeman en 1982, secuela de la cinta que mencioné renglones atrás.

Rivers nos informa que Monterroso nació en Guatemala en 1922 y publicó su primer libro a la tardía edad de treinta y nueve años, también que su obra y su figura son breves y que es admirador de Séneca, Horacio, Persio y Catulo. En los años cincuenta la revista *Life* lo premió por ser el autor del mejor cuento corto del mundo, *El dinosaurio*, con sólo siete palabras: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

Incapaz de aceptar la literatura como un placer lejano a las estrategias de participación tan propias de su nacionalidad, Rivers aprestó su arsenal teórico para realizar un fatigoso ejercicio. En 1928 Vladimir Propp publicó su *Morfología del cuento ruso*, estudio de las narraciones tradicionales de su país, en las que detectaba una estructura susceptible de resumir en cuatro formulaciones:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la ma-

nera en que las cumplan. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.

2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.

3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.

4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.

Asimilando «maravilloso» y «fantástico» con argumentos que no vale la pena apurar, citando a Mario Vargas Llosa²⁴ para sustentar el carácter fantástico de *El dinosaurio*, Rivers acomete la ampliación del cuento utilizando exhaustivamente las funciones propuestas por el formalista ruso. Según ella, Monterroso alude a un héroe que sale del sueño, sea éste normal o inducido por algún medio mágico, y se enfrenta a lo extraordinario: la presencia del dinosaurio que compartió su sueño, la decepción de encontrarlo aún junto a él cuando debía desaparecer de su lado. No cree que estemos, por tanto, frente a la «Exposición de la situación inicial», punto de partida de Propp, ni ante la primera función, el «Alejamiento de casa»: el sueño puede interpretarse como una forma de viaje, pero es claro que antes de que el héroe despierte, el dinosaurio está presente en su vida; en otras palabras, cuando el cuento inicia, el alejamiento ocurrió tiempo atrás. La segunda función es la «Prohibición». ¿Es posible que a nuestro

²⁴ Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta S.S., 1997, p. 89.

héroe se le haya prohibido dormir o, por el contrario, se le prohibiera despertar?, se pregunta Rivers, para responder que ese «todavía» que alude a sucesos que ya pusieron a prueba al héroe, invalida ambas consideraciones y remite al pasado, lejos de su análisis, las siete funciones siguientes. La octava función, «Fechoría» —el agresor daña a uno de los miembros de la familia—, la enfrenta a una alternativa curiosa. Entre la variedad de formas que plantea Propp para esta función, la dieciocho dice: «Atormentar a alguien todas las noches». Parece natural creer que el personaje de Monterroso, aquel que al despertar vuelve a encontrarse con el dinosaurio, es el héroe, pero ¿si se trata tan sólo de uno de los familiares, aquel al que el agresor atormenta, quizá en medio de la noche?

Rivers admite que esta posibilidad cambiaría las condiciones de su discurso, pero arbitrariamente la aparta, anotando, no obstante, que es válida y revitalizaría las tres funciones siguientes, que en la línea principal de su análisis no tienen interés. La doce o primera función del donante: «El héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico», plantea que entre ésta y la función anterior se presentó al héroe un personaje que le entregará algo que le permitirá seguir en su búsqueda, pero antes lo somete a una prueba que lo haga merecedor de su posesión. ¿Puede ser la persistencia del dinosaurio esa prueba a la que el donador somete al héroe? Rivers lo considera poco pro-

bable: «La forma en que está escrito el cuento apunta más al cansancio o a la frustración que al desconcierto», dice, antes de barajar otra posibilidad: que el propio dinosaurio sea el donante y su persistencia una forma de petición no tipificada, pero afín a las sugeridas por Propp. En este caso el cuento sería un fragmento menor, si se quiere lateral o accesorio, de un texto mayor. A igual conclusión la induce la función trece, «Reacción del héroe ante las acciones del futuro donante».

Espero que los lectores acepten lo expuesto hasta aquí como un ejemplo de la meticulosidad de Rivers y me permitan abordar sin tardanzas la parte más interesante de su ejercicio. Si, como apuntó en otras oportunidades, se concibe al sueño como viaje, las funciones veinte y veintiuno parecen definir las sendas oraciones simples que forman el cuento de Monterroso: «La vuelta», el héroe regresa, y «Persecución», el héroe es perseguido. Así las cosas, este cuento sería parte de un relato más extenso en el que el héroe —o uno de sus familiares— violó una prohibición y por tal motivo debió sumirse en el sueño, sufrió el engaño del agresor, obtuvo el objeto mágico del donador, se enfrentó en combate con el agresor —en este caso el dinosaurio—, y triunfó. Reparada la fechoría inicial y distinguido con una señal o marca, el héroe regresa al hogar, lo que para nuestro caso significa recuperar el estado de vigilia, pero es perseguido: el dinosaurio traspasa la barrera del sueño con la intención de capturar al héroe.

Excesiva, Rivers nos abruma con una posible continuación, la función veintidós: Socorro, el héroe es auxiliado, y en este punto podrían repetirse varias de las funciones ya analizadas o, proseguir con la veintitrés: Llegada de incógnito a su casa, que plantea un rumbo distinto, en el que hace su aparición un falso héroe (función veinticuatro) y el héroe es sometido a una prueba muy difícil (función veinticinco) –uno de los elementos preferidos del cuento según Propp-, que habitualmente supera con grandes esfuerzos (función veintiséis). Su suposición implicaría encerrar o dar muerte al dinosaurio en el mundo real o expulsarlo al país de los sueños.

Después de superar en conjunto las dificultades del ejercicio de Rivers, preocupados por sus implicaciones, Bastos Seguin y yo leímos el libro de Propp y nos atrajo este aparte: «Antti Aarne no intentó hacer una clasificación verdaderamente científica (de los cuentos); su índice es útil como obra de referencia y en tanto que tal tiene una gran importancia práctica»²⁵. Los cuentos según la clasificación del teórico finlandés, se dividen en tres tipos:

1. Cuentos de animales.
2. Cuentos propiamente dichos.
3. Anécdotas.

²⁵ Vladimir Propp: *Morfología del cuento ruso*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1977, p. 23.

Propp objeta que separe los cuentos de animales de los cuentos propiamente dichos, pero, ¿es probable, como lo indica el título del cuento, que el dinosaurio sea el héroe del relato de Monterroso y no el hipotético ser humano que lo acompaña?, o, mejor, ¿es posible que el ser que acompaña al dinosaurio, que lo sueña o lo ve cuando despierta, no sea un humano sino un animal?

Uno de los libros de Monterroso es *La oveja negra y demás fábulas*, una especie de bestiario en el que conviven cucarachas, moscas, monos, águilas, leones, conejos, tortugas, ranas y, por supuesto, ovejas negras, con críticos, sabios, escritores y psicoanalistas, entre otros especímenes humanos, por algo lo preside un epígrafe de K'nyo Mobutu: «Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste». Conocido este antecedente, no extrañaría que el protagonista del cuento de Monterroso sea un animal prehistórico, en cierta medida fantástico y que al desempeñar las funciones de héroe, lo hiciera ciñéndose, con conciencia o sin ella, a los principios extraídos por Propp. Aunque la aplicación de tales tesis a textos literarios diferentes a los cuentos tradicionales rusos nos parece el mayor de los abusos, hace unas semanas enviamos unas líneas a Lilliam P. Rivers explicándole que el dinosaurio podría estar en ese fragmento de una posible narración más larga, cumpliendo la función once descrita por el formalista ruso: «El héroe se va de casa», en nuestro caso del país de los sueños o,

mucho mejor, la función tres: «Trasgrediendo una prohibición». Tal vez la de inmiscuirse demasiado en los asuntos humanos.

Denunciamos que hasta hoy no recibimos respuesta.

ENTRE MARRÓN Y GRIS²⁶

Stefano Strazzabosco

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

«Chin», pensó Leopoldo. «Otro día con esta fétida bestia. Y ¿ahora? ¿Qué se le puede hacer? Ya van ocho días que el dino está aquí; ya traté de que entendiera que se colgó bastante, que tengo mi vida, una mujer, una niña, y él: como si nada. Le dije, suavemente, que afuera hay todo un mundo de olores, sabores, sensaciones. Que tenemos el metro, los microbuses, los carros, los trailers, las camionetas, los camiones, las motos, las bicicletas y las niñas que corren sobre patines. Nada. No le interesa, dice. Es más: sostiene tenerle miedo al mundo; que lo de afuera tendrá su encanto, pero que él prefiere, y por mucho, dice, quedarse aquí, conmigo: en el departamento. Él, y yo.

Ésta es mi casa. Yo pago la renta. Yo cocino. Yo lavo los trastes. Él come, y cómo. Cómo come. Cuánto come. Lo que come. Guácala.

En la carta que me mandó, decía que necesitaba quedarse en mi casa una sola noche, que al día si-

²⁶ Publicado en *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve*, Núm. 9, Invierno de 2004. Ver <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>

guiente seguiría su camino, ya que tenía un contrato firmado con un tal Espilber. Mentiras. Este huevón nunca ha tenido contrato: incluso le pedí que me lo enseñara, y él como si nada: ahorita lo busco, mano —y hasta hoy no ha aparecido, qué coincidencia. Estoy bastante harto. Tengo que terminar mi cuento sobre la conquista del espacio, ¡qué tema más interesante! ¡qué gran cuento saldría, si el dino me dejara acabarlo! Pero ni modo: mientras esté aquí, no puedo seguir, obvio.

El teléfono sonó. Era una mujer, quien le pedía apoyo para una campaña en favor de la música y la poesía. Concretamente, cien pesos. Leopoldo quedó perplejo: la mujer le había dicho que era la Primera Dama del País. «¡Órale!» Pensó Leopoldo. «¡Ahora hasta las primeras damas nos piden dinero! Pero, en fin, puede ser una oportunidad para que le enseñe mi cuento sobre la conquista del espacio, ¡seguro le va a encantar!, e igual me lo publica en el *Diario de la Nación*. Y aparte: ¿por qué no escribir un cuento sobre una Primera Dama? ¡Qué idea grandiosa!», así que Leopoldo le había dicho que sin duda alguna acudiría al Evento, y traería los cien pesos del apoyo. Agregó que le había encantado recibir su llamada, y que además le parecía muy bueno que la Primera Dama en persona se preocupara por él, que también era artista, ay, y ¡cuál!, ay, si ella supiera..., pero esto no se lo dijo pensando: «Cuando la vea le hablaré». «Pero ¿cómo le hago con el dino?», pensó otra vez.

Se acordó entonces que un amigo escritor de los que siempre le andaban pidiendo detalles sobre su vida y obra, un tal Tito, según recordaba, le había contado un día que en los Estados Unidos vivía un señor que compraba cabezas reducidas. Se acordaba también de su nombre: el Tío de Mr. Taylor. Solicitó el número del Tío de Mr. Taylor a la señorita del servicio telefónico: 01-355-57-21-07. Marcó.

Le contestó una voz ronca: sí, era el Tío.

Hablaron durante unos diez minutos, luego Leopoldo colgó. Una sonrisa se dibujó sobre su rostro pálido.

Una semana después, una cajita de cartón estaba viajando hacia el norte de América, llevando en su interior un hermoso ejemplar de dinosaurio reducido, de color entre marrón y gris.

CASTIGO PARA AUGUSTO MONTERROSO POR ESCRIBIR EL DINOSAURIO²⁷

Umberto Senegal

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Deje de sonreír en este recinto, señor Augusto Monterroso y preste atención a cuanto se le demanda. Hay normas vigentes para las mascotas y sus propietarios. Para este tipo de mascotas y para este género de propietarios. Esas siete palabras de su minificción, de su *novela* como le encanta definirla en público al averiguarle por el género al cual pertenece, crearon, crean y crearán numerosos problemas literarios, críticos y lingüísticos entre sus lectores. David Lagmanovich, admirador suyo y uno de quienes han intentado domar al dinosaurio, asegura que en realidad son nueve, contando las del título.

Ha transcurrido más de medio siglo desde cuando usted le abrió las puertas echándolo a dar largas y poderosas zancadas por la literatura, por antologías de cuento breve y extenso. Sí señor, no escuchó mal. Dije *ex-ten-so*, lo repito con mayor énfasis, *EX-TEN-SO*, porque su incómoda mascota ha

²⁷ Tomado del sitio de Umberto Senegal (Quindío, Colombia). Domingo 12 de febrero de 2012.

provocado más comentarios y sumado más folios que otros animales, con excepción de la rana de Basho y la mariposa de Chuang Tsé. Sin previo aviso, su encubierta lagartija sabe introducirse en universidades, congresos de minificción, internet, cine, dibujos animados o talleres de literatura. Pero,

Más de medio siglo con ese minúsculo saurio desbocado por la literatura en lengua española. Lo suyo es más grave de cuanto imagina. ¿No pudo ocurrírsele otro animal? Una ardilla, un psychrolutes microporos, un ornitorrinco, un 102enito102, un rinoceronte, un uakará, un gato, un cálao trompetero, una urraca, una tortuga mata mata, un topo de nariz estrellada, una vaca, una mancuspia o un mermudío quindiano. ¡Tantos para elegir y apadrina un dinosaurio! Voy a ser impertinente con usted, don Tito, pues no merece consideración alguna quien traslada desde el Jurásico o el Cretácico un dinosaurio y nos lo echa encima, como si nada. De alguna manera, equiparo la magnitud del animal con su personal estatura, aunque nunca lo afectó ser chaparrito. No sonría, es en serio.

—...

Sí, puede intervenir, señor Monterroso...

—Este es un dinosaurio que está dando la vuelta al mundo y en ningún momento se está quieto. Mi cuento ha tenido una gran fortuna. Está traducido a muchos idiomas y he recibido bastantes comentarios sobre él. Mucha gente sólo me conoce por ese

cuento, y todos los demás míos, al parecer, ya no les interesan. Creo que está bien, algo es algo.

—...

—El hecho de que usted recuerde que yo alguna vez dije que me parecía una maldición haber escrito ese cuento breve... bueno... uno dice muchas cosas de paso. Ahora considero que no se trata de una maldición ni una bendición. Lo que yo quería expresar es que cuando se escribe un cuento de determinada forma o tema, y tiene éxito, la mayoría de la gente se detiene ahí y tiende a clasificarlo a uno como “el autor del cuento breve o el cuento humorístico” o como “el humorista” o “el cuentista breve”.

—

—En alguna ocasión, conversando con Juan Villoro sobre mi dinosaurio, este cometió la torpeza de agregarle una **Y** al comienzo del texto y me lo hizo sonar como obra de Tolstoi. Por fortuna, han aparecido personas como Francisco Rodríguez Criado, quien enseña a la gente 31 maneras de tuitear El dinosaurio. Una de ellas: “*Despertó y el dino estaba allí*”. Seis palabras. Me lo dejó igual al de Hemingway.

—...

—Eso era todo cuanto tenía para decir. Puede continuar...

Permítame informarle, aunque no venga directo al caso, sobre la especulación de la curadora y artista visual norteamericana Laura Cottingham. En su ensayo “¿Pero qué tienen de malo estas chicas ma-

las?” considera que las manchas pictóricas de Paul Jackson Pollock, en particular cuantas fueron producto de su técnica del dripping, se originan en el recuerdo que tal exponente del expresionismo abstracto tuvo de su padre orinando sobre una roca. En consecuencia, para el proceso que nos concierne no los descarto a su abuelo de pija pequeña ni a usted, viéndole masturbarse, como raíz inconsciente del microrrelato. Siguiendo los sutiles planteamientos de la señora Cottingham, tal vez de una escena como ésa u otra semejante nació la idea de adoptar al dinosaurio como protagonista de su epopeya. O su mamá, Augustito, lo amamantó sólo con la teta derecha. Demasiado rigurosa, literaria y metafóricamente, usted conservó esta imagen hasta modificársele en dinosaurio. Suposiciones, claro, pero... ¿todo lo escrito sobre su animal no son ideas semejantes? En la Edad Media, los teólogos escolásticos se habrían preguntado: ¿cuántos dinosaurios pueden pararse juntos en la punta de una aguja?

Distinto escritor, deje de sonreír y preste atención. Desde 1959 su dinosaurio, usted y los dinozoofílicos perturbaron a innumerables lectores de cuentos y microrrelatos sus conceptos literarios, lingüísticos, políticos, psicológicos, académicos y narrativos. Los críticos continúan divagando. Permítame leerle, prueba acusatoria, estas deducciones del gran paleontólogo mejicano Laurosaurio Zavala:

Pero ¿cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva?

Después de leer los trabajos dedicados a su estudio, podríamos señalar al menos diez elementos literarios:

- 1) la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras),
- 2) una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos),
- 3) el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios) y la fuerza evocativa del sueño (elidido),
- 4) la ambigüedad semántica (¿quién despertó? ¿dónde es allí?),
- 5) la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más imaginativos), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza),
- 6) la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final),
- 7) la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo),
- 8) la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como micro-relato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible),
- 9) la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror) y,

10) la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas).

Para no quedarme atrás de Laurosaurio en este tipo de inteligentes acercamientos al texto, recurriré a la tabla de conceptualización literaria inventada por el académico y escritor quindiano Carlos Alberto Castrillón. Para mí, dicha epopeya de siete vocablos es estrategia diegética fragmentaria donde el ethos denotativo transgrede lo temporal. Su deconstrucción carnavalesca cuantitativa, representa la gesta del hombre postmoderno en la jungla de internet. La síntesis narratológica sintagmática de El dinosaurio, es el despertar de un ser indefinido, indeterminado, impreciso, vago, incierto, confuso, neutro, abstracto, ambiguo, borroso, indefinible, nebuloso, equívoco, dudoso, incoloro, sugerido y esbozado, como literario rechazo ontológico en la filosofía occidental hacia los extensos relatos narrativos; sintética obsesión epistemológica por fragmentariedades y fracturas narratológicas donde predomina la inferencia espacial polisémica. Irónica, pero trascendente puesta en piezas de las jerarquías de conocimientos y valores representados por el tamaño del animal elegido, El dinosaurio es secuela y origen de cuanto contribuye a una formación de otros sentidos y negación de la lógica en los procesos históricos. Su sentido mimético, siempre estará subordinado a palimpsestos hermenéuticos plurilingüísticos poco explícitos. Solo Alan Sokal conoce la totalidad de mi ensayo sobre El dinosaurio, fundamentado en

la concepción fractal de las mónadas cuánticas, la teoría de cuerdas y el nuevo esquema de cálculo para la gravedad de los hermanos Bogdanov. Esto deja en claro que no estoy contra su cuento, don Tito.

¿Si ve a dónde pueden transportarlas ese dinosaurio, si las personas resuelven montársele? Y no citamos aquí los estudios de José Luis Martínez Morales y de Eduardo Moga, este último capaz de afirmar sin ruborizarse que El dinosaurio «es la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta».

Sus otros textos están incómodos, es decir, resentidos con la sobrevaloración recibida por *El dinosaurio*, en menoscabo de todos ellos. Fue afortunado por publicarlo lustros después del derrocamiento del general Ubico, o si no usted y su mascota habrían terminado reclusos en un zoológico de Guatemala. En una guarnición militar del funesto dictador.

Ese dinosaurio suyo... Póngase las gafas y no sonría. *Su* dinosaurio, anda suelto por Hispanoamérica, sin barreras semióticas capaces de frenarlo. No hay antología del cuento donde no se entrometa. Algún escarmiento debe recibir usted por fomentar tanto libertinaje literario. La narrativa en lengua española se llenó de dinosauritos bastardos. Nunca la brevedad había sido tan descomunal, desbordada y ampulosa, carajo. Ya los jóvenes no quieren escribir cuentos extensos.

Una confidencia, señor Monterroso: en mi pueblo, el músico Marcelio Marulanda, de corpulencia igual a la suya, desfallece sobre su enfermizo acordeón e interrumpe cualquier juerga de viejo tango con Aníbal Troilo, «...*tu palabra, tu alma, tu sangre, tus ganas de nada*»; con Julio Sosa, «... *en su repiquetear la lluvia habla de ti*»; con Ignacio Corsini, «...*y al son de cien serenatas perfumó su corazón*» o con Sofía Bazán, «...*compañero, qué preocupación es vivir para la gente, que he nacido independiente y ando contra la corriente, sin pararme a escuchar al que me viene a criticar*», cuando escucha hablar de minicuentos. A Marcelio se le desafinan su acordeón, sus emociones y composiciones, cuando observa las huellas del dinosaurio.

Si fuera un ligero insecto entre el millón de especies descritas, o uno entre los 30 millones no definidas, como ocurre con los señores Gregorio Samsa y Franz Kafka; o si fuera grácil mariposa según sucedió con la historia del chinito taoísta, sería tolerable. Pero, fíjese usted: nada menos que un dinosaurio. UN DINOSAURIO para nuestra época, señor Monterroso.

Lo suyo excedió todo límite de la desmesura narrativa. Asaltó el sueño de centenares de cuentistas. Millares de lectores no despiertan como lo hacían antes de leer su cuento atómico. Esperan vehementes algo junto a sus camas. La mayor parte de personas desea despertar y encontrar un dinosaurio y no la mujer o el hombre que duerme con ellas desde años atrás. Cuando yo despertaba, Gloria Inés Ro-

dríguez Londoño estaba allí, recordándome que las peores pesadillas son aquellas escapadas de los sueños y convertidas en trajín hogareño. O temen hallar una bestia semejante. Peor aún: despiertan entre la rutina de sus vidas laborales y no hay vestigios de algún dinosaurio, de alguna curiosa lagartija.

Reconózcalo. Con su texto zarandeo de la cotidianidad literaria a miles de lectores de cuentos, sin referirnos a estudios críticos, interpretaciones poéticas, disquisiciones semióticas, significados políticos, enredos filosóficos y parodias de toda índole que ha estimulado. Demos gracias que su microrrelato no lo conocieron Julia Kristeva, Lacan, Deleuze ni Baudrillard. Habrían enmarañado el caso. Por culpa de su discriminante dinosaurio, se le condena a escribir una novela extensa, una saga donde incluya **todos** los dinosaurios que dejó por fuera de su historia. Puede sentarse, señor Augusto Monterroso, mientras sirvo de vocero a estos...

Comencemos por los subórdenes de dinosaurios: sauristiquios y ornistiquios, sin olvidar dentro del orden de los sauristiquios los infraórdenes terópodos, sauropodomorfos y segnosaurios, con las correspondientes superfamilias herrerasaúridos y sus familias estauricosáuridos, y herrerasaúridos; los celurosaurios, con sus familias de celofísidos, halticosáuridos, celúridos, noasaúridos, compsoognátidos, arqueopterígidos y avisáuridos.

De igual manera, debe tener presentes a los deinonicasaúridos con sus familias de dromeosaúri-

dos, tericinosáuridos y troodóntidos; a los ornitomímidos, garudimímidos y deinochéiridos. De los ovirraptorosaurios, no olvide los avimímidos, cenagnátidos, avirraptóridos e ingénidos. Respecto a los carnosaurios, incluya sin dejar a ninguna por fuera las familias de megalosáuridos, eustreptospondílicos, torvosáuridos, alosáuridos, abelisáuridos, ceratosáuridos, barioníquidos, espinosáuridos, driptosáuridos, tiranosáuridos, oblisodóntidos y los itemíridos. Dentro de estos, no olvide los eustreptospondílicos como parte de los megalosáuridos.

En lo concerniente a familias de sauropodomorfos, respetable cuentista, no deje de lado por ningún motivo...¿me escucha, señor Monterroso?, no deje de lado a los prosaurópodos con sus anchisáuridos, plateosáuridos, blicanosáuridos, melanosáuridos y yunanosáuridos; de los saurópodos, no deje entre el tintero a los vulcanodóntidos, cetiosáuridos, barapasáuridos, braquiosáuridos, chubutisáuridos, camarasáuridos, titanosáuridos, diplodócidos, euhelopódidos y dicreosáuridos.

Para el orden de los ornistiquios, incluya los infraórdenes de ornitópodos, tireóforos y marginocéfalos, sin olvidar los fabrosáuridos. Le recuerdo que entre los ornitópodos, dedicará amplio espacio para los hipsilofodónticos, los driosáuridos, los tescelosáuridos, los lambeosáuridos y los heterodontosáuridos. En cuanto a los tireóforos, recuerde la importancia de los esclidosaurios, estegosaurios y anqui-

losaurios, con sus respectivas familias de escutelosauridos, huayangosauridos y estegosauridos.

Muy claro todo, señor Augusto Monterroso. No debe ser excluyente. Por culpa de su dinosaurio estas majestuosas familias no existen para la literatura. Son menospreciadas, relegadas a simas del sueño, sin opciones de llegar por algún medio a la vigilia de alguien. Además, ¿me escucha?, nos quedan los paquicefalosaurios con sus familias de chaoyungosauridos, paquicefalosauridos y honalocefalidos. De los ceraptosaurios, son esenciales, en algún capítulo de su novela, los psittacosauridos, protoceratopsauridos y ceratopsauridos...

¡Señor Monterroso! ¿Dónde está, señor Augusto Monterroso? sobre todo, entre el discurso vacío de críticos y eruditos exégetas de la narrativa hispanoamericana.

ENSAYOS

LA BREVEDAD COMO CONDENA²⁸

Ignacio Solares

¿Cuántas palabras se necesitan para transmitir una idea, una sensación, una imagen? De una a un número infinito. El *Ulises* pudo haber sido un breve poema. Cualquier cuento de Borges podría ser una novela. Sia Ching confiesa que tras escribir un largo poema descubrió que cuanto quería decir estaba en el primer verso y borró todos los demás. No tiene remedio, hay escritores cuya labor, más que escribir palabras, es borrarlas. Tal es el caso de Augusto Monterroso: mientras más comprime más ahonda, con todo el dolor y el peligro (el silencio está ahí, a un paso; afilar demasiado el cuchillo puede terminar con la hoja) que ello implica. Él mismo lo confiesa: «Lo cierto es que el escritor de brevedades nada ahnela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido im-

²⁸ Ignacio Solares, «La brevedad como condena». *Plural* núm. 15, Diciembre de 1972.

puesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.» Algo que respeta y que odia y en donde, podría agregarse, su voy ha encontrado su mejor forma de expresión. Sus textos de una cuartilla, de media cuartilla, de dos líneas y hasta de una línea, son magníficos; por ejemplo éste: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.» Esto no significa que sus textos que llegan a las tres o cuatro cuartillas resulten menos buenos simplemente porque sobrepasan un número límite de palabras (en último caso la comprensión en la literatura es un problema de cualidad más que de cantidad; *Madame Bovary* es una de las novelas más comprimidas —un verdadero bloque de granito— y sobrepasa las cuatrocientas cuartillas. Significa que la mayor virtud de Monterroso es decir en unas cuantas líneas o en unas cuantas cuartillas algo que en realidad habría necesitado extensos razonamientos. Y, claro, mientras más breve es lo escrito, más sobresale la virtud. Además es ahí, en la máxima comprensión, en donde el humor de Monterroso se agudiza (por ello *La oveja negra y otras fábulas* es, en verdad, un libro fuera de serie). Si suponemos que la brevedad algo tiene que ver con la timidez, este texto de *Movimiento perpetuo* lo explica claramente: «El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo.»

Sin embargo, en *Movimiento perpetuo* no todo es comprensión. En algunos cuentos, como el que da

nombre al libro, la liga pierde tensión, el auto transita más relajado, con mayor libertad por página, pero al fin de cuentas el golpe es menos preciso porque ha renunciado a su mejor arma. Por esto el libro resulta un tanto disparate. Aunque quizá su autor no se proponía otra cosa y de ahí el título. Además, hay una docena de textos que bien pueden contarse entre los más agudos que se hayan escrito en nuestras letras.

RAPIDEZ²⁹

Italo Calvino

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordaréis el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el tema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representados en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas de siglo XVI, dos formas animales, las dos extrañas y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía.

²⁹ Italo Calvino, fragmento de «Rapidez». *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 1989 (1984), 43-47. Traducción de Aurora Bernández.

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación que no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

Es difícil mantener este tipo de tensión en obras muy largas, y por lo demás mi temperamento me lleva a realizarme mejor en textos breves: mi obra está contituida en gran parte por *short stories*. Por ejemplo, el tipo de operación que experimenté en las «Cosmicómicas» («Le cosmicomiche») y «Tiempo cero» («Ti con zero»), dando evidencia narrativa a ideas abstractas del espacio y el tiempo, no podría

realizarse sino en el breve arco de la short story. Pero he intentado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre el apólogo y *el petit-poème-en-prose*, en «Las ciudades invisibles» («Le città invisibili») y recientemente en las descripciones de «Palomar». La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos (Operette morali)* de Leopardi.

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición *de short stories*; diré incluso que entre las *short stories* se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial —o short stories o novel— dejan fuera otras posibilidades de formas breves, como las que están sin embargo presentes en la obra en prosa de los grandes poetas norteamericanos, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la

experimentación de formas nuevas. Quisiera romper aquí una lanza a favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en Paul Valéry de «Monsieur Teste» y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los objetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el *humour* misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos de *Plume*.

La última gran invención de un género literario a que hayamos asistido es obra de un gran maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges, y fue la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que, cuando apareció en la revista *Sur*, en 1940, el primer y extraordinario cuento escrito según esta fórmula, «El acercamiento a Almostásim», se creyó que era realmente un comentario de un libro de autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros li-

bros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la más mínima congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una «literatura potencial», para usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decir que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de Cuentos breves y extraordinarios. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encontré ninguno que supere el del escritor

guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

MONTERROSO, LIBRETISTA DE ÓPERA³⁰

Juan Villoro

Vivimos en un país con suficientes desaguizados para tener temas operísticos. Además, la ópera ofrece la ventaja impagable de confundir al máximo lo real con lo ficticio: «En la ópera —escribió W.H. Auden— lo único verosímil es que alguien cante.» Al compás de la orquesta uno puede bucear, morir o rallar queso. Se vale que el tenor flaquito se enamore de la rotunda soprano que se lanza de un castillo haciendo gorgoritos. Las libertades son tantas que asombra que México aún siga abismado en la canción ranchera. ¿Acaso el registro de nuestras emociones se agota en la reiteración del despecho: *ya que te juites, púdrete?*

La ópera es el único género donde un *yuppie* puede cantar su amor por teléfono celular hasta el pueblecito donde vive una tehuana sobrealimentada. Salvo el sosiego y la lógica terrestre, toda está permitido. ¿Por qué prescindir de semejantes combinaciones? «Es que no es lo nuestro, *tícher*», clama un reivindicador de los derechos de Aztlán. Este argumento chovinista ya fue rebasado por los tiempos: si

³⁰ Juan Villoro, «Monterroso, libretista de ópera». *Los once de la tribu. Crónicas*, Aguilar, México, 1995, 101-109.

Yugoslavia logró convertirse en el segundo país productor de mariachis, ¿por qué no habremos de adoptar aires napolitanos? Por lo demás, no se descarta la posibilidad, para los amantes de la catacumba y el año 2-conejo, de escribir óperas para tepoztlis, con poesía en náhuatl e insultos en tlaxcalteca.

El poderío musical de México está fuera de duda: disponemos de la más vasta dotación de tunas y estudiantinas; de la orquesta mixe de Tlahuitoltepec, el pueblo de la sierra de Oaxaca donde los niños aprenden a leer las notas antes que las letras; de los espléndidos cuartetos para cuerdas de Manuel Enríquez y las maravillas contemplativas de Mario Lavista; del *kitch* de Juan Gabriel; de un prócer (Benito Juárez) que fue flautista...con todo este arsenal, ¿no será posible una ópera? Los compositores se rascan la cabeza: «¿Es que no hay libretistas!» Verdad absoluta. No es de extrañar que escaseen en un país donde la ópera se ha cultivado menos que las flores de migajón. Se abre, entonces, la primera pregunta: ¿quién se atreve a cometer un libreto? ¿Un poeta, un dramaturgo, un periodista de arrestos, un *evangelista* de Santo Domingo, un guionista de telenovela templado en el arte de destilar sensiblería?

Por desgracia, cada vez que se canta una ópera en español el público recuerda las excelencias de la canción ranchera.

Jorge Ibarguengoitia solía olvidar que no le gustaba la ópera. En 1961 este descuido lo llevó a en-

frentarse a una trama donde un personaje llamado Severino era una mujer vestida de hombre. «Yo su-puse, partiendo de mi conocimiento de las conven-ciones operísticas, primero, que una señora es una señora, aunque se vista de hombre, y segundo, por la insistencia e inocencia con que nos decía llamarse Severino, que ignoraba su verdadero sexo. Como a continuación sucedieron varios episodios no muy inteligibles, creí que el tema de la obra sería cómo Severino descubrió que era señora. Nada tan dramá-tico pudo ocurrírsele al autor de esta ópera. Des-pués me enteré, gracias al programa, que: ‘Severino decide dejar su tierra, en el interior del país, para ir a mejorar su vida en alguna gran ciudad del litoral.’ Dice el programa, entre otras cosas, que Severino estuvo a punto de suicidarse sin que yo me entera-ra.»

La verdad sea dicha, a Ibarregüengoitia no le fue tan mal: sólo supo que aquello era una fantasía so-bre el desempleo y la capilaridad social cuando cayó el telón. Mientras tanto, su mente pudo comprometer una ópera deben ser muchas. Concentrémonos en las dificultades para escribir un libreto:

1. *Weltschmerz*. El mundo le duele al libretista. Como la ópera ha sido confinada al reducto de lo hipercul-to, siente la obligación de tomarse en serio. Con una seguridad de plomo, elimina el sentido del humor, el drama extremo, el aprovechamiento del ridículo, la

épica desbocada, los arrebatos circenses y otros excesos esenciales a la ópera.

2. *Los símbolos educados*. Ya se sabe: el tema es sumamente serio; en consecuencia, aparecen personajes que no representan al señor patillado que vemos sino a un arquetipo. A veces son fantasmas, a veces símbolos de fantasmas. Así, la rubia de la derecha es La Vida y el chaparro del fondo El Destino. Los símbolos ambiguos no son mayor reto para una nación forjada en el Libro de texto gratuito, donde La Patria siempre parece un indio triqui travestido. El problema es que hablen. Por lo general, los símbolos no hacen declaraciones —su mera presencia es ya una prueba de absoluto—, pero como estamos en una ópera, el libretista se siente obligado a abrirles la boca. Surge la pregunta escalofriante: ¿cómo habla un símbolo? Para ahorrar problemas se les brindan frases de cortesía: «Muy buenos días, señor» (La Vida); «A sus pies, noble dama» (El Destino), y así hasta agotar las fórmulas del *Manual* de Carreño. El espectador queda indefenso ante estos fantasmas supereducados que se ceden el paso y pelean por pagar la cuenta. Un primer avance sería evitar los personajes alegóricos, o al menos hacer que se insulten.

3. *El re-ci-ta-ti-vo*. A nadie le extraña emocionarse hasta la médula con cuatro horas wagnerianas en las que no se entiende una palabra. Sin embargo, cuando se trata de una ópera vernácula, el libretista sucumbe a la tentación de que le entiendan o todo. No

hay ópera sin parlamentos «de trámite», necesarios para continuar la trama o aprovechar giros musicales; sin embargo, en habla hispana estas partes intrascendentes se convierten en auténticas clases de prosodia: «Per-mí-ta-me des-pe-dir-me, do-ña Te-ó-fi-la.» ¿No sería mejor farfullar «ai n's viiidri'os», que sólo los expertos entenderían como «ahí nos vidrios», expresión en *lingua franca* no muy distinta de las usadas por el veneciano Da Ponte y que se presta para ser cubierta por una ráfaga musical?

4. *Words, words, words*. El mayor exponente de la lengua inglesa supo desconfiar de las palabras. Sin embargo, los libretistas parecen cobrar por palabra usada. Guillermo Sheridan escuchó este elogio en un concierto de un pianista en el norte del país: «¡No dejó tocar una méndiga nota!» Los libretistas recalcitrantes no dejan intacta una méndiga palabra. El silencio, la mera alusión, la síntesis y otras virtudes brillan por su ausencia. Son capaces de someter a tenores y *mezzos* a giros officiosos: «no obstante», «mas sin embargo», «por medio de la presente...»

Pero de nada sirve diagnosticar la plaga sin ensayar un remedio. La primera inyección a los libretos de ópera en México podría llevar el sello de Augusto Monterroso. Maestro del ritmo verbal y la concisión, Monterroso ofrece el texto perfecto para un libreto, *El dinosaurio*, impecable saga de siete palabras.

Una de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino, es la rapidez. En un mundo donde el libro ha sido derrotado por la imagen se requiere de una nueva literatura, dueña de una enorme capacidad de síntesis. «Quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible —escribió Calvino—, pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere al del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.’»

¿Qué tiene que ver la rapidez con la ópera, la más dilatada de las artes? Un argumento basta para abrir boca: la noción calviniana de rapidez es tan peculiar que incluye la lentitud: «Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio.» Una idea de velocidad cercana a la física cuántica: máximo efecto en menor espacio. En un buen cuento breve se logra una condensación de tal naturaleza que las exiguas palabras ocupan durante mucho rato la mente del lector. La riqueza de *El dinosaurio* estriba en que su duración es variable, según ha constatado el propio Monterroso con los lectores que le hacen el siguiente comentario acerca de su cuento: «Apenas lo estoy empezando». Las siete palabras proponen, en efecto, una travesía que puede ser inmediata o lentísima. En una ocasión hablé de *El dinosaurio* con Monterroso y cometí la torpeza de agregarle una palabra: «Y cuando despertó...»

—Carajo —comentó Tito—, ¡lo hiciste sonar como una obra de Tolstoi!

Cualquier añadido a la despojada perfección de este cuento hace que se vuelque a la zona ampulosa de *La montaña mágica* o *La guerra y la paz*. De ahí su potencialidad para convertirse en ópera.

En *El dinosaurio*, Monterroso sólo narra el desenlace del relato. El lector debe imaginar lo que ocurrió antes: el acoso de la bestia, la desesperación del héroe que finalmente despierta y se encuentra con el terrible objeto de su imaginación. Se trata, pues, de un cuento con dos duraciones: el fogonazo de la lectura y el proceso de recreación de la anécdota previa que justifica ese final de espanto.

Obviamente en la ópera se eliminaría la duración imaginaria del relato, pues todo tendría que ocurrir en escena. Es verdad que así pierde sutileza pero, a fin de cuentas, ¿quién espera que la ópera —de las valkirias enardecidas a la Lulú en *topless*— sea un arte sutil?

En cierta noche memorable, el propio Tito ideó, y actuó, la primera escena del primer acto, que podría llamarse «Prolegómeno del huevo». La ópera se remonta a orígenes prehistóricos, un tiempo anterior a las grandes glaciaciones; el huevo circula en un escenario de una 130enito130s130a130 que desafía la botánica de los últimos milenios; helechos de hojas ciclópeas, pantanos, vapores fragantes que llegan hasta la fila 24. Los espectadores, sobrecogidos en la oscuridad del teatro, sienten el mismo vér-

tigo que suscita este párrafo de Hugo Hiriart: «La geometría mira al huevo como a un irresponsable: para la ciencia de la claridad y la hermosura el óvalo incurre en horrores de arbitrariedad e imprecisión. ¿Qué puede esperarse del voluptuoso huevo si nuestros modelos son el asentado cubo o la perfecta esfera equidistante? El huevo es un monstruo que no puede ni rodar cumplidamente ni alcanzar la serenidad del reposo.» En el huevo inmenso que vacila en el escenario se adivina un dibujo inquietante, la bestia mágica que romperá el cascarón. Se escucha un coro sin palabras definidas, una especie de plancton del idioma, y luego una furia asordinada, contenida por las paredes grisáceas del huevo. Este acto no dice: convoca. Un inicio lírico, ritual, de aguas cargadas de mitos, donde los habituales de Beyreuth evocarán el *Oro del Rhin*.

La segunda escena del primer acto ofrece un corte a lo Harold Pinter, o sea que tras la alegoría viene una escena con sofás en un condominio cualquiera: muchos milenios después un hombre duerme en su recámara. No lo atormentan las variadas amenazas de su siglo, sino el ojo acuoso que ocupa la ventana de su cuarto. La fascinación que provoca un saurio pulverizando refrigeradores como si fuesen terrones de azúcar está más que probada con Godzilla. Esta segunda escena entra de lleno en la cultura popular de nuestro tiempo o, mejor dicho, en las fantasías que los japoneses tienen de nuestro tiempo. Al final se produce un distanciamiento brechtiano, la pesadi-

lla se disipa pero sólo para dejar su sitio a una más cruenta y real: unos ejecutivos japoneses entran a escena con un portafolios lleno de dólares y compran los objetos de utilería, siguen con la Torre Latinoamericana que se ve a través de la ventana y terminan adquiriendo el propio teatro de Bellas Artes. Telón.

El segundo acto estaría basado en *Un rey escucha*, el texto de Italo Calvino que inspiró la ópera de Luciano Berio. El rey, inmóvil en su trono, se entera de lo que ocurre en el reino por los sonidos que le llegan: «El palacio es la oreja del rey.» El acto complementario de *El dinosaurio* plantea la siguiente situación: ya no sólo vemos la recámara del protagonista, sino todo su edificio; el hombre duerme de día en la empresa donde trabaja de velador. Las horas hábiles de los otros son su noche.

Para el velador, el mundo exterior es una fragmentación de rumores; ha aprendido a distinguir el avance de la jornada por los sonidos que se cuelan al cuarto; sin embargo, si la oficina fuera asaltada o subarrendada a una compañía de circo, él sólo percibiría una interferencia sonora, como un barullo de cucharas y tenedores interrumpiendo una sinfonía. Su única certeza es la de una voz que se destaca entre las demás. En su ámbito inconexo distingue a los otros por el aire que sale de sus gargantas, y esa garganta lo señala.

La iluminación debe separar claramente las tres fases de la acción: sueño, vigilia y duermevela. En

otras palabras: el desaforado acoso de la bestia, la rutina del edificio y la mezcla de pesadilla y realidad.

El segundo acto también se divide en dos escenas. Después de plantear el amor del durmiente por la mujer —¿o habría de decir «por su voz»? —, desembocamos en una laguna de oscuridad. Ha terminado la escena. Un intermezzo a oscuras para oír «La suite de la mosca». Luego la iluminación recupera su dominio crepuscular y llega el peor momento de la pesadilla: el dinosaurio introduce su pezuña por una ventana y atrapa a la bella oficinista (la cita de *King Kong* es intencional). La orquesta se prodiga con una furia volcánica. Nada más desaforado que esa siesta. Finalmente, bajo una bóveda de suficientes violines, el héroe cumple su hazaña: despierta.

Una tarde como cualquiera. Se escucha la chicharra de la oficina, seguida de los movimientos presurosos de quienes recogen sus enseres para volver a casa. La jornada ha terminado. La mujer, esa voz impar en el mundo de los ruidos, está libre de las garras del monstruo. El edificio se vacía. El protagonista puede vivir despierto. Entonces llegan las famosas siete palabras que ya han durado tres horas y 45 minutos. El héroe paga el arriesgado precio de su amor: salvó a la mujer, pero sólo a costa de sí mismo. «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.» Telón.

El programa de mano de *El dinosaurio, ópera en dos actos* debe ser un digno tributo a Monterroso. La

falsa cita y la referencia oblicua forman parte de su repertorio. En *Lo demás es silencio*, la frase de Hamlet adquiere un tono bufo al ser atribuida a una obra de estruendo, *La tempestad*; en *La oveja negra*, el epígrafe cobra otro sentido al revisar el índice de nombres y descubrir que quien no distingue al animal del hombre es un antropófago. De manera semejante, el programa ofrecería un juego de ingenios capaz de estimular al menos tres tesis de doctorado en la Universidad de Columbus, Ohio.

Terminada esta frenética extravagancia, recordé un consejo de Monterroso a sus alumnos: ¡evitar los sueños! ¿Es la ópera *El dinosaurio* una transgresión a las estrictas normas del maestro? Un paciente análisis sugiere que no. Monterroso jamás ha desdeñado un sueño que parezca literatura (*La metamorfosis*, para acabar pronto). Conviene recordar que su legendario taller transcurrió en tiempo psicodélicos: Tito trataba de evitar el alucine con disfraz de *stream of consciousness* y otros inmoderados trabajos de la mente.

La fuerza onírica de la literatura de Monterroso está fuera de duda; nadie, como él, ha destacado las posibilidades dramáticas del sueño: leer *El dinosaurio* es soñarlo, encontrar la pesadilla que lo justifica, extraviarse, como quería Góngora, en el magnífico teatro que ocurre en el viento:

*El sueño, autor de representaciones;
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.*

EL TIEMPO NARRATIVO³¹

Mario Vargas Llosa

Querido amigo:

Celebro que estas reflexiones sobre la estructura novelesca le descubra algunas pistas para adentrarse, como un espeleólogo en los secretos de una montaña, en las entrañas de la ficción. Le propongo ahora que, luego de haber echado un vistazo a las características del narrador en relación con el espacio novelesco (lo que, con un lenguaje antipáticamente académico llamé el *punto de vista espacial* en la novela), examinemos ahora el tiempo, aspecto no menos importante de la forma narrativa y de cuyo tratamiento depende, ni más ni menos que del espacio, el poder persuasivo de una historia.

También sobre este asunto conviene, de entrada, despejar algunos prejuicios, no por antiguos menos falsos, para entender *qué es* y *cómo es* una novela.

Me refiero a la ingenua asimilación que suele hacerse entre el tiempo real (que llamaremos, desafiando el pleonasma, el tiempo cronológico dentro del cual vivimos inmersos lectores y autores de no-

³¹ Mario Vargas Llosa, sexta de las doce *Cartas a un joven novelista*, Ariel / Planeta, Barcelona, 1997, pp. 71 - 86.

velas) y el tiempo de la ficción que leemos, un tiempo o transcurrir esencialmente distinto del real, un tiempo tan inventado como lo son el narrador y los personajes de las ficciones atrapados en él. Al igual que en el punto de vista espacial, en el punto de vista temporal que encontramos en toda novela el autor ha volcado una fuerte dosis de creatividad y de imaginación, aunque, en muchísimos casos, no haya sido consciente de ello. Como el espacio, el tiempo en que transcurren las novelas es también una ficción, una de las maneras de que se vale el novelista para emancipar a su creación del mundo real y dotarla de esa (aparente) autonomía de la que, repito, depende su poder de persuasión.

Aunque el tema del tiempo, que ha fascinado a tantos pensadores y creadores (Borges entre ellos, que fantaseó muchos textos sobre él), ha dado origen a múltiples teorías, diferentes y divergentes, todos, creo, podemos ponernos de acuerdo por lo menos en esta simple distinción: hay un tiempo cronológico y un tiempo psicológico. Aquél existe objetivamente, con independencia de nuestra subjetividad, y es el que medimos por el movimiento de los astros en el espacio y las distintas posiciones que ocupan entre sí los planetas, ese tiempo que nos roe desde que nacemos hasta que desaparecemos y preside la fatídica curva de la vida de todo lo existente. Pero, hay también un tiempo psicológico, del que somos conscientes en función de lo que hacemos o

dejamos de hacer y que gravita de manera muy distinta en nuestras emociones. Ese tiempo pasa de prisa cuando gozamos y estamos inmersos en experiencias intensas y exaltantes, que nos embelesan, distraen y absorben. En cambio, se alarga y parece infinito —los segundos, minutos; los minutos, horas— cuando esperamos o sufrimos y nuestra circunstancia o situación particular (la soledad, la espera, la catástrofe que nos rodea, la expectativa por algo que debe o no debe ocurrir) nos da una conciencia aguda de ese transcurrir que, precisamente, porque quisiéramos que se acelerara, parece atrancarse, rezagarse y pararse.

Me atrevo a asegurarle que es una ley sin excepciones (otra de las poquísimas en el mundo de la ficción) que el de las novelas es un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no del cronológico, un tiempo subjetivo al que la artesanía del novelista (del *buen* novelista) da apariencia de objetividad, consiguiendo de este modo que su novela tome distancia y diferencia del mundo real (obligación de toda ficción que quiere vivir por cuenta propia).

Quizás esto quede más claro con un ejemplo. ¿Ha leído usted ese maravilloso relato de Ambrose Bierce, «Un suceso en el puente del riachuelo del Búho» (*An occurrence at Owl Creek Bridge*)? Durante la guerra civil norteamericana, un hacendado sureño, Peyton Farquhar, que intentó sabotear un ferrocarril, va a ser ahorcado, desde un puente. El relato comienza cuando la soga se ajusta sobre el cuello de

ese pobre hombre al que rodea un pelotón de soldados encargados de su ejecución. Pero, al darse la orden que pondrá fin a su vida, se rompe la soga y el condenado cae al río. Nadando, gana la ribera, y consigue escapar ileso de las balas que le disparan los soldados desde el puente y las orillas. El narrador-omnisciente narra desde muy cerca de la conciencia en movimiento de Peyton Farquhar, al que vemos huir por el bosque, perseguido, rememorando episodios de su pasado y acercándose a aquella casa donde vive y lo espera la mujer que ama, y donde siente que, cuando llegue, burlando a sus perseguidores, estará a salvo. La narración es angustiante, como su azarosa fuga. La casa está allí, a la vista, y el perseguido divisa por fin, apenas cruza el umbral, la silueta de su esposa. En el momento de abrazarla, se cierra sobre el cuello del condenado la soga que había comenzado a cerrarse al principio del cuento, uno o dos segundos atrás. Todo aquello ha ocurrido en un raptó brevísimo, ha sido una instantánea visión efímera que la narración ha dilatado, creando un tiempo aparte, propio, de palabras, distinto del real (que consta apenas de un segundo, el tiempo de la acción objetiva de la historia). ¿No es evidente en este ejemplo la manera como la ficción construye su *propio* tiempo, a partir del tiempo psicológico?

Una variante de este mismo tema es otro cuento famoso de Borges, «El milagro secreto», en el que, en el momento de la ejecución del escritor y poeta

checo Jaromir Hladik, Dios le concede un año de vida para que —mentalmente— termine el drama en verso *Los enemigos* que ha planeado escribir toda su vida. El año, en el que él consigue completar esa obra ambiciosa en la intimidad de su conciencia, transcurre entre la orden de «fuego» dictada por el jefe del batallón de ejecución y el impacto de las balas que pulverizan al fusilado, es decir que apenas un fragmento de segundo, un período infinitesimal. Todas las ficciones (y, sobre todo, las buenas) tienen su propio tiempo, un sistema temporal que les es privativo, diferente del tiempo real en que vivimos los lectores.

Para deslindar las propiedades originales del tiempo novelesco, el primer paso, como en lo relativo al espacio, es averiguar en esa novela *concreta el punto de vista temporal*, que no debe confundirse nunca con el *espacial*, aunque, en la práctica, ambos se hallen visceralmente unidos.

Como no hay manera de librarse de las definiciones (estoy seguro de que a usted le molestan tanto como a mí, pues las siente írritas al universo impredecible de la literatura) aventuremos ésta: *el punto de vista temporal* es la relación que existe en toda novela entre el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado. Como en el punto de vista espacial, las posibilidades por las que puede optar el novelista son sólo tres (aunque las variantes en cada uno de estos casos sean numerosas) y están determinadas por el

tiempo verbal desde el cual el narrador narra la historia:

- a) el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado pueden coincidir, ser uno solo. En este caso, el narrador narra desde el presente gramatical;
- b) el narrador puede narrar desde un pasado hechos que ocurren en el presente o en el futuro. Y, por último
- c) el narrador puede situarse en el presente o en el futuro para narrar hechos que han ocurrido en el pasado (mediato o inmediato).

Aunque estas distinciones, formuladas en abstracto, puedan parecer un poco enrevesadas, en la práctica son bastante obvias y de captación inmediata, una vez que nos detenemos a observar en qué tiempo verbal se ha instalado el narrador para contar la historia.

Tomemos como ejemplo, no una novela, sino un cuento, acaso el más corto (y uno de los mejores) del mundo. «El dinosaurio», del guatemalteco Augusto Monterroso, consta de una sola frase:

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»

Perfecto relato, ¿no es cierto? Con un poder de persuasión imparable, por su concisión, efectismo, color, capacidad sugestiva y limpia factura. Reprimiendo en nosotros todas las riquísimas *otras* lecturas posibles en esta mínima joya narrativa, concentrémonos en su *punto de vista temporal*. ¿En qué tiem-

po verbal se halla lo narrado? En un pretérito indefinido: «despertó». El narrador está situado, pues, en el futuro, para narrar un hecho que ocurre ¿cuándo? ¿En el pasado mediato o inmediato en relación a ese futuro en que está el narrador? En el pasado mediato. ¿Cómo sé que el tiempo de lo narrado es un pasado mediato y no inmediato, en relación con el tiempo del narrador? Porque entre aquellos dos tiempos hay un abismo infranqueable, un hiato temporal, una puerta cerrada que ha abolido todo vínculo o relación de continuidad entre ambos. Ésa es la característica determinante del tiempo verbal que emplea el narrador: confinar la acción en un pasado (pretérito indefinido) cortado, escindido del tiempo en el que él se encuentra. La acción de «El dinosaurio» ocurre pues en un pasado mediato respecto del tiempo del narrador; es decir, el punto de vista temporal en el caso *c* y, dentro de éste, una de sus dos posibles variantes:

- tiempo futuro (el del narrador)
- tiempo pasado mediato (lo narrado).

¿Cuál hubiera tenido que ser el tiempo verbal utilizado por el narrador para que su tiempo correspondiera a un pasado inmediato de ese futuro en que se halla el narrador? Éste (y que Augusto Monterroso me perdone por estas manipulaciones de su hermoso texto):

«Cuando ha despertado, el dinosaurio todavía está ahí.»

El pretérito perfecto (el tiempo preferido de Azorín, dicho sea de paso, en el que están contadas casi todas sus novelas) tiene la virtud de relatar acciones que, aunque ocurren en el pasado, se alargan hasta tocar el presente, acciones que se demoran y parecen estar acabando de ocurrir en el momento mismo en que las relatamos. Ese pasado cercanísimo, inmediato, no está separado sin remedio del narrador como en el caso anterior («despertó»); el narrador y lo narrado se hallan en una cercanía, insalvable, del pretérito indefinido, que arroja hacia un futuro autónomo el mundo del narrador, un mundo sin relación con el pasado en que sucedió la acción.

Ya tenemos claro, me parece, a través de este ejemplo, uno de los tres posibles *puntos de vista temporales* (en sus dos variantes) de esa relación: la del narrador situado en el futuro que narra acciones que suceden en el pasado mediato o en el inmediato. (El caso *c.*)

Pasemos ahora, valiéndonos siempre de «El dinosaurio», a ejemplificar el caso primero (*a*), el más sencillo y evidente de los tres: aquél en que coinciden el tiempo del narrador y el de lo narrado. Este *punto de vista temporal* exige que el narrador narre desde un presente del indicativo:

«Despierta y el dinosaurio todavía está allí.»

El narrador y lo narrado comparten el tiempo. La historia *está ocurriendo* a medida que el narrador nos la cuenta. La relación es muy distinta a la anterior, en la que veíamos dos tiempos diferenciados en la que el narrador, por hallarse en un tiempo posterior al de los hechos narrados, tenía una visión temporal acabada, total, de lo que iba narrando. En el caso *a*, el conocimiento o perspectiva que tiene el narrador es más encogido, sólo abarca lo que va ocurriendo a medida que ocurre, es decir, a medida que lo va contando. Cuando el tiempo del narrador y el tiempo narrado se confunden gracias al presente del indicativo (como suele ocurrir en las novelas de Samuel Beckett o en las de Robbe-Grillet) la inmediatez que tiene lo narrado es máxima; mínima, cuando se narra en el pretérito indefinido y sólo mediana cuando se narra en el pretérito perfecto.

Veamos ahora el caso *b*, el menos frecuente y, desde luego, el más complejo: el narrador sitúa en un pasado para narrar hechos que no ha ocurrido, que van a ocurrir, en un futuro inmediato o mediato. He ahí ejemplos de posibles variantes de *este punto de vista temporal*.

- a) «Despertarás y el dinosaurio todavía estará allí.»
- b) «Cuando despiertes, el dinosaurio todavía estará allí»
- c) «Cuando hayas despertado, el dinosaurio todavía estará allí.»

Cada caso (hay otros posibles) constituye un leve matiz, establece una distancia diferente entre el

tiempo del narrador y el del mundo narrado, pero el denominador común es que en todos ellos el narrador narra hechos que no han ocurrido todavía, ocurrirán cuando él haya terminado de narrarlos y sobre los cuales, por lo tanto, gravita una indeterminación esencial: no hay la misma certeza de que *ocurran* como cuando el narrador se coloca en un presente o futuro para narrar los hechos ya ocurridos o que van ocurriendo mientras los narra. Además de impregnar de relatividad y dudosa naturaleza a lo narrado, pero el denominador común es que en todos ellos el narrador narra hechos que no han ocurrido todavía, ocurrirán cuando él haya terminado de narrarlos y sobre los cuales, por lo tanto, gravita una indeterminación esencial: no hay la misma certeza de que ocurran como cuando el narrador se coloca en un presente o futuro para narrar hechos ya ocurridos o que van ocurriendo mientras los narra. Además de impregnar de relatividad y dudosa naturaleza a lo narrado, el narrador instalado en el pretérito para narrar hechos que ocurrirán en un futuro mediano o inmediato consigue mostrarse con mayor fuerza, lucir sus poderes omnímodos en el universo de la ficción, ya que, por utilizar tiempos verbales futuros, su relato resulta una sucesión de imperativos, una secuencia de órdenes para que ocurra lo que narra. La prominencia del narrador es absoluta, abrumadora, cuando una ficción está narrada desde *este punto de vista temporal*. Por eso, un novelista no puede usarlo sin ser consciente de ello, es decir, si no quie-

re, mediante aquella incertidumbre y el exhibicionismo del poderío del narrador, contar algo que *sólo contado así* alcanzará poder de persuasión.

Una vez identificados los tres posibles *puntos de vista temporales*, con las variantes que cada uno de ellos admite, establecido que la manera de averiguarlo es consultando el tiempo gramatical desde el que narra el narrador y en el que se halla la historia narrada, es preciso añadir que es rarísimo que en una ficción haya un *solo punto de vista temporal*. Lo acostumbrado es que, aunque suele haber uno dominante, el narrador se desplace entre distintos *puntos de vista temporales*, a través de *mudas* (cambios del tiempo gramatical) que serán tanto más eficaces cuanto menos llamativas sean y más inadvertidas pasen al lector. Esto se consigue mediante la coherencia del sistema temporal (mudas del tiempo del narrador y/o del tiempo narrado que siguen cierta pauta) y la necesidad de las mudas, es decir, que no parezcan caprichosas, mero alarde, sino que ellas den mayor significación —densidad, complejidad, intensidad, diversidad, relieve— a los personajes y a la historia.

Sin entrar en tecnicismos, puede decirse, sobre todo de las novelas modernas, que la historia circula en ellas en lo que respecta al tiempo como por un espacio; ya que el tiempo novelesco es algo que se alarga, se demora, se inmoviliza o echa a correr de manera vertiginosa. La historia se *mueve* en el tiempo de la ficción como por un territorio, va y viene por él, avanza a grandes zancadas o a pasitos menudos,

dejando en blanco (aboliéndolos) grandes periodos cronológicos y retrocediendo luego a recuperar ese tiempo perdido, saltando del pasado al futuro y de éste al pasado con una libertad que nos está vedada a los seres de carne y hueso en la vida real. Ese tiempo de la ficción es pues una creación, al igual que el narrador.

Veamos algunos ejemplos de construcciones originales (o diré, más visiblemente originales, ya que todas lo son) de tiempo novelesco. En vez de avanzar del pasado al presente, y de éste al futuro, la cronología del relato de Alejo Carpentier «Regreso a la semilla», avanza exactamente en la dirección contraria: al principio de la historia, su protagonista, Don Marcial, marqués de Capellanías, es un anciano agonizante y desde ese momento lo vemos progresar hacia su madurez, juventud, infancia, y, al final, a un mundo de pura sensación y sin conciencia («sensible y táctil») pues ese personaje aún no ha nacido, está en estado fetal en el claustro materno. No es que la historia esté contada al revés; en ese mundo ficticio, el tiempo progresa hacia atrás. Y, hablando de estados prenatales, quizás convenga recordar el caso de otra novela famosísima, el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, cuyas primeras páginas —varias decenas— relatan la biografía del protagonista-narrador antes de que nazca, con irónicos detalles sobre su complicado engendramiento, formación fetal en el vientre de su madre y llegada al mundo. Los recovecos, espirales, idas y venidas del relato

hacen de la estructura temporal de *Tristram Shandy* una curiosísima y extravagante creación.

También es frecuente que haya en las ficciones no uno sino dos o más tiempos o sistemas temporales coexistiendo. Por ejemplo, en la más conocida novela de Günter Grass, *El tambor de hojalata*, el tiempo transcurre normalmente para todos, salvo para el protagonista, el célebre Oscar Matzerath (el de la voz vitricida y el tambor) que decide no crecer, atajar la cronología, abolir el tiempo y lo consigue, pues, a cornetazos, deja de crecer y vive una suerte de eternidad, rodeado de un mundo que, en torno suyo, sometido al fatídico desgaste impuesto por el dios Cronos, va envejeciendo, pereciendo y renovándose. Todo y todos, salvo él.

El tema de la abolición del tiempo y sus posibles consecuencias (horripilantes, según el testimonio de las ficciones) ha sido recurrente en la novela. Aparece, por ejemplo, en una no muy lograda historia de Simone de Beauvoir, *Todos los hombre son mortales* (*Tous les hommes sont mortels*). Mediante un malabar técnico, Julio Cortázar se las arregló para que su novela más conocida hiciera volar en pedazos la inexorable ley del perecimiento a que está sometido lo existente. El lector que leer *Rayuela* siguiendo las instrucciones del *Tablero de dirección* que propone el narrador, no terminan nunca de leerla, pues, al final, los dos últimos capítulos terminan remitiéndose uno a otro, cacofónicamente, y, en teoría (claro que no en la práctica) el lector dócil y disciplinado debería

pasar el resto de sus días leyendo y relejendo esos capítulos, atrapado en un laberinto temporal sin posibilidad alguna de escapatoria.

A Borges le gustaba citar aquel relato de H.G. Wells (otro autor fascinado, como él, por el tema del tiempo) *The time machine*, en el que un hombre viaja al futuro y regresa de él con una rosa en la mano, como prenda de su aventura. Esa anómala rosa aún no nacida exaltaba la imaginación de Borges como paradigma del objeto fantástico.

Otro caso de tiempos paralelos es el relato de Adolfo Bioy Casares («La trama celeste»), en el que un aviador se pierde con su avión y reaparece luego, contando una extraordinaria aventura que nadie le cree: aterrizó en un tiempo distinto a aquél en el que despegó, pues en ese fantástico universo no hay un tiempo sino varios, diferentes y paralelos, coexistiendo misteriosamente, cada cual con sus objetos, personas y ritmos propios, sin que se logren interrelacionar, salvo en casos excepcionales como el accidente de ese piloto que nos permite descubrir la estructura de un universo que es como una pirámide de pisos temporales contiguos, sin comunicación entre ellos.

Una forma opuesta a la de estos universos temporales es la del tiempo intensificado de tal modo por la narración que la cronología y el transcurrir se van atenuando hasta casi pararse: la inmensa novela que es el *Ulises* de Joyce, recordemos, relata apenas veinticuatro horas en la vida de Leopoldo Bloom.

A estas alturas de esta larga carta, usted debe de estar impaciente por interrumpirme con una observación que le quema los labios: «Pero, en todo lo que lleva escrito hasta ahora sobre el *punto de vista temporal*, advierto una mezcla de cosas distintas: el tiempo como tema o anécdota (es el caso de los ejemplos de Alejo Carpentier y Bioy Casares) y el tiempo como forma, construcción narrativa dentro de la cual se desenvuelve la anécdota (el caso del tiempo eterno de *Rayuela*).» Esa observación es justísima. La única excusa que tengo (relativa, por cierto) es que incurrí en esa confusión de manera deliberada. ¿Por qué? Porque creo que, precisamente en este aspecto de la ficción, el *punto de vista temporal*, se puede advertir mejor lo indisolubles que son en una novela esa «forma» y ese «fondo» que he disociado de manera abusiva para examinar cómo es ella, su secreta anatomía.

El tiempo en toda novela, le repito, es una creación formal, ya que en ella la historia transcurre de una manera que no puede ser idéntica ni parecida a como lo hace en la vida real; al mismo tiempo, ese transcurrir ficticio, la relación entre el tiempo del narrador y el de lo narrado, depende enteramente de la historia que se cuenta utilizando dicha perspectiva temporal. Esto mismo se puede decir al revés, también: que del punto de vista temporal *depende* igualmente la historia que la novela cuenta. En realidad, se trata de una misma cosa, de algo inseparable cuando salimos del plano teórico en que nos esta-

mos moviendo y nos acercamos a novelas concretas. En ellas descubrimos que no existe una «forma» (ni espacial, ni temporal ni de nivel de realidad) que se pueda disociar de la historia que toma cuerpo y vida (o no lo consigue) a través de las palabras que la cuentan.

Pero avancemos un poquito más en torno al tiempo y la novela hablando de algo congénito a toda narración ficticia. En todas las ficciones podemos identificar momentos en que el tiempo parece condensarse, manifestarse al lector de una manera tremendamente vívida, acaparando enteramente su atención, y períodos en que, por el contrario, la intensidad decae y amengua la vitalidad de los episodios; éstos, entonces, se alejan de nuestra atención, son incapaces de concentrarla, por su carácter rutinario, previsible, pues nos transmiten informaciones o comentarios de mero relleno, que sirven sólo para relacionar personajes o sucesos que de otro modo quedarían desconectados. Podemos llamar *cráteres* (*tiempos vivos*, de máxima concentración de vivencias) a aquellos episodios y *tiempo muertos* o transitivos a los otros. Sin embargo, sería injusto reprochar a uno novelista la existencia de tiempo muertos, episodios meramente relacionadores en sus novelas. Ellos son también útiles, para establecer una continuidad e ir creando esa ilusión de un mundo, de seres inmersos en un entramado social, que ofrecen las novelas. La poesía puede ser un género intensivo, depurado hasta lo esencial, sin hojarasca. La novela, no. La novela

es extensiva, se desenvuelve en el tiempo (un tiempo que ella misma crea) y finge ser «historia», referir la trayectoria de uno o más personajes dentro de cierto contexto social. Esto exige de ella un material *informativo* relacionador, conexivo, inevitable, aparte de aquel o aquellos cráteres o episodios de máxima energía que hacen avanzar, dar grandes saltos a la historia (mudándola a veces de naturaleza, desviándola hacia el futuro o hacia el pasado, delatando en ella unos trasfondos o ambigüedades insospechadas).

Esa combinación de cráteres o tiempos vivos y de tiempos muertos o transitivos, determina la configuración del tiempo novelesco, ese sistema cronológico propio que tienen las historias escritas, algo que es posible esquematizar en tres tipos de *punto de vista temporal*. Pero me adelanto a asegurarle que, aunque con lo que llevo dicho sobre el tiempo hemos avanzado algo en la averiguación de las características de la ficción, queda todavía mucho pan por rebanar. Ello irá asomando a medida que aborremos otros aspectos de la fabricación novelesca. Porque vamos a seguir desenrollando esa madeja interminable, ¿no?

Ya lo ve, me tiró usted la lengua y ahora no hay manera de hacerme callar.

Un cordial saludo y hasta pronto.

EL NIVEL DE REALIDAD³²

Mario Vargas Llosa

Estimado amigo:

Mucho le agradezco su pronta respuesta y su deseo de que continuemos explorando la anatomía novelésca. También es una satisfacción saber que no tiene muchas objeciones que oponer a los puntos de vista espacial y temporal en una novela.

Me temo, sin embargo, que el punto de vista que vamos a investigar ahora, igualmente importante que aquéllos, no le resulta de tan fácil reconocimiento. Porque ahora entraremos en un terreno infinitamente más escurridizo que los del espacio y el tiempo. Pero, no perdamos tiempo en preámbulos.

Para empezar por lo más fácil, una definición general, digamos que el punto de vista del *nivel de realidad* es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado. En este caso, también como en el espacio y el tiempo, los planos del narrador y

³² Mario Vargas Llosa, séptima de las doce *Cartas a un joven novelista*, Ariel / Planeta, Barcelona, 1997, pp. 87 - 102.

de lo narrado pueden coincidir o ser diferentes, y esa relación determinará ficciones distintas.

Adivino su primera objeción. «Si, en lo relativo al espacio, es fácil determinar las tres únicas posibilidades de este punto de vista —narrador dentro de lo narrado, fuera de él o incierto—, y lo mismo respecto al tiempo —dado los marcos convencionales de toda cronología: presente, pasado o futuro— ¿no nos enfrentamos a un infinito inabarcable en lo que concierne a la realidad?» Sin duda. Desde un punto de vista teórico, la realidad puede dividirse y subdividirse en una multitud inconmensurable de planos, y, por lo mismo, dar lugar en la realidad novelesca a infinitos puntos de vista. Pero, querido amigo, no se deje usted abrumar por esa vertiginosa hipótesis. Afortunadamente, cuando pasamos de la teoría a la práctica (he aquí dos planos de realidad bien diferenciados) comprobamos que, en verdad, la ficción se mueve sólo dentro de un número limitado de niveles de realidad, y que, por lo tanto, sin pretender agotarlos todos, podemos llegar a reconocer los casos más frecuentes de este punto de vista (a mí tampoco me gusta esta fórmula, pero no he encontrado una mejor) de nivel de realidad.

Quizás los planos más claramente autónomos y adversarios que puedan darse sean los de un mundo «real» y un mundo «fantástico». (Uso las comillas para subrayar lo relativo de estos conceptos, sin los cuales, sin embargo, no llegaríamos a entendernos y, acaso, ni siquiera a poder usar el lenguaje.) Estoy

seguro de que, aunque no le guste mucho (a mí tampoco), aceptará que llamemos real o realista (como opuesto a fantástico) a toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y fantástico a lo que no lo es. La noción de fantástico comprende, pues, multitud de escalones diferentes: lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etcétera.

Provisionalmente de acuerdo sobre este asunto, le diré que ésta es una de las relaciones de planos contradictorios o idénticos que puede darse en una novela entre el narrador y lo narrado. Y, para que ello se vea más claro, vayamos a un ejemplo concreto, valiéndonos otra vez de la brevísima obra maestra de Augusto Monterroso, «El dinosaurio»:

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»

¿Cuál es el punto de vista de nivel de realidad en este relato? Estará de acuerdo conmigo en que lo narrado se sitúa en un plano fantástico, pues en el mundo real, que usted y yo conocemos a través de nuestra experiencia, es improbable que los animales prehistóricos que se nos aparecen en el sueño —en las pesadillas— pasen a la realidad objetiva y nos los encontremos corporizados al pie de nuestra cama al abrir los ojos. Es evidente, pues, que el nivel de realidad de lo narrado es lo imaginario o fantástico. ¿Es también ese el plano en el que está situado el narrador (omnisciente e impersonal) que nos lo na-

rra? Me atrevo a decir que no, que este narrador se ha situado más bien en un plano real o realista, es decir, opuesto y contradictorio en esencia al de aquello que narra. ¿Cómo lo sé? Por una brevísima pero inequívoca indicación, un santo y seña al lector, diríamos, que nos hace el parco narrador al contarnos esta apretada historia: el adverbio *todavía*. No es sólo una circunstancia temporal objetiva la que encierra esa palabra, indicándonos el milagro (el paso del dinosaurio de la irrealidad soñada a la realidad objetiva). Es, también una llamada de atención, una manifestación de sorpresa o maravillamiento ante el extraordinario suceso. Ese *todavía* lleva unos invisibles signos de admiración a sus flancos y está implícitamente urgiéndonos a sorprendernos con el prodigioso acontecimiento. («Fíjense ustedes la notable ocurrencia: el dinosaurio está *todavía* allí, cuando es obvio que no debería estarlo, pues en realidad real no ocurren estas cosas, ellas sólo son posibles en la realidad fantástica.») Así, ese narrador está narrando desde una realidad objetiva; si no, no nos induciría mediante la sabia utilización de un adverbio anfibológico a tomar conciencia de la transición del dinosaurio del sueño a la vida, de lo imaginario a lo tangible.

He aquí, pues, el punto de vista de nivel de realidad de «El dinosaurio»: un narrador que, situado en un mundo realista, refiere un hecho fantástico. ¿Recuerda usted otros ejemplos semejantes de este punto de vista? ¿Qué ocurre, por ejemplo, en el relato

largo —o novela corta— de Henry James, *Una vuelta de tuerca* o *La vuelta del tornillo* (*The turn of the screw*) ya mencionado? La terrible mansión campestre que sirve de escenario a la historia, Bly, hospeda a fantasmas que se les aparecen a los pobres niños-personajes y a su gobernante, cuyo testimonio — que nos transmite otro narrador-personaje— es el sustento de todo lo que sucede. Así, no hay duda de que lo narrado —el tema, la anécdota— se sitúa en el relato de James en un plano fantástico. ¿Y el narrador, en qué plano está? Las cosas comienzan a complicarse un poco, como siempre en Henry James, un mago de ingentes recursos en la combinación y manejo de los puntos de vista, gracias a lo cual sus historias tienen una aureola sutil, ambigua, y se prestan a interpretaciones tan diversas. Recordemos que en la historia no hay uno, sino dos narradores (¿o serán tres, si añadimos al narrador invisible y omnisciente que antecede en todos los casos, desde la total invisibilidad, al narrador-personaje?) Hay un narrador primero o principal, innominado, que nos refiere haber escuchado leer a su amigo Douglas una historia, escrita por la misma gobernante que nos cuenta la historia de los fantasmas. Aquel primer narrador se sitúa, visiblemente, en un plano «real» o «realista» para transmitir esa historia fantástica, que lo desconcierta y pasma a él tanto como a nosotros los lectores. Ahora bien, el otro narrador, esa narradora en segunda instancia, narradora derivada, que es la gobernante y que «ve» al

fantasma, es claro que no está en el mismo plano de realidad, sino más bien en uno fantástico, en el que —a diferencia de este mundo que conocemos por nuestra propia experiencia— los muertos vuelven a la tierra a «penar» en las casas que habitaron cuando estaban vivos, a fin de atormentar a los nuevos moradores. Hasta ahí, podríamos decir que el punto de vista de nivel de realidad de esta historia es el de una narración de hechos fantásticos, que consta de dos narradores, uno situado en un plano realista u objetivo y otro —la gobernanta— que más bien narra desde una perspectiva fantástica. Pero, cuando examinamos todavía más de cerca, con lupa, esta historia, percibimos una nueva complicación en este punto de vista de nivel de realidad. Y es que, a lo mejor, la gobernanta no ha visto a los celebérrimos fantasmas, que sólo ha creído verlos, o los ha inventado. Esta interpretación —que es la de algunos críticos—, si es cierta (es decir, si la elegimos los lectores como cierta), convierte a *The turn of the screw* en una historia realista, sólo que narrada desde un plano de pura subjetividad —el de la historia o neurosis— de una solterona reprimida y sin duda con una innata propensión a ver cosas que no están ni son en el mundo real. Los críticos que proponen esta lectura de Una vuelta de tuerca leen este relato como una obra realista, ya que el mundo real abarca también el plano subjetivo, donde tienen lugar las visiones, ilusiones y fantasías. Lo que daría apariencia fantástica a este relato no sería su contenido sino

la sutileza con que está contado; su punto de vista de nivel de realidad sería el de la pura subjetividad de ser psíquicamente alterado que ve cosas que no existen y toma por realidades objetivas sus miedos y fantasías.

Bueno, he aquí dos ejemplos de las variantes que puede tener el punto de vista de nivel de realidad en uno de sus casos específicos, cuando hay en él una relación entre lo real y lo fantástico, el tipo de oposición radical que caracteriza a esa corriente literaria que llamamos fantástica (aglutinando en ella, le repito, materiales bastante diferentes entre sí). Le aseguro que si nos pusiéramos a examinar este punto de vista entre los más destacados escritores de literatura fantástica de nuestro tiempo —he aquí una rápida enumeración: Borges, Cortázar, Calvino, Rulfo, Pierre de Mandiargues, Kafka, García Márquez, Alejo Carpentier— encontraríamos que ese punto de vista —es decir, esa relación entre esos dos universos diferenciados que son los de lo real y lo irreal o fantástico tal como los encarnan o representan el narrador y lo narrado— da lugar a infinidad de matices y variantes, al punto de que, tal vez, no sea una exageración sostener que la originalidad de un escritor de literatura fantástica reside sobre todo en la manera como en sus ficciones aparece el punto de vista de nivel de realidad.

Ahora bien, la oposición (o coincidencia) de planos que hasta ahora hemos visto —lo real y lo irreal, lo realista y lo fantástico— es una oposición

esencial, entre universos de naturaleza diferente. Pero la ficción real o realista consta también de planos diferenciados entre sí, aunque todos ellos existan y sean reconocibles por los lectores a través de su experiencia objetiva del mundo, y los escritores realistas puedan, por lo tanto, valerse de muchas opciones posibles en lo que concierne al punto de vista de nivel de realidad en las ficciones que inventan.

Quizás, sin salir de este mundo del realismo, la diferencia más saltante sea la de un mundo objetivo —de cosas, hechos, personas, que existen de por sí, en sí mismos— y un mundo subjetivo, el de la interioridad humana, que es el de las emociones, sentimientos, fantasías, sueños y motivaciones psicológicas de muchas conductas. Si usted se lo propone, su memoria le va a ofrecer de inmediato entre sus escritores preferidos a un buen número que puede usted situar —en esta clasificación arbitraria— en el bando de escritores objetivos y a otros tantos en la de los subjetivos, según sus mundos novelescos tiendan principal o exclusivamente a situarse en una de estas dos caras de la realidad. ¿No es clarísimo que pondría usted entre los objetivos a un Hemingway y entre los subjetivos a un Faulkner? ¿Que merece figurar entre estos últimos una Virginia Woolf y entre aquéllos a un Graham Greene? Pero, ya lo sé, no se enoje, estamos de acuerdo en que esa división entre objetivos y subjetivos es demasiado general, y que aparecen muchas diferencias entre los es-

critores afiliados en uno u otro de estos dos grandes modelos genéricos. (Ya veo que coincidimos en considerar que, en literatura, lo que importa es siempre el caso, individual, pues el genérico es siempre insuficiente para decirnos todo lo que quisiéramos saber sobre la naturaleza particular de una novela concreta.)

Veamos algunos casos concretos, entonces. ¿Ha leído usted *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet? No creo que sea una obra maestra, pero sí una novela muy interesante, acaso la mejor de su autor y una de las mejores que produjo ese movimiento —de poca duración— que conmoveró el panorama literario francés en los años sesenta, *le nouveau roman* (o la nueva novela) y del que Robbe-Grillet fue portaestandarte y teorizador. En su libro de ensayos (*Pour un nouveau roman/ Por una novela nueva*), Robbe-Grillet explica que su pretensión es depurar la novela de todo psicologismo, más todavía, de subjetivismo e interioridad, concentrando su visión en la superficie exterior, física, de ese mundo objetalizado, cuya irreductible realidad reside en las cosas, «duras, tercas, inmediatamente presentes, irreductibles». Bueno, con esta (pobrísim) teoría, Robbe-Grillet escribió algunos libros soberanamente aburridos, si usted me permite la descortesía, pero también algunos textos cuyo interés innegable reside en lo que llamaríamos su destreza técnica. Por ejemplo, *La Jalousie*. Es una palabra muy poco objetiva —¡vaya paradoja! — pues en francés ella quiere decir simul-

táneamente «la celosía» y los «celos», una anfibología que en español desaparece. La novela es, me atrevo a decir, la descripción de una mirada glacial, objetiva, cuyo anónimo e invisible ser es presumiblemente un marido celoso, espiando a la mujer a la que cela. La originalidad (la acción diríamos, en todo risueño) de esa novela no está en el tema, pues no ocurre nada, o mejor dicho nada digno de memoria, salvo esa mirada incansable, desconfiada, insomne, que asedia a la mujer. Toda ella reside en el punto de vista de nivel de realidad. Se trata de una historia realista (ya que no hay en ella nada que no podamos reconocer a través de nuestra experiencia), relatada por un narrador excéntrico al mundo narrado, pero tan próximo de ese observador que a ratos tendemos a confundir la vos de éste con la suya. Ello se debe a la rigurosa coherencia con que se respeta en la novela el punto de vista de nivel de realidad, que es sensorial, el de unos ojos encarnizados, que observan, registran y no dejan escapar nada de lo que hace y rodea a quien acechan, y que, por lo tanto, sólo pueden capturar (y transmitirnos) una percepción exterior, sensorial, física, visual del mundo, un mundo que es pura superficie —una realidad plástica—, sin trasfondo anímico, emocional o psicológico. Bueno, se trata de un punto de vista de nivel de realidad bastante original. Entre todos los planos o niveles de que consta la realidad, se ha confinado en uno solo —el visual— para contarnos una historia,

que, por ello mismo, parece transcurrir exclusivamente en ese plano de total objetividad.

No hay duda de que este plano o nivel de realidad en el que Robbe-Grillet sitúa sus novelas (sobre todo *La Jalonsie*) es totalmente diferente de aquel en el que solía situar las suyas Virginia Woolf, otra de las grandes revolucionarias de la novela moderna. Virginia Woolf escribió una novela fantástica, claro está —*Orlando*—, donde asistimos a la imposible transformación de un hombre en mujer, pero sus otras novelas pueden ser llamadas realistas, porque ellas están desprovistas de maravillas de esta índole. La «maravilla» que se da en ellas consiste en la delicadeza y finísima textura con que en ellas aparece «la realidad». Ello se debe, por supuesto, a la naturaleza de su escritura, a su estilo refinado, sutil, de una evanescente levedad y al mismo tiempo un poderosísimo poder de sugerencia y evocación. ¿En qué plano de realidad transcurre, por ejemplo, *Mrs. Dalloway* (*La señora Dalloway*), una de sus novelas más originales? ¿En el de las acciones o comportamientos humanos, como las historias de Hemingway, por ejemplo? No; en un plano interior y subjetivo, en el de las sensaciones y emociones que la vivencia del mundo deja en el espíritu humano, esa realidad no tangible pero sí verificable, que registra lo que ocurre a nuestro alrededor, lo que vemos y hacemos, y lo que celebra o lamenta, se conmueve o irrita con ello y lo va calificando. Ese punto de vista de nivel de realidad es otra de las originalidades de esta gran

escritora, que consiguió, gracias a su prosa y a la preciosa y finísima perspectiva desde la que describió su mundo ficticio, espiritualizar toda la realidad, desmaterializarla, impregnarle un alma. Exactamente en las antípodas de un Robbe-Grillet, quien desarrolló una técnica narrativa encaminada a cosificar la realidad, a describir todo lo que ella contiene — incluidos los sentimientos y emociones— como si fueran objetos.

Espero que, a través de estos pocos ejemplos, haya usted llegado a la misma conclusión que llegué yo hace ya tiempo en lo que concierne al punto de vista de nivel de realidad. Que en él reside, en muchos casos, la originalidad del novelista. Es decir, en haber encontrado (o destacado, al menos, por encima) o exclusión de los otros) un aspecto o función de la vida, de la experiencia humana, de lo existente, hasta entonces olvidado, discriminado o suprimido en la ficción, y cuyo surgimiento, como perspectiva dominante, en una novela, nos brinda una visión inédita, renovadora, desconocida de la vida. ¿No es esto lo que ocurrió, por ejemplo, con un Proust o un Joyce? Para aquél, lo importante no está en lo que ocurre en el mundo real, sino en la manera como la memoria retiene y reproduce la experiencia vivida, en esa labor de selección y rescate del pasado que opera la mente humana. No se puede pedir, pues, una realidad más subjetiva que aquella en la que transcurren los episodios y evolucionan los personajes de *En busca del tiempo perdido*. ¿Y, en lo que

concierno a Joyce, no fue acaso una innovación cataclísmica el *Ulises*, donde la realidad aparecía «reproducida» a partir del movimiento mismo de la conciencia humana que toma nota, discrimina, reacciona emotiva e intelectualmente, valora y atesora o desecha lo que va viviendo? Privilegiando planos o niveles de realidad que, antes, se desconocían o apenas se mencionaban, sobre los más convencionales, ciertos escritores aumentan nuestra visión de lo humano. No sólo en un sentido cuantitativo, también en el de la cualidad. Gracias a novelistas como Virginia Woolf o Joyce o Kafka o Proust, podemos decir que se ha enriquecido nuestro intelecto y nuestra sensibilidad para poder identificar, dentro del vértigo infinito que es la realidad, planos o niveles —los mecanismos de la memoria, el absurdo, el discurrir de la conciencia, las sutilezas de las emociones y percepciones— que antes ignorábamos o sobre los que teníamos una idea insuficiente o estereotipada.

Todos estos ejemplos muestran el amplísimo abanico de matices que pueden diferenciar entre sí a los autores realistas. Ocurre lo mismo con los fantásticos, desde luego. Me gustaría, pese a que esta carta amenaza también con dilatarse más de lo prudente, que examináramos el nivel de realidad que predomina en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

Si tratamos de situar a esta novela en uno de los campos literarios que hemos dividido a la ficción

según su naturaleza realista o fantástica, no hay duda de que le corresponde a este último, pues en la historia que ella narra —y que se confunde con la historia del haitiano Henri Christophe, el constructor de la celebre Citadelle— ocurren hechos extraordinarios, inconcebibles en el mundo que conocemos a través de nuestra experiencia. Sin embargo, cualquiera que haya leído ese hermoso relato no se sentiría satisfecho con su mera asimilación a la literatura fantástica. Ante todo, porque lo fantástico que sucede en él no tiene ese semblante explícito y manifiesto con que aparece en autores fantásticos como Edgar Allan Poe, el Robert Louis Stevenson de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* o Jorge Luis Borges, en cuyas historias la ruptura con la realidad es flagrante. En *El reino de este mundo*, las ocurrencias insólitas lo parecen menos porque su cercanía de lo vivido, de lo histórico —de hecho, el libro sigue muy de cerca episodios y personajes del pasado de Haití—, contamina aquellas ocurrencias de un relente realista. ¿A qué se debe ello? A que el plano de irrealidad en que se sitúa a menudo lo narrado en aquella novela es el mítico o legendario, aquél que consiste en una transformación «irreal» del hecho o personaje «real» histórico, en razón de una fe o creencia que, en cierto modo, lo legitima objetivamente. El mito es una explicación de la realidad determinada por ciertas convicciones religiosas o filosóficas, de modo que en todo mito hay, siempre, junto al elemento imaginario o fantástico, un contexto histórico obje-

tivo; su asiento en una subjetividad colectiva que existe y pretende (en muchos casos, lo consigue) imponerlo en la realidad, como imponen en el mundo real ese planeta fantástico, los sabios conspiradores del relato de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». La formidable hazaña técnica de *El reino de este mundo* es el punto de vista de nivel de realidad diseñado por Carpentier. La historia transcurre a menudo en ese plano mítico o legendario —el primer peldaño de lo fantástico o el último del realismo—, y va siendo narrada por un narrador impersonal que, sin instalarse totalmente en el mismo nivel, está muy cerca de él, rozándolo, de modo que la distancia que toma con lo que narra es lo suficientemente pequeña como para hacernos vivir *casi* desde adentro los mitos y leyendas de que su historia se compone, y lo bastante inequívoca, sin embargo, para hacernos saber que aquello no es la realidad objetiva de la historia que cuenta, sino una realidad desrealizada por la credulidad de un pueblo que no ha renunciado a la magia, a la hechicería, a las prácticas irracionales, aunque exteriormente parezca haber abrazado el racionalismo de los colonizadores de los que se ha emancipado.

Podríamos seguir indefinidamente tratando de identificar los puntos de vista de nivel de realidad originales e insólitos en el mundo de la ficción, pero creo que estos ejemplos bastan y sobran para mostrar lo diversa que puede ser la relación entre el nivel de realidad en que se hallan lo narrado y el narrador

y cómo este punto de vista nos permite hablar, si somos propensos a la manía de las clasificaciones y catalogaciones, algo que yo no lo soy y espero que usted tampoco lo sea, de novelas realistas o fantásticas, míticas o religiosas, psicológicas o poéticas, de acción o de análisis, filosóficas o históricas, surrealistas o experimentales, etcétera, etcétera. (Establecer nomenclaturas es un vicio que nada aplaca.)

Lo importante no es en qué compartimento de esas escuetas o infinitas tablas clasificatorias se encuentra la novela que analizamos. Lo importante es saber que en toda novela hay un punto de vista espacial, otro temporal y otro de nivel de realidad, y que, aunque muchas veces no sea muy notorio, los tres son esencialmente autónomos, diferentes uno del otro, y que de la manera como ellos se armonizan y combinan resulta aquella coherencia interna que es el poder de persuasión de una novela. Esa capacidad de persuadirnos de su «verdad», de su «autenticidad», de su «sinceridad», no viene nunca de su parecido o identidad con el mundo real en el que estamos los lectores. Viene, exclusivamente, de su propio ser, hecho de palabras y de la organización del espacio, tiempo y nivel de realidad de que ella consta. Si las palabras y el orden de una novela son eficientes, adecuados a la historia que ella pretende hacer persuasiva a los lectores, quiere decir que hay en su texto un ajuste tan perfecto, una fusión tan cabal del tema, el estilo y los puntos de vista, que el lector, al leerla, quedará tan sugestionado y

absorbido por lo que ella le cuenta, que olvidará por completo la *manera* como se lo cuenta, y tendrá la sensación de que aquella novela carece de técnica, de forma, que es la vida misma manifestándose a través de unos personajes, unos paisajes y unos hechos que le parecen nada menos que la realidad encarnada, la vida leída. Ése es el gran triunfo de la técnica novelesca: alcanzar la invisibilidad, ser tan eficaz en la construcción de la historia a la que ha dotado de color, dramatismo, sutileza, belleza, sugestión, que ya ningún lector se percate siquiera de su existencia, pues, ganado por el hechizo de aquella artesanía, no tiene la sensación de estar leyendo, sino viviendo una ficción que, por un rato al menos, ha conseguido, en lo que a ese lector concierne, suplantar a la vida.

Un abrazo.

**LO BUENO, SI BREVE,
DOS VECES BREVE³³**

Víctor Herrera

*Los dinosaurios nos recuerdan que nuestro planeta es tan exótico
como cualquiera que podamos imaginar.*

MARTIN AMIS

Acabo de encontrar en una (reciente) antología austriaca de relatos fantásticos mexicanos el celeberrimo *El dinosaurio* de Monterroso. Da gusto tropezar con viejos amigos (*El dinosaurio*) en lugares tan raros. Uno puede haber convivido con Rupérez durante doce años en la oficina, pero si uno se topa un día con Rupérez, pongamos, en Sebastopol, Rupérez sin duda adquirirá otro relieve y nos hará cuando menos recapacitar un poco sobre él. Vamos al grano. Lo que está en juego es la insondable polémica de los géneros: ¿es Rupérez un compañero de oficina o un viajero? ¿Un aficionado a Ucrania o un despistado que buscaba el metro en París? ¿Es Rupérez, pues, Rupérez? ¿Qué es Rupérez? Para empezar, ¿es realmente fantástico *El dinosaurio*? Quizás lo

³³ Víctor Herrera, «Lo bueno, si breve, dos veces breve». *Cuartextos para cuerdos*, Breve Fondo Editorial, México, 1997, pp. 41 - 48.

mejor sea, antes que nada, traerlo a la memoria del lector olvidadizo:

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí

Todos los expertos en el género (de Todorov a Caillois, de Vax a Ostrowski) coinciden en que un texto, para ser fantástico, tiene que presentar un elemento sobrenatural en contraste con un sistema de referencia realista. Bajo este canon el texto de Monterroso bien puede serlo. El sentido fantástico común nos sugiere interpretar que «alguien» (al que suponemos humano, pues si era la dinosauria se acabó el problema), por ejemplo Rupérez, soñaba con el reptil y que éste —como la flor de Coleridge o la daga de Viktorin en el *Elíxir del diablo*— pasó al llamado mundo real. Nótese que para subrayar ese efecto habrían bastado unas pantuflas, pues el elemento sobrenatural es el cambio de dimensión y no el dinosaurio, pero «*Cuando despertó, las pantuflas todavía estaban allí*» sin duda desencantaría al lector poco fogueado. Reconocemos, pues, enseguida uno de los mecanismos clásicos del género, y empleado con elegancia. El autor podría haber elegido también un dragón, a Venus o a Sophia Loren, pero —sabio y mordaz— optó hábilmente por el dinosaurio a sabiendas de que el dragón, la diosa o la diva lo precipitaban ya sea en el estridente género de la «fantasía» (enemigo número uno de la imaginación), en el

de la alegoría (enemigo número dos), o en el del absurdo (enemigo total). Asimismo podría tratarse de un relato «maravilloso» (en la jerga de Todorov), digamos, de un viaje en el tiempo: Rupérez acaba de ver *Parque Jurásico* y cae abatido por el vodka. Lo congela el inclemente frío de Ucrania. El eterno retorno da un giro; Rupérez (siempre atropellado) despierta prematuramente y hete ahí al dinosaurio, a sangre fría, donde millones de años después estará Sebastopol. Pero, no sé, algo en mí se rebela contra esta hipótesis.

Todorov sostiene que en la literatura fantástica el lector implícito debe «vacilar» entre una explicación realista y una sobrenatural de la anécdota (supongo que porque al explícito lo suelen tener sin cuidado las explicaciones). ¿No podría *El dinosaurio* en este contexto ser meramente realista? ¿Un relato debidamente ambientado en el mesozoico, en el que un anónimo cavernícola despierta y comprueba que el dinosaurio aún no se ha ido? El *todavía* es esencial. El efecto estético dependerá del contacto que el antediluviano haya tenido con el saurio antes de quedarse dormido. Si hubo una lucha, tendremos, según el caso, un tosco naturalismo (visión aterrada del troglodita), el género de aventuras (la jubilosa del niño de hoy y de siempre), o literatura infantil (la desalmada del dinosaurio): la reacción del lector será, respectivamente, sobresalto, algarabía o saña. También podría haber sido una simple conversación (¿qué sabemos de las costumbres de entonces? ¿no

hay quien habla con sus perros?), interrumpida, pongamos, por un malvado terodáctilo o una antediluviana apremiante. Estaríamos a todas luces en la órbita, tan cara al autor, de la fábula: la reacción sería un franco bostezo. ¿O bestialismo? (¿quién no ha despertado alguna vez después de una fiesta, etcétera?), en cuyo caso hemos penetrado el ámbito del más siniestro terror.

Pero también se impone la consabida interpretación realista (comprometida). Si cualquier ciudadano de a pie se hubiera quedado dormido en el 68 y despertara treinta años después tan sólo para comprobar lo que todos sabemos... La gran literatura es polisémica por definición y tolera toda suerte de análisis, todos aciertan y todos son parciales, la obra despunta por encima de su conjunto. Eso lo sabe, lo cuida, lo utiliza Monterroso con su acreditada destreza. Lo que nadie sabe es si la impresión ha sido inobjetablemente cabal. Yo he (h)ojeado una edición pirata de un libro importante donde dice: «*En un lugar, de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...*». La coma quema y la minúscula es un error mayúsculo, pero son capaces de inaugurar una nueva generación de cervantistas. ¿No podría haber falseado el texto de Monterroso un aturdido o perverso tipógrafo? ¿No querría decir en el fondo: *Cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba allí?* Esta probabilidad, difícil de probar, nos abre todo un abanico hermenéutico.

Resulta excitante que el dinosaurio sea el protagonista. Pero si tan sólo sigue ahí donde estaba antes de echarse, el asunto no es muy estremecedor que digamos. Por eso el lector con sentido fantástico poco común pondrá en suspenso el *todavía*, sustituyendo el *allí* por un congreso de escritores o un partido de béisbol, por la casa de la abuela o el metro. Esta actitud es refrescante sin duda, pero peca de efectismo y violenta la obra. La ausencia de sujeto en la frase principal sigue siendo el quid: *estaba*. ¿Quién estaba? Obviamente podría ser otro: Rupérez o el hombre prehistórico. Que un dinosaurio sueñe con un hombre de las cavernas es probable (y aburrido), que sueñe con Rupérez es mucho más que fantástico (ustedes no lo conocen). ¿Sería éste el propósito de Monterroso? También, mas no sólo.

Nunca hay que olvidar la gramática: la identidad de sujeto en la frase principal y en una subordinada tiende a eliminar su mención. El autor seguramente decidió hacerlo figurar por motivos estéticos. En rigor la frase del inicuo tipográfico (o del gran guatemalteco) debe rezar: *Cuando despertó, todavía estaba allí*, lo que abre nuevos caminos a la exégesis. Despierte quien despierte da igual, pues todos dormimos. Si quien estaba *allí* era otro, pues volvemos a lo de antes. Lo verdaderamente fantástico es, por supuesto y de entrada, que siga estando *allí* ¡el mismol!, sea ese *allí* la colonia Roma o el mesozoico (¿quién no ha sentido ese milagro después de los cuarenta?). O bien, el sujeto podría ser un simple moribundo, o

un complejo existencialista (lo que equivale a lo mismo). Pero si, diabólicos, entendemos el allí como el mundo onírico del que sale y *todavía* no sale el protagonista, el relato se torna al menos espeluznante: ¿se volvió loco el personaje o se quedó en esa realidad que acaso sea la genuina? Dinosaurio y todo, algo me recuerda a Rupérez.

Para terminar: Heidegger inventó el *Dasein* porque en alemán no existe el verbo estar. *Estar allí* no tiene sentido en español salvo cuando alude a un sitio preconvenido. Yo por lo menos (no sé si ustedes), no había apalabrado nada con Monterroso, ni los sueños ni la realidad ni Sebastopol. De modo que el cuento puede fácilmente reducirse a *Cuando despertó, todavía estaba*. Y aún más, visto el carácter de continuidad temporal imperfecto, el todavía es aparatosamente superfluo: *Cuando despertó, estaba*, debería bastar. (He obviado las sugerentes formas negativas del relato porque traicionarían el espíritu de Monterroso, pero ¿no serían también apasionantes cuentos más breves del mundo: *Cuando despertó, ya no estaba allí* o *Cuando despertó, ya no estaba*?) Y ya puestos a ello, el despertar ciertamente presupone al estar. En el fondo, las obras completas sin otros *cuentos de todo el mundo, inclusive los escritores, las dice un llano y rotundo: Cuando despertó*. ¿Quién? ¿El dinosaurio? ¿Rupérez? ¿Dónde? No importa, el «cuento» es «maravilloso» porque (quien sea) despertó. Es «filosófico» porque (como sea) irremediamente estaba. Es realista porque remueve prodigios sin abru-

mar. Es bueno por todo esto y porque, como decía el clásico: lo bueno, si breve, dos veces breve. Pero, sobre todo, es fantástico porque cuando desperté, Monterroso estaba aquí en Austria, y el pesado de Rupérez en Sebastopol o en el mesozoico.

SIETE PALABRAS CENTRÍFUGAS O UN JURÁSICO VIRTUAL³⁴

Eduardo Moga

Desde luego, de Augusto Monterroso (Guatemala, 1921 - México, 2003) pueden decirse muchas cosas, salvo que sea prolijo. La concisión marcial de su celeberrimo cuento «El dinosaurio» no sólo desafía al *Guinness* y al *haiku*, sino que hace añicos la técnica hermenéutica según la cual toda glosa requiere tres palabras por cada una del texto analizado. Dicho procedimiento, de un rigor cabalístico, que podría resultar letal aplicado a la *Summa Theologica*, de Tomás de Aquino, o al caudaloso Musil, arrojaría únicamente veintiún términos en el caso de nuestro relato: apenas nada. No es, sin embargo, el texto literario más breve de la historia de la literatura, como se encarga de recordarnos Antonio Fernández Ferrer en su introducción a la antología del relato hiperbreve *La mano de la hormiga*. Tal honor recae, por el momento, en el poema de Francois Le Lionnais «Reducción de un poema a una sola letra», escrito en 1957, que literalmente (nunca mejor dicho)

³⁴ Eduardo Moga, «Siete palabras centrífugas o un Jurásico virtual». *De asuntos literarios*, Universidad de la Ciudad de México, México, 2004, pp. 145 - 159.

reza: «T». Y «para que nadie sospeche que este record literario —añade Fernández Ferrer— es sólo una broma, Harry Mathews, amigo y compañero de grupo de Le Lionnais, ha escrito una ingeniosa ‘Explication de texto’ que nos descubre sorprendentes significados en tan concisa obra».³⁵

Pese a ello, «El dinosaurio» es el relato microscópico más famoso de las literaturas hispánicas y posiblemente, del mundo. La brevedad que Monterroso ha cultivado durante toda su vida como escritor aparece quintaesenciada en estas palabras conternadas, casi enmudecidas, pero que no dejan de moverse como peces de plata en un minúsculo aljibe. La confianza de que un cuento tan menguado no sería interpretado como mero *dumping* literario le venía a Monterroso de su currículum (si lo hubiese hecho cualquier plumífero bisoño, los editores aún se estarían riendo), pero sobre todo de su necesidad. La palabra poética (el cuento aloja, casualmente, un endecasílabo) obedece a lo que José Angel Valente —y Rilke, mucho antes— han llamado la «ley de necesidad».³⁶ Aunque el texto no sea sino la fina, casi etérea palanca con que se abren tantos cuentos como lectores; aunque parezca elemental y casi

³⁵ *La mano de la hormiga*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Fugaz/Ediciones, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1990, p. 7.

³⁶ José Angel Valente, *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 24.

inasible; aunque su textura roce lo fantasmal, su palabra se siente, tras leerlo, insustituible, precisa y circular como un ojo que mira: no se podría decir lo mismo —aunque no sepamos todavía qué significa— de otra forma. De ahí que «El dinosaurio» tenga un sentido; y de ahí también, paradójicamente, que contenga múltiples sentidos, y que podamos transponerlo a cualquier ámbito de la literatura o de la vida. Cabría decir, por ejemplo: «Cuando despertó, el culebrón venezolano todavía estaba allí»; o «Cuando García Márquez despertó, Aureliano Buendía todavía estaba allí»; o «Cuando Raymond Chandler despertó, *El sueño eterno* todavía estaba allí».

Hay una sólida tradición, en la literatura hispanoamericana, de escritores exuberantes: desde José Eustasio Rivera, con *La vorágine*, hasta Gabriel García Márquez, con *Cien años de soledad*, pasando por Lezama Lima o amplias franjas de la poesía de Neruda, muchos han cultivado las sagas selváticas y los paraísos opulentos, las deidades caribes o los mandalas rioplatenses. El texto es, para estos autores, un manglar, el sitio donde las palabras, nutridas por el guano sonoro, florecen como adelfas. Sin embargo, no faltan quienes han optado por lo contrario, por una brevedad tajante: Rulfo, Bioy Casares, el Cortázar de los cuentos y por supuesto, Borges. También Augusto Monterroso, frente a la tentación botánica de los primeros, produce una apretadísima literatura. Quizá por eso, por ese laconismo que se podría in-

terpretar como indiferencia, hay algo de decepcionante en su primera lectura. Se advierte la ironía, la irisada desnudez de los sintagmas, pero cuesta entender la razón de su palabra mínima. Sólo ahondando en sus textos —una nueva paradoja— se esponjan sus frases fugaces.

Monterroso ha dicho que no le interesa tanto la brevedad como la concentración, «decir mucho con el menor número posible de palabras».³⁷ Ya el maestro Borges consideraba «un desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos»,³⁸ aunque también nos previno contra «la charlatanería de la brevedad».³⁹ En nuestro país, Antonio Machado, poeta sucinto y perfecto, se hace adalid de lo parco: «Lo que hace realmente angustiosa la lectura de algunas novelas —dice su Juan de Mairena— [...] es la anécdota boba, el detalle insignificante, el documento crudo, horror de toda elaboración imaginativa, reflexiva, estética. Ese afán de contar cosas que ni siquiera son chismes de portería... ¡Demasiado bien lastradas para el naufragio, esas novelas, en el mar

³⁷ Entrevista en *El País*, 6 de junio de 1991.

³⁸ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1987, p. 12.

³⁹ Citado por Antonio Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 12.

del tiempo!»;⁴⁰ o bien, sin más trámite, preconiza el silencio: «Imperdonable que haya escrito usted un drama trágico, en cinco actos, tan malo como ése. ¡Con lo fácil que es no escribir un drama trágico en cinco actos!».⁴¹ Juan Ramón Jiménez suspira por «el día en que nos demos cuenta de que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones [...] y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga, porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo».⁴² También Ezra Pound reclama austeridad o, más bien, como Monterroso, condensación. Para Pound, la poesía es «la forma más concentrada de expresión verbal».⁴³ Y Ambrose

⁴⁰ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Cátedra, Madrid, 1986, I, p. 247.

⁴¹ *Ibid.*, II, p. 222.

⁴² Juan Ramón Jiménez: *Historias y cuentos*, selección de Arturo del Villar, Bruquera, Barcelona, 1979, p. 137. Citado por Antonio Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 11.

⁴³ Pound explica así la identificación: «Basil Bunting [poeta inglés], al hojear un diccionario alemán-italiano, descubrió que esta idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la propia lengua alemana. “Dichten” es el verbo alemán que se corresponde con el sustantivo “Dichtung”, que significa poesía, y el lexicógrafo lo ha traducido al italiano mediante el verbo que significa “condensar”» (*El ABC de la lectura*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Fuentetaja, 2000, p. 43).

Bierce, en fin, hace que el perrillo de una de sus fábulas, al que un león increpa por su pequenez, le responda: «Sí, pero soy todo perro». «De manera análoga —concluye Fernández Ferrer—, el texto breve, el 'textículo' —por utilizar la expresión de Raymond Queneau que después recogería Alejandra Pizarnik—, cuando logra sus mejores calidades, es todo literatura, concentración cristalina de la capacidad de seducción que caracteriza al mejor de los artificios literarios».⁴⁴

El propio Monterroso ha teorizado sobre la concisión de la obra literaria, pero sin el boato de los exégetas habituales. De hecho, ha convertido sus ideas en un elemento más de su ficción y con ello ha conseguido que vivan doblemente. Así, en el punto 4º de su burlesco «Decálogo del escritor» leemos: «Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras».⁴⁵ En el aforismo correspondiente a «Estilo» puede leerse: «Todo trabajo literario debe corregirse y reducirse siempre. *Nulla dies sine linea*. Anula una línea cada día».⁴⁶ Probablemente Monterroso sea un devoto de Otto Mutttermann, uno de los personajes de *Gog*, de Giovanni

⁴⁴ Antonio Fernández Ferrer, *ibid.*

⁴⁵ Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 136.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

Papini, quien había reducido, a lo largo de veintiún años, la epopeya lírica y filosófica que narraba la revolución histórica de la Humanidad en torno al mito central de Rea-Cibeles, de 50,600 versos, a una única palabra: «Entbindung».

Monterroso es, en esencia, un cuentista y el cuento, por definición, exige concisión. De hecho, muchos críticos consideran que la principal diferencia entre el cuento y otras formas de relato en prosa es, justamente, esa concentración de elementos narrativos que conduce a una luz ceñida y total, distinta de la lenta palidez que irradian las novelas. Aunque se trata, en realidad, de un criterio cuantitativo, su intuición es certera: el cuento, aun el más laxo, tiene algo de beso abrupto o de latigazo. Si quiere cumplirse, ha de ser sintético y preciso. Monterroso se mueve, pues, en un terreno propicio. Sin embargo, todo ello no le basta en «El dinosaurio», donde aplica los procedimientos de poda y decantación con espíritu prusiano (no, precisamente, proustiano), hasta el punto de superar con creces los límites lingüísticos mínimos con los que una historia puede ser cabalmente contada.

No obstante, a pesar de una comprensión tan marcial, su relato, milagrosamente, sobrevive. Y sobrevive porque sale de sí mismo y se proyecta, por entero, en la imaginación del lector. Ésta es la clave que lo explica: la narración, delgadísima, incapaz de subsistir por sus propios medios, se refugia en el único lugar que le ofrece cobijo: el otro extremo del

proceso de comunicación: el lector. «El dinosaurio» es un cuento, pero no es nada, o casi nada: un fragmento de ADN capaz de crear todos los organismos posibles, un diminuto circuito informático que reconoce todos los idiomas, la primera molécula de la primera piedra del primer cimiento de la catedral más alta.

Para conseguir este resultado, Monterroso utiliza varias técnicas. La primera y más evidente es la elección del término que da título al cuento y que constituye, de hecho, su núcleo esencial. Se equivocan quienes piensan que un nombre tan preciso impide elucubración alguna. Por el contrario, se le han dado muchas interpretaciones, en busca, al parecer, de un referente más persuasivo o verosímil. García Márquez, por ejemplo, cree que en realidad se trata de un unicornio, y Carlos Fuentes, alegando que en Sudamérica no había dinosaurios (ni, acaso, unicornios), opina que a quien se halla el protagonista del cuento después de su largo letargo es a un simple cocodrilo. Frente a tan enjundiosa controversia, da cierto rubor revelar cuál es su origen real (entendiendo por real algo que forme parte de la biografía del autor) y la razón de su título, porque no sólo con ello le restamos autonomía a la obra literaria, más allá de la cual nos han enseñado que no hay causas relevantes, sino por el estricto prosaísmo del hecho. Pero, en fin, esto es un artículo y no un acto iniciático, por lo que la más que probable pérdida de mis-

terio está justificada en aras de un examen riguroso de los hechos.

Según Juan José Arreola, Monterroso supo que uno de sus compañeros de apartamento, un tal José Durand —al que por su altura llamaban «el dinosaurio»—, les hablaba largamente, por la noche o de madrugada, de sus desventuras amorosas, y que, aunque aquellos se durmieran, él permanecía a la orilla de la cama. A veces, alguno se despertaba y lo veía allí quieto, como velando su sueño. Y una mañana uno le dijo a otro: «¿Sabes que cuando desperté todavía estaba allí este dinosaurio?».⁴⁷

Sea como fuere, el término «dinosaurio» presenta varios rasgos adecuados para el fin que persigue el autor: por una parte, es una palabra fabulosa, es decir, propia de la fábula, otro de los géneros cultivados por Monterroso, donde los animales, con hábitos y vicios humanos, aleccionan y yerran. Sin embargo, las fábulas de nuestro escritor, más irónicas y menos moralizantes (valga la redundancia), presentan bestias imprevisibles y poco respetuosas con las convenciones del género. Por otro lado, es una palabra cargada de significación, y cuyo referente ha fascinado siempre al hombre, como lo han acreditado las sucesivas epifanías jurásicas del midas Spielberg. Además, se sitúa justo en el centro de una frase, en principio, perfectamente anodina, cuya misma insulsez la subraya. Con todo ello, Monterro-

⁴⁷ Antonio Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 9.

so consigue fijar la atención del lector en un término sugerente y connotativo (dinosaurio: voracidad, fuerza, reptil, tiempo, oscuridad, agua, volcán, evolución, meteoritos, petróleo, museo, migración), que remite a una edad misteriosa. Y éste es su segundo gran argumento: el misterio. Porque concisión no es sinónimo de claridad. Este cuento miniatu- ra no es en realidad sino una casa sin muros, vívida de sombras, un vano enorme y oscuro, abierto a los cuatro vientos. «La expresión inexacta es, por su excesiva concisión, verdaderamente enigmática», dice Machado.⁴⁸ Todo es aceptable en lo que no tiene fronteras. Y ese todo, que parece luz, es en verdad penumbra, porque lo leemos sin entender, porque penetra en nosotros sin definición ni cuerpo. El cuento ha renunciado a sus cimientos. Su carácter gaseoso (sólo contradicho por el eje misterioso de un término animal) y su falta de concreción actúan como fuerzas centrífugas que expulsan a sus siete palabras de su centro: los términos, sumisos, insignificantes, parecen desprenderse de él y flotar, sin rumbo ni contenido, en el vacío de la página. Sin embargo, algo los retiene y reordena, algo hace que sirvan al fin para el que fueron concebidos: narrar cosas. Y ese algo es la dimensión temporal ínsita en ellos. En efecto, «El dinosaurio» está constituido, casi enteramente, por elementos espacio-temporales. Pero, además, estos elementos no se orientan en un

⁴⁸ A. Machado, *op. cit.*, I, p. 281.

único sentido, creando algo así como un epitafio, sino que se oponen dialécticamente: la estructura sintáctica, el uso de diferentes tiempos verbales, el léxico elegido, conforman un delicado juego de pesos y contrapesos, de ritmos que, enfrentándose, se potencian, con el fin de multiplicar la polisemia del texto. La poesía, decía Machado (la literatura, podemos decir nosotros), es palabra en el tiempo. Y el apócrifo Mairena sostenía que «el deber de un maestro de Poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad del verso». ⁴⁹ Ilustraba esta obligación con el celebrado ejercicio del huevo pasado por agua, cuya versificación no acababa de agradarle ni a él ni a sus alumnos, puesto que no habían sabido vivir por dentro, hacer suyo el proceso de cocción. Quizá, concluye Mairena, «les faltó el verso que regalan las musas al poeta, y que es el verso temporal por excelencia. Acaso ellas nos lo hubieran dictado en un simple romance en ‘ia’ con uso y abuso del pretérito imperfecto, y que tal vez hubiera sido: ‘y el huevo se cocía’, o algo semejante». ⁵⁰ El tiempo licúa las formas, las dulcifica, y a la vez, por su carácter fluyente, las estira hasta lo impensado. La temporalidad ensancha las áreas de fricción, multiplica los ojos, conecta lo inexistente. De las siete palabras de «El dinosaurio», cuatro son temporales: la conjunción «cuando», el adverbio «todavía»

⁴⁹ Ibid., p. 111.

⁵⁰ Ibid., p. 112.

y los dos verbos, de los cuales es especialmente destacable ese pretérito imperfecto, «estaba», que reclamaba Machado; y quizá convenga recordar aquí que el verbo constituye el vehículo de expresión del tiempo en el lenguaje. También me interesa mucho subrayar la presencia de ese «todavía», no sólo por su ya indicada naturaleza temporal, sino también porque, en mi opinión, desautoriza otras interpretaciones que se han dado al cuento. Estas lecturas se inspiran, quizá, en el ensayo de Borges «La flor de Coleridge», donde el autor argentino ilustra su tesis de la evolución de ciertas ideas a lo largo de la historia de la literatura con una nota del escritor inglés, que copia literalmente: «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?». ⁵¹ Esta invención feliz, esta imaginación que Borges reputa «perfecta» ⁵² (y que recoge también Enrique Anderson Imbert en su brevísimo relato «Teologías y demonologías») ⁵³ puede hacernos pensar, analógi-

⁵¹ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, Bruguera, Barcelona, 1980, p. 203.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Dice así: «Samuel Taylor Coleridge soñó que recorría el Paraíso y que un ángel le daba una flor como prueba de que había estado allí. Cuando Coleridge despertó y se encontró con esa flor en la mano, comprendió que la flor era del infierno y que se la dieron nada más que para

camente, que lo maravilloso del cuento de Monterroso radica en que el dinosaurio ha viajado del sueño a la realidad y que el protagonista descubre como real algo que solo había existido hasta entonces en su imaginación. Sin embargo, no sólo la anécdota cierta que da origen al cuento (y que establece la continuidad de una realidad preexistente al sueño), sino también ese «todavía», nos permiten calificar esa interpretación de errónea, porque, si fuese correcta, el adverbio simplemente no aparecería (como no aparece en el texto de Coleridge). «Todavía» remite a un mismo plano cronológico, esto es, a la perduración de un ser o de un hecho en un *continuum* que se percibe invariado. En el cuento de Monterroso, el adverbio, hincado en el tiempo que delimita el «cuando despertó» —el de la vigilia, es decir, el de la realidad—, no admite transferencias oníricas: se refiere a algo que aún dura en el mundo de los hechos, en ese mundo que se abandonó cuando el protagonista cayó en el sueño.

De los términos restantes (dejando aparte «dinosaurio», cuya función ya he comentado, y el artículo «el», que carece de contenido semántico), sólo el adverbio de lugar «allí» es destacable. Esta palabra vulgar, ajada por el habla cotidiana, tiene, no obstante, un cometido muy relevante: señalar un territorio invisible e introducirnos en él. Y esta inmer-

enloquecerlo». Recogido por Antonio Fernández Ferrer, *op. cit.*, p. 26.

sión se produce con especial eficacia por el carácter imperativo de la deixis, que Monterroso consigue por el sencillo procedimiento de colocar el término al final de la frase. Oímos (o vemos) este «allí», ostensiblemente agudo, que cierra el cuento con un golpe de voz, como un enorme dedo que indica un espacio desconocido, lleno de realidades y sucesos, pero carente aún de palabras. El adverbio cumple la misma función que los elementos temporales, pero en una dimensión distinta: ancla el cuento y a la vez lo ensancha; nos obliga a elaborar un país: los roquedales, los helechos, las ciénagas. Y sentimos que ese espacio nos enreda, que entramos en él como en un bosque vacío donde todo esta a punto de ser, pero permanece aún impronunciado.

En cualquier caso, todos los términos del cuento se disponen en dos polos significativos (o, más bien, momentos): la oración subordinada «cuando despertó» y la principal «el dinosaurio todavía estaba allí». No es baladí observar que si el orden de ambas estuviese invertido (atendiendo a la disposición lógica que parece imponer su jerarquía), el relato perdería casi toda su fuerza. La oración subordinada, la primera con que tropezamos, no nos sorprende; por el contrario, sugiere lo previsible, lo rutinario: un despertador que suena dolorosamente, una penumbra que aún no hemos hendido por completo, quizá un cuerpo tibio a nuestro lado, el inminente café. La oración principal desbarata enseguida nuestras suposiciones y nos arroja contra la realidad inimaginada.

ble de un dinosaurio: el estupor queda así garantizado. Y ambas oraciones, precisamente por su alta carga temporal, remiten además a algo que no está en el cuento, pero que éste inevitablemente suscita. La temporalidad no es sólo, en este supuesto, lo que cohesiona a un puñado de palabras fugitivas, sin lo cual se perderían en el espacio de lo absurdo o de lo irrelevante, sino también la herramienta que permite suponer una realidad virtual: la realidad de una historia. La frase «cuando despertó», además de su significación inmediata, comunica otras cosas: que alguien que desconocemos protagoniza la acción (¿quién? ¿por qué?), y que ese alguien estaba dormido. El sueño es símbolo de la muerte y receptáculo del *ello*, tal como lo definió Freud; se asocia al mar («tú por tu sueño y por el mar las naves»)⁵⁴ y a la noche. El sueño (debido a qué, ámbito de qué fantasías o crueldades, testigo de qué humedad) suspende la conciencia, mas no la racionalidad: la subvierte. Y eso nos golpea, inflamado por la sequedad de la frase, pero siempre implícito, en cuanto empezamos (y acabamos: son actos prácticamente simultáneos) a leer.

«El dinosaurio todavía estaba allí» aún supone más cosas: por ejemplo, que había un dinosaurio (lo cual, para empezar, no es poco); que había un lugar («allí»), también ignorado, donde transcurría la ac-

⁵⁴ Gerardo Diego: *Alondra de verdad*, Castalia, Madrid, 1985, p. 79.

ción; que el dinosaurio había ocupado ese lugar mientras el protagonista dormía (y también antes, a lo largo de andanzas que no se nos revelan); que el dinosaurio había respetado el sueño del protagonista (¿quizá no se había apercebido de que estaba allí?); que el dinosaurio fue lo único que vio el protagonista al despertar. Y cada una de estas suposiciones abre un nuevo abanico de interrogantes: ¿Cómo era el dinosaurio? ¿Cuál era su actitud: pacífica u hostil? ¿Acaso estaba también dormido? ¿Cómo es posible quedarse dormido en presencia de un dinosaurio? ¿Qué había pasado entre ambos? ¿Eran amigos? ¿Lo había domesticado? ¿Es posible domesticar a un dinosaurio? (el protagonista de *En busca del fuego* se postra ante un mamut y le roza la trompa; no es domesticar, pero, dadas las circunstancias, se le parece bastante). Frente a la acción concreta, redonda, acabada, de «despertó» —tan frágil, sin embargo, tan delicada—, al otro lado de la coma, las cosas siguen su curso. «Todavía» y «estaba» arrastran un pasado oscuro que sólo nosotros podemos esclarecer: la frase sabe a esparto, a arena, a cansancio. Y aún va más allá: la concatenación de elementos temporales, que genera una sensación de elasticidad, se proyecta, con su lógica infinita, hacia el futuro. Todo el cuento se prorroga; todo está relacionado. El pasado se hace presente en el acto del despertar, y el porvenir está ahí, en el punto final, elidido o recordado, esperando tal vez un nuevo sueño. La temporalidad dilata, pues, la historia, sin desequili-

brarla. Monterroso hace lo mismo que hacemos nosotros cuando, en una frase como «me propinó una conferencia», transferimos al objeto, para calificarlo, la potente carga semántica del verbo que lo acompaña. Pero en «El dinosaurio», aquel objeto no existe mas que en nuestra imaginación, y lo que lo sitúa ahí no es únicamente la fuerza de un término específico (dinosaurio), sino el vacío de todo lo demás, un vacío necesario y creador. Sin duda, podría reprochársele a Monterroso que deje tanto trabajo de nuestra cuenta, cuando tantos otros, con burocrático fervor, lo prevén y explican todo. Sin embargo, su sabia manipulación de los matices lingüísticos, basada en la creencia de que hasta el más tímido morfema puede contribuir a la edificación de una experiencia estética, basta para que «El dinosaurio» sea enigma, emoción, aventura; es decir, todo eso que hace que algo sea literatura.

EL DINOSAURIO⁵⁵

Juan Antonio Masoliver Ródenas

En los tiempos prehistóricos, mucho antes de Cristo y cuando el mundo carecía de historia y todo era oscuro, pétreo y desolado, el dinosaurio era considerado, en las culturas monoteístas, como un dios, el creador de un mundo desde siempre creado, y en las culturas pluriteístas como el dios de la sabiduría y el silencio, el Dios Padre, el Dios Anciano o el Maestro, en una época en la que no había maestros ya que nada había que enseñar: el mundo estaba allí absurdo y sin misterios y a la vista de todos los que podían ver. Pues en los tiempos prehistóricos, los más felices que conoció la humanidad antes de entrar en la infelicidad de la Historia, casi todos los seres, con excepción de los que veían, eran ciegos. Y sólo los dinosaurios veían. Y por eso eran dioses.

Hay quien dice que los dinosaurios jamás han existido, de la misma forma que a lo largo de los siglos de la Historia han ido surgiendo numerosas escuelas filosóficas empeñadas en negar lo más ob-

⁵⁵ Juan Antonio Masoliver Ródenas, «El dinosaurio». *Las libertades enlazadas (Ensayo sobre literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro)*, Ediciones Sin Nombre, México, 2000, pp. 59 -2.

vio: la existencia de Dios. Pues bien: en la Prehistoria los vastos y desolados paisajes estaban poblados de dinosaurios, animales pétreos que aunque sabían hablar no hablaban nunca, pues ocupaban su tiempo en meditar. Meditad y veréis cómo las palabras no salen de vuestras bocas, son palabras silenciosas llenas de significados infinitos y definitivos: palabras divinas. Las palabras estruendosas y sin significado o con significados falsos surgieron luego, precisamente cuando empezó lo que llamamos la Historia, antes y, sobre todo, después de Cristo, el dios falso por excelencia. Eran tiempos aquellos, en los que las novelas tenían una sola línea y los cuentos una sola línea: todo era extensión y horizonte.

En efecto, así como en la Historia hablamos de antes y después de Cristo, el más humano de los dioses falsos, podemos decir que la Prehistoria es la edad de los dinosaurios, el más divino de los animales verdaderos y la Historia su ausencia. Por eso podemos decir que, paradójicamente, este espacio vacío que era la Prehistoria era un espacio de plenitud, de ahí que los dinosaurios sean animales gigantescos que cuando están en reposo permiten que el mundo se llene de luz, lo que llamamos luz del día, y que apenas se levantan llenen el mundo de una espesísima sombra, lo que llamamos noche. Al desaparecer estos animales divinos, el mundo se hundió en un vacío poblado por el caos: el mundo tal y como lo sufrimos hoy.

Es grotesco decir que descendemos del mono. Sólo el resentimiento positivista, máxima expresión de lo que es la Historia, podía necesitar una teoría tan burda. Era imposible que Adán fuese un mono, porque los monos no existían. Los monos son relativamente modernos, pertenecen a la Historia, y desde siempre han despreciado a los hombres, a los que ven como nosotros les vemos a ellos: ridículos y repugnantes copuladores, ajenos a la esencia divina. Si es absurda la idea de un dios hecho hombre, es igualmente absurda la idea de un dios hecho mono. ¿O me equivoco? Los primeros pobladores de la Tierra y quién sabe si del Universo fueron los dinosaurios, animales por lo que tenían de divinos, ignorados por los Libros Sagrados. Eran seres mucho más grandes de como los conocemos por las ilustraciones. El dinosaurio macho medía aproximadamente tres veces diez metros y pesaban diez veces mil kilos y están representados, simbólicamente, por la pirámide. Cuando iban en manada, apenas si se oían sus delicados pasos de animales lentos y meditabundos, pero sí el estruendo de sus voluminosos testículos de piedra. Las hembras eran mucho más altas, tenían sus senos como luego los tendrían las mujeres y los efluvios de sus menstruaciones tenían poderes soporíferos. Por eso en la Prehistoria todo era vacío, silencio y sueño. Por eso en unas pocas palabras se podía definir toda la complejidad del mundo.

El mundo, antes de la Prehistoria, es decir, en la Protohistoria, sólo tenía una palabra: Dios. Antes de

la Protohistoria no había ninguna palabra, sólo la imagen del silencio. Y con la Historia, el mundo se llena de palabras: entramos en el caos. Los dinosaurios, a pesar de ser animales prehistóricos, recordaban el silencio y su meditación consistía precisamente en ir borrando palabras para poder abandonarse así el vacío del silencio. Luego, una extraña nostalgia les devolvía a una extraña partitura de siete palabras. En el sueño carecían de palabras. Sólo había imágenes también vacías, luz en el interior de la luz, espacio absoluto como dicen que es el cielo. Y al despertar...

Éste es el sentido absoluto, sin anécdotas, de la partitura de Augusto Monterroso. Cuando despertó el ser humano y entró en la Historia, es decir, cuando pasó del apacible sueño a la pesadilla, el dinosaurio, maestro del silencio y de las siete palabras, todavía estaba allí. Que no nos abandone nunca. Y no nos abandonará. Gracias a la partitura de Monterroso hemos recuperado nuestro origen divino, pues no somos otra cosa que seres creadores y creados, espacio absoluto de la Creación. Y no hemos recuperado la brevedad, detestable palabra, sino la esencia.

El dinosaurio es una novela larga porque interpreta la historia de la humanidad, y es esencial porque son siete palabras que proceden del vacío. Y, ¿qué es el vacío? El todo. La eternidad. El silencioso y meditabundo dinosaurio. Augusto Monterroso.

EL CUENTÍCULO MÁS BREVE DEL MUNDO⁵⁶

Pedro Luis Barcia

El minicuento más antologado en los últimos años y, al parecer, el más breve de cuantos hayan sido escritos, es «El dinosaurio» de Monterroso. Baste una muestra del reconocimiento del que ha sido objeto. Italo Calvino escribió: «Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta hoy no encontré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».⁵⁷

La fama alcanzada por este ultraminicuento no debe asociarse a la dinosauriomanía imperante en estos días, que ha puesto de moda a los reptiles prehistóricos (nada más novedoso que lo paleontológico), que se asoman ubicuamente en posters, historietas, dibujos animados, juguetes y golosinas.

⁵⁶ Pedro Luis Barcia, «El cuentículo más breve del mundo». *Cuentecicos & decires. De matemáticos, de poetas o de filósofos*, Antología de Alfredo R. Palacios, Lumen, Buenos Aires, 2000, pp. 27 - 33.

⁵⁷ En *Seis propuestas para el próximo milenio*. Buenos Aires, Ediciones Siruela, 1990, 64.

Nada digamos de la avalancha bibliográfica que ha desatado e irrumpe en las librerías como un dinosaurio en un bazar de cristales. O la difusión de la novela de Michael Crichton, *Parque jurásico*, generadora del imprevisible filme de Steven Spielberg. El texto de Monterroso es muy anterior.

La atracción por los dinosaurios es la atracción por lo terrible (*deinos* significa eso en griego) que, se sabe, es una sostenida obsesión humana. La dinosaurioadicción es cíclica. Tengo testimonios de su primera aparición en Buenos Aires, en 1900. Publicaciones de la época muestran una invasión de estas animabestias subidas a la Pirámide de Mayo, en las escalinatas de la Catedral o penetrando en la Casa Rosada, en ilustraciones de impecable dibujo. La segunda oleada en que se alertó «dos dinosaurios vienen marchando» fue en la década del veinte. Entonces los dinosaurios fueron impulsados y redivivos por *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle que, aunque es obra anterior (*Lost World*, 1912), se impuso en la década siguiente. El profesor Challenger descubre en la cuenca del Amazonas una reserva intacta de fauna jurásica. De paso, apunto que el libro nos menciona, algo distorsionadamente, a los argentinos, cuando dice del sabio: «Era el suyo el valor que sostuvo a Darwin entre los gauchos de la Argentina», lo que sugiere, falazmente, la peligrosidad de nuestros paisanos. El cine del treinta difundió imágenes dinosáuricas.

El brevicuento de Monterroso fue difundido en su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*,⁵⁸ de 1959, pero data de años anteriores.

El texto

«El dinosaurio» es una minificción narrativa de una sola línea:

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

La inclusión de este renglón como obrita independiente en el seno de un volumen de textos narrativos subraya que el autor estaba consciente de su potencialidad y eficacia sobre el hipotético lector.

El uso de los dos adverbios «cuando» y «todavía» alude a una historia previa al texto, a una prehistoria, a un elemento pretextual que el texto concluye. Hay dos elementos actuantes en esta relación que se confrontan.

Una tercera persona, indicada desinencialmente en la forma verbal conjugada «despertó», que puede ser singular, el hombre, la mujer; o colectiva, el pueblo, la familia, el regimiento, el país. El dinosaurio es el otro elemento actuante, bien definido. El adverbio «todavía» es una de las claves sugestivas de esta línea. Señala una perduración temporal, una perma-

⁵⁸ Hay edición actual: Anagrama, Barcelona, 1990. «El dinosaurio» se lee en p. 77.

nencia patente del animal antediluviano, tal vez más allá de lo esperado. «Él», al despertar, halla aún al animal «allí». Hay, además, un contraste entre los dos estados de «él»: del sueño a la vigilia. De este desplazamiento es que nace el efecto del dinosaurio frente a él: sorpresa, terror, perplejidad, deslumbramiento, entusiasmo. Nada se nos dice acerca de la reacción al momento de despertar. Tampoco sabemos si lo había creído parte de su sueño y «ahora» lo descubre como real, o bien si estaba en la vigilia previa al sueño y lo reencuentra al volver en sí. Cabría la posibilidad de que, frente a la contundente presencia del saurio, «él» haya buscado en el sueño una vía de evasión, que advierte como inútil y frustrada al reabrir los ojos y retornar a la vigilia: el animal permanece allí. O, si no, la fijeza de lo onírico lo ha impuesto en la realidad cotidiana. El «allí» indica una distancia respecto del sujeto que padece la experiencia de volver a verlo. La voz narrativa no utiliza «aquí», que incluiría al narrador en un plano homodiegético. Está «allí», a la distancia suficiente que permite apreciarlo con cierta perspectiva. No sabemos qué espacio se supone en ese «allí».

El tiempo, esencial en el proceso narrativo, se instala desde el adverbio de apertura, y toda la oración subordinada previa privilegia lo temporal. El tiempo es coprotagónico en la línea, como en los grandes textos narrativos.

Este minicuento —que extrema el género de la brevedad— está preñado de densidad y cargado de

poder motivador que activa diversísimas interpretaciones posibles: alude a un proceso, a un discurrir temporal, abre ambigüedades, insinúa desplazamientos de lo onírico a lo consciente, etc. El dinosaurio es lo que en la literatura fantástica se llama «la presencia», «la cosa», «*it*», pero macroscópica. El cuento incorpora, en una de sus posibles lecturas, uno de los más antiguos motivos de la literatura fantástica: el testimonio objetivo que, proveniente del sueño, perdura en la vigilia: como la flor de Coleridge o la llave de la alcoba secreta. El dinosaurio es, técnicamente, esa flor y esa llave. En fin, es un notable logro de Monterroso el haber adensado tal capacidad de sugerencia en tan exigua materia textual.

El pre texto: la fuente

Postulo que la fuente incitadora de la línea cuenticular de Monterroso se halla en la primera de las dos partes que integran la biología narrativa de Horacio Quiroga, *El salvaje*, constituida por «El sueño» y «La realidad».⁵⁹ La primera versión de «El sueño» se llama

⁵⁹ Horacio Quiroga, «El dinosaurio». *Plus Ultra*, núm. 35, Buenos Aires, marzo de 1919. Con el título de «El sueño». *El salvaje*, Sociedad Cooperativa Editorial Buenos Aires, 1920. Cito por *Cuentos completos*, edición al cuidado de Alfonso Llambias de Acevedo, Ediciones de La Plata, Buenos Aires, 1978, tomo 1, pp. 225-230.

mó «El dinosaurio». El cuento recoge la historia narrada por un misántropo, exiliado en el Guayra con una firme resolución de «regresión total a una vida real y precisa».

«Día tras día iba rastreando en mí la profunda fruición de la reconquista, de la regresión que me hacía dueño absoluto del lugar que ocupaban mis pies (...); llegué a ver brotar en mi cerebro vacío la lucecilla débil, fija, obstinada y mortal del hombre terciario» (p. 227). Revela que en ese proceso de involución halló: «Un dinosaurio... un nothosaurio carnívoro. Pero yo no fui hasta su horizonte: él bajó hasta nuestra edad» (226). Y un señalamiento clave: «Durante tres meses fue mi compañero nocturno, pues, a la primera frescura del día, me abandonaba», y reitera: «Jamás lo hallé de día (...) no me era accesible sino de noche». Al parecer, o así lo creyó el hombre, no viajó éste en el tiempo, sino la bestia hacia él, pues: «Por mi parte, mi vida de día proseguía su curso normal mismo, en esta casa». El deseo de regresión trajo lo prehistórico al presente, al tiempo que en él se acusaba el terciario. Hasta que un día maté al dinosaurio, porque era un carnívoro hambriento, y él, un hombre terciario que debía luchar por su subsistencia. Hay varias posibilidades interpretativas: que el hombre viajara hacia el saurio o a la inversa, pero sólo en el sueño; o que ambas se postulen en la vigilia. Gracias a la reversibilidad de ciertas situaciones fantásticas, pueden imaginarse idas y retornos en los dos sentidos. Vivimos lo que

soñamos, soñamos lo que vivimos. De este plexo de posibilidades surge «El dinosaurio» de Monterroso, como continuación posible de «El dinosaurio» de Quiroga o de un momento de dicho texto. Es lo que experimentó el misántropo: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», en su realidad misionera del siglo XX; había perdurado en la vigilia, a la luz del día, después del despertar. «El sueño» — segundo título, que facilita una explicación desde lo onírico— se constituiría en el pre-cuento de Monterroso. La realidad pre-textual del guatemalteco sería el texto quiroguiano. La lectura de «El dinosaurio» de Monterroso supondría, pues, una clave intertextual.⁶⁰ Monterroso conocía bien la obra de Quiroga,

⁶⁰ Se advierte una diferencia esencial entre las dos versiones, «El dinosaurio» y «El sueño» de Quiroga, al final de los textos. El confidente, al que el protagonista narra lo sucedido, reflexiona sobre la historia y comprende que: 1) «un día u otro iba a vivir realmente lo que había soñado» («El dinosaurio») y 2) «aquel mismo hombre había vivido realmente, hacía millones de años, lo que ahora sólo había sido un sueño» («El sueño»).

El cuentículo de Monterroso pudo seguir cualquiera de los dos finales: el que el sueño reiterado impone, en la realidad futura, el dinosaurio de su mundo onírico; y la segunda, que «recordaba» en su sueño, una realidad que su especie vivió millones de años atrás, y que ahora afloraba en su inconsciente colectivo, por el camino del sueño. En *La palabra mágica*, México, Ediciones Era, 1983, pp. 1 y ss.

a la cual dedicó un breve pero calador ensayo, *Las muertes de H. Quiroga*. Sin lugar a dudas, había cursado *El salvaje*.⁶¹

El post texto: la parodia

Como las obras acreditadas en la historia de las letras, «El dinosaurio» ha generado imitaciones y variantes, descendencia que ratifica la potencialidad creativa de ese cuentículo. Quiero traer aquí una de ellas, su autor es Carlos Antonio Castro. La titula «Parodia siniestra»:

Nilhil (novum sub sole) obstat: titus Mons. Rosens.

«Cuando Nicaragua, despertó, Somoza todavía estaba allí».

El autor presenta su minicuento como una parodia del de Monterroso. El adjetivo de «siniestra» alude al contenido o aplicación de la variante textual. El texto es eso: una variante textual intencionada, de aplicación histórica, *sub specie* política, una recreación actualizada de una situación que pareciera antediluviana y, de golpe, se nos muestra reciente, con toda la contundencia de su señalamiento histórico político. Dos nombres propios —Nicaragua y Somoza— sustituyen a los dos sujetos y transmutan

⁶¹ En *La palabra mágica*, Ediciones Era, México, 1983, pp. 1 y ss.

por completo el minirrelato, haciéndolo historia dolorosa y contemporánea. Diría que el elemento que se carga de fuerza expansiva en esta nueva versión de «El dinosaurio» reside en el verbo: «despertó». La patria de Darío padecía una larga pesadilla. Pienso que era un mal sueño el gobierno somozano, pero un día advirtió su realidad aplastante, maciza, bestialmente enorme, dinosauria. Ese despertar es un despuntar, el comienzo de una nueva etapa, la revolucionaria, frente al dinosaurio político, inexplicablemente subsistente, perviviente en nuestro siglo con su pesada estructura antediluviana.

Hay un agudo juego en el epígrafe de esta «Parodia siniestra». Está en latín. Se trata, si quitamos el paréntesis y el *obstat*, de un versículo del *Eclesiastes* (I, 9: *Nihil novo sub solem*, «No hay nada nuevo bajo el sol»); en principio, podemos, por lo menos, hacer una doble lectura versicular. Una, que la creatividad humana es engañosa, que la originalidad o la sorpresa son inexistentes. (La Rochefoucauld escribía abusivamente, «Todo está dicho y hemos llegado demasiado tarde». Luego lo que hacemos son variaciones sobre originales adámicos previos.) Esa lectura anima a los estudiosos de la cronología a rastrear las fuentes previsibles de toda falaz novedad. Una cosa no es sino *riffattura* de otra, un cuentículo de Castro, de otro de Monterroso. Sólo nos restan vueltas de tuerca, revitalización de los tópicos, etc. A la luz de esa primera lectura, lo que se define como «Parodia» está denunciando, en su denominación, la relación

con algo previo: el texto parodiado. Castro subraya, para el suyo, la necesaria lectura intertextual con el cuentículo de Monterroso: modelo para variar.

La segunda lectura de la frase del Eclesiastés es entender que alude a la continuidad de lo humano y aun lo mundano, que no presentan innovaciones profundas. Hay constantes, desde los días de los dinosaurios hasta nuestros días. Sólo cambian los sitios y las fechas. Las situaciones humanas son como mónadas sostenidas y recurrentes. Él o Nicaragua, Dinosaurio o Somoza, son variantes de una realidad subyacente.

Esbozadas estas dos posibles lecturas —entre otras— del texto del Antiguo Testamento, quedaría por considerar el uso intencionado del paréntesis que lleva a una segunda lectura, quitándolo: «*Nihil obstat. Titus Mons. Rosens*». Hallamos la expresión «Nada se opone», que es la acostumbrada para el *Imprimatur* («puede ser impreso»), fórmula que usa el religioso para autorizar la impresión del libro que ha sido sujeto a su dictamen canónico. Ha pasado la censura, se lo considera ortodoxo. En cuanto a la firma, no es sino una variante de «Augusto o Tito Monterroso»: Titus Mons. Rosens, «Tito Monsenor rosado» (de *rosens*, rosado; aunque el autor se define como «rojillo»). En síntesis, lo que Castro sugiere es que el autor lo ha autorizado. Monterroso le ha dado su *nihil obstat* para esta parodia siniestra. Al tiempo, en un juego de connotaciones, la presencia de una frase inicial que combina una negativa de origi-

nalidad bajo el sol (Gómez de la Serna hubiera dicho: «pero no *sub luna*») con una fórmula que alude al proceso de la censura de un texto, pone en movimiento todo un campo semántico propicio para la lectura subsiguiente.

La invocación al autor, Tito Monterroso, que libera al Parodiante de toda culpa, tiene, por lo menos, dos niveles de interpretación. Por un lado, el autor renuncia a un sentido de aplicación hegemónica y única de su texto; admite la libertad aplicativa, porque sabe que la creatividad vive en variantes y de variantes. Por el otro, el Parodiante sabe que comete una herejía textual al limitar un texto tan abierto como el original, «El dinosaurio», a una aplicación temporo-espacial, a una lectura histórico-política, renunciando a la multiplicidad de sentidos concurrentes y posibles. Pero es ejercicio de libertad creativa. La parodia logra su plenitud de impacto gracias al respaldo del texto parodiado.

Poética de la brevedad

«Fecundidad: hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». Monterroso, *Movimiento perpetuo*, p. 61.

El epígrafe sería engañoso para el lector que no conoce los siete o más volúmenes que recogen la producción literaria del autor. En estos tomos no se hallará sino una o un par de obritas asimilables, en la

extensión, a «El dinosaurio». Esto es inusual. Otro hubiera abundado en minicuentos, estimulado por el éxito de su pícica. Dos reflexiones del autor lo aclaran: «No me gusta repetirme. Personalmente siento que uno no debe encontrar jamás una “fórmula”» y «Después de hacer ése, por alguna causa misteriosa, siento que ya no debo hacer nada ni siquiera parecido». ⁶²

Monterroso ha escrito cuentos largos, ensayos y una novela: «Sin embargo, a los críticos, siempre distraídos, les es más cómodo leerme a la carrera y dar la idea de que siempre escribo cosas de una línea como “El dinosaurio”» (ob. cit., p. 132). Parte de la crítica ha hecho dos reducciones con la obra de Monterroso. Una, la de estrecharlo a autor de brevedades. Bastaría advertir que «El dinosaurio», en el seno del libro *Obras completas*, está precedido y seguido por dos largos cuentos, de dieciséis y veinticuatro páginas respectivamente, lo que, por valor de posición intercisa, acentúa la brevedad extrema del cuentículo. La segunda reducción es más grave: limita a Monterroso al autor de «El dinosaurio». Dicho en latín, para mayor impresión: *Monterrosensis est auctor unius lineae*. ⁶³ Para acentuar la confusión de los ca-

⁶² *Viaje al centro de la fábula*, Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 34 y 36.

⁶³ Monterroso es uno de los mejores humoristas actuales de la literatura hispanoamericana. Su agudo y comprensivo humor lo lleva a escribir «Estatura y poesía», en

joncitos de los clasificados genéricos, el autor, notable humorista, escribe: «Y luego se me ocurrió la idea, más infortunada aún, de incluir en ese pequeño volumen un cuento, que ni siquiera es cuento, sino novela, de una línea, titulado, además, “El dinosaurio”, cuando escasamente existe un animal más risible» (*Viaje*, p. 55). Más de un crítico quedará apampado ante esta declaración.

Atendamos a una de sus afirmaciones: «Me he dado cuenta de que mi tema principal ha sido el de la inseguridad ante lo que se es o lo que se hace» (*Viaje*, p. 122). En «El dinosaurio» late ese tema, con peculiar matiz: el hombre padece la inseguridad al despertar, y no saber en qué plano está viviendo.

En un ensayito suyo, titulado «La brevedad», escribe: «Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en los que la imaginación no tenga que trabajar» (*Movimiento*, p. 149). Adviértase la carga descalificante de la frase final para con las dilaciones y extensiones. «El dinosaurio», en cambio, en su ceñida brevedad, se pro-

Movimiento perpetuo, Editorial Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 125 y ss.; 1.^a ed. de 1972. Él, que mide 1,60m de altura, evoca al gremio de los más prestigiosos bajitos: Napoleón, Lenin, Alfonso Reyes, etc., y, propio de un humorista de ley, cierra sus reflexiones con una penetrativa y melancólica alusión a las desveladas noches de Leopardi, agujoneado por su escasa estatura.

pone a la imaginación como materia estimulante y plástica, que la incita a que trabaje sobre ella. Este cuentículo no es para lectores ociosos, apoltronados, cómodos o precipitados. Ésta es la paradoja de lo breve.

ESTUDIOS

INVERSIÓN Y DILATACIÓN DE EXPECTATIVAS⁶⁴

Wilfrido H. Corral

[...] En suma [...] hay momentos en que Monterroso desatiende el desarrollo de la historia para dilatarse en algún suceso peculiar o raro, y la función-autor se presenta al lector tan intrigada por lo que ha encontrado, que lo ve con lupa y lo examina con una especie de pedantería maniática, demorando las expectativas cuando desea, para purgar a su objeto de todas sus verdaderamente parcas sorpresas.

Similar dilatación y no menor sorpresa es la causada en el lector por «El dinosaurio». Es éste uno de los pocos «cuentos» hispanoamericanos cuya crítica es inevitablemente mucho más extensa que la obra misma. En su totalidad el texto se reduce a «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (OC, 77). Es fácil cuestionar si es un juego sintáctico que lleva al lector a preguntarse si se trata de un dinosaurio que se refiere a su mismo despertar, o un hombre que se despierta junto al animal, o un despertar me-

⁶⁴ Wilfrido H. Corral. Fragmento del capítulo «Recorrido generativo para la lectura del texto desplazado». *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 88 - 90.

tafórico. Pero si se cotejan ciertos comentarios del propio autor con otros de la crítica, y con el hecho de que se incluya el texto en una colección de «cuentos», se llega a una concretización mayor. De acuerdo al autor, este texto fue una de sus primeras obras. Al hablar sobre cómo llegó a publicar *Obras completas (y otros cuentos)*, ha dicho:

(...) agarré unas tijeras y goma y conformé mi libro con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela «El dinosaurio», que logré pasar por cuento, y que por sus dimensiones y su carácter festivo ha contribuido a hacerme la falsa imagen de que solo escribo cosas breves y además humorísticas.⁶⁵

Luego, en el mismo texto, agradece «la colaboración de Bonifaz Nuño, que corrió la puntuación de ‘El dinosaurio’». Más tarde aún, en un comentario a este lector (20 de noviembre de 1981 en New York City), ha dicho: «El dinosaurio’ no es un *cuento*, es una novela.» Y recientemente, al hablar en una entrevista sobre cómo ama y odia la brevedad, termina diciendo:

Sin embargo, a los críticos, siempre distraídos, les es más cómodo leerme a la carrera y dar la idea de que siempre escribo cosas de una línea

⁶⁵ Augusto Monterroso: «Historia de mi primer libro», *El Correo del Libro*, II, 25 (15 de diciembre de 1980), p. 2.

como «El dinosaurio». En todo caso, me aterro-
riza la idea de que la tontería acecha siempre a
cualquier autor después de cuatro páginas.⁶⁶

Esto es lo que dice y no dice Monterroso en su
texto, y es fácil para el lector concluir que ya no se
puede precisar lo que *es*, es atendible proponer que
es cualquier otra cosa. Pero ¿a qué apunta la fun-
ción-autor? Sin duda, el género «cuento» estaría aquí
desplazado totalmente y se hallaría el lector ante una
manera de dar la espalda a la tentación de incluir las
convenciones narrativas que se admiten dentro de
un macrotexto de este género. Pero la lectura de
estos textos parte del hecho de que la noción de
género es viable y esa viabilidad la da la crítica, en
gran parte. Para obras tales existe el apoyo teórico
que considera unidades básicas basándose en *sucesos*
que cuentan una «historia» y que son de extensión
mínima, ya que el sujeto de una historia y los temas
que trata no la definen como historia sino como
«no-historia».⁶⁷ Es obvio que la discusión sobre qué

⁶⁶ *Viaje al centro de la fábula* (1982), p.142. Cf. Guadalupe
Cárdenas, «Un cuento genial encerrado en una frase», *El
Sol de Toluca*, 28 de abril de 1973, p. 8.

⁶⁷ Estas y otras características en historias «mínimas», «de
núcleo» y «simples» se estudian en: Gerald Prince, *A
Grammar of Stories: An Introduction* (Mouton, The Hague,
1973), pp. 16-37, 38-70. En su «Introduction» a *Short
Shorts. An Anthology of the Shortests Stories*, ed. Irving Howe
and Ilana Wiener Howe (Boston and London: David R.

extensión hace a un texto parte de un género específico es interminable. Se puede exagerar, y decir que, teóricamente, «even the shortest of story forms, the anecdote, tends to use all the chief modes of narrative». ⁶⁸

Pero los géneros no son esencias literarias, y en este sentido se capta mejor «El dinosaurio» si se tiene en cuenta que:

The quality of texture is not defined by size. There is a concept of a text as a kind of super-sentence, something that it is larger than a sentence but of the same nature. But this is to misrepresent the essential quality of a text. Obviously one cannot quarrel with the use of the term «text» to refer to a string of sentences that

Godine, 1982), macrotexto que incluye «El eclipse», de Monterroso, Irving Howe sugiere las siguientes variantes para el relato brevísimo: «One thrust of incident», «life rolled up», «snap-shot or single frame» y «like a fable» (pp. xv-xvi). Por cierto, el lector notará que todas estas variantes le incumben a Monterroso. Para otra posibilidad en la narrativa hispanoamericana, véase: Wilfrido H. Corral, «The Art of the Fragment in Spanish American Literature», *Review*, XII, 31 (January / April, 1982), p. 49. Cf. Wolfram Kromer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, trad. Juan Conde (Editorial Gredos, Madrid, 1979), especialmente en lo que se refiere a problemas genéricos: pp. 7-25, 269-287.

⁶⁸ Helmut Bonheim, *The Narrative Modes...*, p. 1 *et passim*.

realize a text; but it is important to stress that the sentences are, in fact, the realization of text rather than constituting the text itself. Text is a semantic concept.⁶⁹

El cuento entonces se lee mejor como una proposición genérica que admite la inversión de lo que se asume que hace su función-autor generalmente: describir cosas pequeñas con muchos detalles. Aquí lo grande se textualiza en una miniatura, y el cuento, en su género, marca un punto de partida ya que más que contar o narrar, se enuncia. En este sentido la participación del auditorio es limitada y se demuestra la facilidad con que la función-autor se puede distanciar de aquél y del protagonista. Es este «cuento» un ejemplo de que la técnica de Monterroso luce mucho mejor en un cuento resumido. El lector diría que no. Hay algo molesto en las premisas de un cuento que termina tan pronto como comienza. No todos los actos, experiencias y creencias son igual-

⁶⁹ Michael A. K. Halliday, «The Sociosemantic Nature of Discourse», en su *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning* (University Park Press, Baltimore, 1981), p. 135. Véase también: Teun A. van Dijk – Walter Kintsch, «Cognitive Psychology and Discourse: Recalling and Summarizing Stories», en *Current Trends in Textlinguistics*, ed. Wolfgang V. Dressler (Walter de Gruyter, New York, 1978), pp. 61-80, en que se arguye que el significado global de un discurso se representa por medio de macroestructuras semánticas.

mente potentes para crear esa misteriosa región «interna» de un texto que la función-autor quiere hacer sagrados al mantenerlos secretos ante el lector. Éste y sus «dinosaurios» no son una materia apropiada para concretizar un texto. Desafortunadamente, un autor se adelanta y hace de los suyos un texto apropiado. A pesar de ciertas fallas para la expectativa en el acto de leer, una de las virtudes de la crítica psicoanalítica como teoría es indicar cuáles de las experiencias de un lector pueden inspirar asombro, y consecuentemente experimentar el deseo de mantenerlas dentro de sí mismo al enfrentarlas en un texto. Represente lo que represente, el dinosaurio se afirma como engaño con un vigor particular, señalando por ende la presión que ha ejercido en la función-autor. Así, si parece una nota escrita de apuro o bajo presión, las historias implicadas no lo son, sirviéndosele así al lector una estrategia para la imposibilidad de concretizar una proposición genérica que es más una propuesta.

REGRESO AL DINOSAURIO⁷⁰

David Lagmanovich

(...) Pero no terminamos todavía. Volvamos ahora, si se me permite, al cuento que parece indispensable citar siempre que se habla del relato brevísimo en Hispanoamérica: volvamos a «El dinosaurio», de Augusto Monterroso. Para que no sufra mengua la comprensión del texto, habrá que revisar las señales estructurales que éste emite: las señas de su validez. Es lo que, ya en el tramo final de estas observaciones, procuraré destacar a continuación. Recordemos el texto, con título y todo: «**EL DINOSAURIO**. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

En primer lugar, la estructuración de los tiempos verbales en el relato es inobjetable. En el texto propiamente dicho, es decir, eliminado el título (ya hemos dicho que ese texto consta de siete palabras) hay dos verbos: «despertó» y «estaba», como núcleos respectivos de una oración subordinada y de la oración principal a la cual aquélla se subordina. De

⁷⁰ David Lagmanovich, «Regreso al dinosaurio». *Microrelatos*, Cuadernos de Norte y Sur, Tucumán, 1997, pp. 48-52. (Reelaboración de un artículo originalmente publicado como «Un cuento de Monterroso». *La Gaceta*, Tucumán, 28 de febrero de 1989.)

acuerdo con uno de los procedimientos expresivos más idiosincráticos de la lengua española, el contraste que así se establece (en términos gramaticales, el de las formas perfectivas e imperfectivas, o terminativas y no terminativas) expresa de manera cumplida la acción puntual («despertó») que se inserta en el marco más general, pero igualmente acaecido, de la acción continua o persistente («estaba»). Y ésta es una de nuestras formas básicas de narrar: señala dos planos temporales discernibles, uno el de la acción que comenzó en el pasado y cuyos efectos continúan, y el otro, el de la acción incisiva y a veces sorprendente, que ocurre una vez y ya está.

A esa primera visión que viene determinada por la elección de los tiempos verbales, el elemento adverbial agrega un importante enriquecimiento. Ambas formas verbales están acompañadas por adverbios. El primero («cuando») hace poco más que marcar la subordinación, así como una obvia simultaneidad; pero en cambio «todavía», el segundo adverbio, es infinitamente más sugestivo; porque «todavía» da un salto hacia el pasado, y dice sin decirlo que el *estar* del dinosaurio es algo que ha comenzado con anterioridad y, quizá, que el hablante del cuento esperaba que hubiera terminado, como en esas pesadillas cuyo desarrollo vamos siguiendo a medida que las sufrimos, también esperando el despertar. Algo ocurre (el despertar) pero no es lo importante del relato: lo verdaderamente central es lo que se

refiere a la presencia del dinosaurio, marcado por ese ominoso «todavía».

Hay un tercer adverbio: «allí». Tiene éste una fuerte carga deíctica; señala con gesto resolutivo, aunque no sepamos en modo alguno qué es lo que señala. Esto, en definitiva, en una franja de significación similar a la del ya referido «todavía»: merced a este último sabemos que la acción comenzó en el pasado, aunque ignoremos en cuál (¿en otra era geológica, o el verano pasado, o súbitamente ayer por la tarde?). En cuanto a «allí», sabemos que el dinosaurio ocupa un sitio preciso, pero su relación con el elemento humano —si existe éste dentro del cuento— nos es desconocida.

El dinosaurio es mentado dos veces: una en el título, otra en el texto. No se puede, pues, ignorar su importancia dentro de la economía del relato. ¿Qué sugiere esta forma de presentación? La mención directa nos está diciendo que, desde el punto de vista del relator, la existencia del dinosaurio no está sujeta a discusión ni vista con sorpresa; la forzada naturalidad sugiere un mundo en el cual la intrusión de estos seres es cosa habitual, o por lo menos no cuestionada. Tanto valdría afirmar que «cuando despertaron, el acorazado norteamericano estaba aún en la bahía»: cualquiera sea su valoración del hecho, no hay gesto alguno de sorpresa por parte del narrador. Como los acorazados son (desgraciadamente) más característicos de la vida cotidiana que los dinosaurios, la relación que tratamos de es-

tablecer es similar a la que existe entre la ascensión al cielo de Remedios la Bella (en *Cien años de soledad*), por una parte, y (en la vida cotidiana) el subir desde el subterráneo mediante una escalera rodante: estamos hablando de la naturalidad o «desenfado» en la presentación de lo extraordinario, la cual parece ser una de las características más reveladoras del tipo de escritura que hace algunos años solía llamarse «realismo mágico».

Queda un punto más: ¿quién «despertó»? Hay dos interpretaciones posibles, que brevemente son: o bien «alguien que ya había visto al dinosaurio» o bien «el dinosaurio mismo». Opto por la primera, pero desde luego que no puedo aseverar en forma absoluta que sea la correcta. Eso está muy bien, y es un hecho más que conocido en la literatura contemporánea: manifiesta, simplemente, la existencia de la ambigüedad. En mi opción considero un factor adicional, el del orden de los elementos oracionales; pienso que si Monterroso hubiera querido indicar que el que despertó fue el dinosaurio, hubiera dicho que «todavía estaba allí cuando despertó» (en ese orden) o que «todavía estaba allí al despertar». Pero la insuficiente marcación deíctica siempre genera ambigüedad, y «despertó» (producto de la deleción del rasgo [+Pron] de la estructura profunda) sólo tiene la obligación de concordar con una entidad —humana o no— a la cual nos referimos en tercera persona. La ambigüedad triunfa.

En el texto de Monterroso, pues, hay un uso creador y sugestivo de la brevedad; la dimensión temporal está correctamente estructurada mediante la selección de los tiempos verbales; lo que estos dicen queda realizado y amplificado mediante la sugestión (que gira con el eje entre lo definido y lo indefinido) de los adverbios; hay una actitud de «desenfado» narrativo que nos pone en contacto con el tono del «realismo mágico» (por imprecisa y contradictoria que sea esta terminología: digamos, en todo caso, que nos remite a la escritura de otros miembros de su generación); y, por último, no escapa el texto a la central y actual marcación de la ambigüedad. La suma de estas características alcanza sobradamente para definir esta estructura como un brevísimo cuento contemporáneo, o, lo que es lo mismo, como uno de los mejores ejemplos del microrrelato actual en Hispanoamérica.

Con esa convicción podemos ahora volver al texto y absorberlo en toda su inextensa trayectoria: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». O mejor todavía, podemos volver al texto y reescribirlo *ad usum*, no *delphini*, sino para el uso de todos los lectores, críticos y —por qué no— oyentes de nuestra riquísima literatura contemporánea: «Cuando despertó, el microrrelato todavía estaba allí».⁷¹

⁷¹ Este estudio está dedicado, con agradecimiento, a mis amigos de Brigham Young University (Provo, Utah, Estados Unidos), quienes en enero de 1992, al recibirme

UNA CASI INEXISTENTE LATITUD⁷²

Laura Pollastri

Se pueden transitar innumerables caminos en busca de claves para describir una escritura, pero todos se inician con un mismo gesto: el de la lectura. La experiencia que esta escritura nos propone podría calificarse de frustrante o reveladora, iluminadora u obscura, recta o laberíntica: por oximorónicas que parezcan estas designaciones, siempre serían apropiadas. La sencillez de la superficie vuelve más efectivos la sorpresa, el desencanto o la insatisfacción, porque todas las aproximaciones emergen más de la resistencia, o peor aún, del ataque inesperado con que se entrega esta textualidad. Fue García Márquez, refiriéndose a un libro de Monterroso, quien

como huésped, me brindaron la tranquilidad que necesitaba para ordenar mis materiales sobre este tema y escucharon una versión preliminar del mismo.

⁷² Laura Pollastri, «Una casi inexistente latitud: 'El dinosaurio' de Augusto Monterroso». *Revista de Lengua y Literatura*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Comahue, núm. 6, noviembre de 1989, pp. 64 – 70.

mejor definió la conducta a seguir para leerlos: se leen con los brazos en alto.⁷³

El ojo, al transitar la mínima extensión de su recorrido, se ve obligado a establecer una mirada este-reoscópica y retrospectiva, que sale del papel y lee en la memoria, y polemiza con las versiones posibles de esta casi inexistente latitud.

De todas estas lacónicas presencias de la letra, la de menor extensión, en consecuencia, la que se manifiesta como más insatisfactoria al afán de desarrollo, es, como la hemos señalado, «El dinosaurio».⁷⁴ Incorporamos todo el cuento —nueve palabras, siete descontándole el título:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Pensémoslo desde su magnitud de oración: cada palabra ocupa un lugar inalienable en la serie; en el centro exacto, el sustantivo que, repetido en el título, marca un eje desde el que se ordenan los demás elementos. La oración se abre y se cierra especular-

⁷³A propósito de *La oveja negra y demás fábulas*, citado por Francisco Posada en «Para leer con los brazos en alto», Jorge Ruffinelli, ed., *Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1976, p. 52. (Cuadernos de *Texto Crítico*, 1)

⁷⁴Augusto Monterroso, «El dinosaurio». *Obras completas (y otros cuentos)*, UNAM, México, 1959. Manejo la edición de Seix Barral, Barcelona, 1981. pp. 75 - 78.

mente: adverbio más verbo, verbo más adverbio; la sustantividad encerrada en su valva de tiempo espacio marcando un movimiento centrípeta.

Los tiempos verbales se relacionan con corrección impecable; imperfectivo en la prótasis (subordinada), aspecto puntual; un imperfectivo en la apódosis (principal), aspecto durativo. Vale decir, una acción terminada en el tiempo, *despertó*, una acción que se continúa en el pasado, *estaba*.

Toda esta matemática economía se dispersa con los signos que emite el texto en otro nivel de su asimilación. Por ejemplo, la puntualidad que marca la desinencia del primer verbo —pretérito indefinido del indicativo— se desdice en su significado: «despertar» es un proceso que *dura* en el tiempo, es un verbo que implica el *pasaje* de un estado, el sueño, a otro, la vigilia. Las desinencias señalan una tercera persona, ¿la misma? Sabemos que el sujeto de la principal es «el dinosaurio»: ¿Cuál es el de la subordinada?

El «cuando» con que se abre la primera frase, además de subrayar la subordinación, debería indicar un tiempo preciso en el pasado, pero ¿en qué zona de su inasible extensión? El «allí» con que se cierra la segunda señala un lugar específico en el espacio, pero ¿Dónde? Por último, la inminencia semafórica del «todavía», detrás del cual asoma el sujeto de la enunciación indicando que hay algo fuera de lugar, pero ¿Qué? A la fuerza centrípeta del enunciado se le opone otra de igual magnitud y va-

lor pero con sentido contrario: la fuerza centrífuga de la enunciación.

Desde la narratología podríamos decir que historia y discurso coinciden plenamente, si pudiéramos acertar en reconstruir *una* historia. A cada una de las preguntas que hemos venido formulando acerca del tiempo, el espacio y el sujeto corresponden otros tantos relatos posibles que el relato real no descarta.

Por estas razones, aunque el texto se presenta como una unidad suficiente, también lo percibimos como desgarramiento, como miembro de un cuerpo mayor. ¿Por qué vías se resuelve la frustración que lo incompleto nos provoca? El texto se desplaza verticalmente en nuestra memoria y acude al llamado que producen otros signos:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su casa convertido en un monstruoso insecto.⁷⁵

Entonces se realiza un proceso de resignificación. La ausencia de bordes, de aristas (de principio y fin) reconstruye otros textos, y la lectura se gemina en lo no dicho pero supuesto, antepuesto, pospuesto, lo adquirido y afinado en la memoria. Su base tópica lo incorpora a una visión del mundo relacionable con la del texto kafkiano; pero una vez advertido el

⁷⁵ Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. y pról., de Jorge Luis Borges. Losada, Buenos Aires, 1969, p. 15.

topos del despertar, se activa un proceso de relaciones a nivel del extra-texto,⁷⁶ y el sujeto que despierta es Gregorio Samsa, Segismundo, o tal vez no sea un hombre el que despierta, sino el dinosaurio que soñó a un hombre, que «quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad».⁷⁷

¿Desde qué zonas del texto se produce el arbitraje para evitar el contrabando en este tráfico de sentido? Resulta imposible legitimar una lectura en desmedro de las demás --en este texto o en cualquier otro, por canónicos que sean sus mecanismos de representación. Es evidente que en esta operación los términos contractuales texto-lector se vuelven leoninos para este último, y los mayores costos corren por cuenta del lector que tenga una enciclopedia más vasta para arriesgar, pudiéndose llegar al punto extremo del sin sentido donde la palabra se volatiliza. Lo cierto es que el texto posibilita todas estas transferencias intertextuales y se vuelve emblemático por su fuerte componente evocador. Todas estas operaciones de lectura implican la imperiosa necesidad de dotarlo de un sentido con lo que se corre el riesgo de su dispersión total. Por aquí se podría llegar a la conclusión de que este texto es un fantasma y de que todas las lecturas que se produz-

⁷⁶ Tomo el concepto de extra-texto de Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.

⁷⁷ Jorge Luis Borges, «Las ruinas circulares». *Obra completas (1923-1972)*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 452.

can no superan la condición de espejismo. A pesar de todo esto, las fuerzas que operan en el interior mantienen un equilibrio precario, precario pero permanente, que impiden su caída, del mismo modo que las piedras de una bóveda que al intentar caer todas simultáneamente mantienen de manera indefinida la coherencia de su estructura.

La lengua se comporta como una lengua especial que llevara un mensaje cifrado:

La lengua especial restituye el sentido de las cosas, su imbricación interna y su significación profunda; es entonces tan plurívoca como el universo visto desde el interior.⁷⁸

Se ha roto la univocidad de la lengua común incorporándosele el gesto verbal del enigma: apertura y clausura. De este modo, este texto se ubicaría en un espacio a mitad de camino entre la adivinanza,⁷⁹

⁷⁸ Porzig, *Hommage á Sievers*, Hall, Germanica, 1925, citado por André Jolles, *Formes simples*. Seuil, París, 1972, p. 114. La traducción es mía. Se lee en el texto en francés: «La langue spéciale restitue le sens des choses, leur imbrication interne et leur signification profonde; elle est donc tout aussi plurivoque que l'univers vu de l'intérieur». Seguimos el concepto de *forma simple* que presenta Jolles en este libro.

⁷⁹ Para una aproximación al concepto de adivinanza, ver Jolles, *op. cit.*, «La devinette», pp. 103 - 119.

una forma simple, y una forma literaria como el cuento policial.

Los elementos organizados se transforman en su propio paradigma; en el eje de la contigüidad aflora el emergente como la punta de un iceberg en el que los componentes sumergidos establecen, a su vez, un sistema de relaciones no regladas, favoreciéndose así una entropía de la que surgen todas las interpretaciones posibles *ad infinitum*.

Aquí el individuo que sabe no es quien formula el enigma, como en las adivinanzas o en los oráculos; tampoco es un personaje, como el criminal que «cifra su identidad y su crimen, pero que abre en el ciframiento la posibilidad misma del descubrimiento --el del detective, del descubridor que resuelve la adivinanza y franquea la clausura».⁸⁰ Quien debería asumir la responsabilidad de este acto de habla y ubicarse en la zona del «conocer» es una figura: la del narrador. Tras un aparente pliegue del discurso se advierte su presencia: el «todavía»

que es infinitamente (...) sugestivo; todavía da un salto hacia el pasado, y dice sin decirlo que el estar del dinosaurio es algo que ha comenzado

⁸⁰ *Ibidem*, p. 119, nuestra traducción. El texto dice en francés: «chiffre son identité et son méfait, mais ouvre dans ce chiffrement la possibilité même de la découverte —celle du détective, du découvreur qui résout la devinette et franchit la clôture».

con anterioridad y, quizá, que el hablante del cuento esperaba que hubiera terminado, como en esas pesadillas cuyo desarrollo vamos siguiendo a medida que las sufrimos.⁸¹

Parecería que este narrador, en oposición a los modos tradicionales del narrar, no maneja los datos, no nos presenta materiales organizados y dispuestos luego de un procedimiento de selección, no nos ofrece, en definitiva, ninguna garantía. Sólo ahonda el sentimiento de precariedad e inquietud: «algo le ha sucedido a alguien (algunos) en una zona del espacio y del tiempo», y esta es la base de cualquier narración. Por su formulación verbal, no podemos deslindar cuál es su dentro y su fuera, desde qué zona de nuestra experiencia marcamos los límites, y en qué región de la «realidad», se llame ésta vida o literatura, inscribimos semejante textualidad. La palabra conserva aquí su poder germinador y la referencialidad se vuelve una reacción en cadena, no pudiéndose estabilizar en un sentido único. Su recepción se desplaza entonces entre el principio de constitución y la necesidad de captar ese sentido.

¿Podemos hablar de una estética de lo minúsculo? Esto nos hace pensar en el bonsái o en las cabezas reducidas de los jíbaros, con todo lo monstruoso que implican estas prácticas. No, aquí los elemen-

⁸¹ David Lagmanovich, «Un cuento de Monterroso». *La Gaceta*, Tucumán, 28 de febrero de 1989.

tos conservan su magnitud y hasta diríamos que se hiperbolizan. Preferimos arriesgar la noción de una escritura insular, pero de una insularidad migratoria --imaginemos un médano en el medio del mar--, que emerge aquí o allá, que varía su superficie con los movimientos de la marea, que por momentos se adelgaza hasta casi desaparecer, y en la aparente calma bulle silenciosa.

Desde luego, surge como consecuencia inevitable hablar de ambigüedad, pero ¿esta ambigüedad reposa sólo en la falta de contexto? Afirmar esto sería quedarnos en un análisis del mensaje lingüístico y achacar a los problemas de denotación y connotación todas las facultades y limitaciones de esta escritura. Se nos ofrece una superficie mutante cuyos componentes se vigorizan y cambian con cada nueva aproximación:

La obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que un mundo ordenado con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centro de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas.⁸²

⁸² Umberto Eco, *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1985, p. 80.

El haber concentrado nuestro análisis en «El dinosaurio» no supone que esta exigua magnitud territorial no sea exhibida por otras creaciones. «Cuento de horror»⁸³ de Juan José Arreola es otro ejemplar de similares características. Éste es el cuento completo:

La mujer que amé se ha convertido en fantasma.
Yo soy el lugar de las apariciones.

Es interesante señalar la cuádruple notación que antecede su lectura: a) el texto va incluido en un volumen titulado *Palindroma*. Esto nos habla de una peculiar disposición de la escritura que la faculta para ser leída en dos sentidos manteniendo un mismo significado; b) el sector que lo comprende se titula «Variaciones sintácticas», lo que se refiere a una postura respecto de la gramática, vale decir, de la norma que rige la lengua; c) el subsector que lo incluye lleva el título «Doxografías». Aquí se hace referencia a una ajenidad de la escritura, y no sólo de ella, sino también de la opinión que sostiene —‘doxógrafos’ son los compiladores de opiniones—; d) el texto se titula «Cuento de horror». A la falta de redundancia en un aspecto, se le opone la actitud contraria en otro. Es indicativa esta voluntad de localizar exactamente el objeto dentro de un campo

⁸³ Juan José Arreola, *Palindroma*. Joaquín Mortiz, México, 1971. Manejo la cuarta edición, 1980, p. 71.

de la lengua, la literatura, el conocimiento, para luego ¿frustrar? nuestra expectativa con una mínima expresión de su potencialidad. Todas las alusiones paratextuales nos orientan dentro de un parámetro genérico, y luego cuestionan los verosímiles correspondientes.⁸⁴

«El dinosaurio», para volver a nuestro ejemplo inicial, también se nos entrega con una petición de principio: la de que éste es un cuento, incluido en *Obras completas (y otros cuentos)*. Con este gesto inicial se inauguran una serie de rupturas respecto de códigos establecidos; la principal, la de que un cuento no implica extensión, o mejor, que no implica más extensión que esta que se nos entrega --y el cuento aparece dispuesto de manera tal que ocupa cuatro páginas: el título, una página en blanco, el cuento, otra página en blanco--. Así se cuestiona fundamentalmente la noción de literatura o de la literatura como espacio escrito. Si tomamos la palabra como materia que se desarrolla en alguna parte, la literatura tal como se la entiende en el siglo XX es palabra impresa; es, materialmente hablando, tinta y papel.

⁸⁴ El concepto de «paratexto» ha sido tomado de Gerard Genette, *Palimpsestes*. Du Seuil, París, 1982. La actitud observada en «Cuento de horror» y «El dinosaurio» se repite en el titulado de las obras y las partes de éstas que comprenden microrrelatos. Para mencionar algunos ejemplos más: *Confabulario*, *Bestiario*, *Varia invención*, *Historias de cronopios y de famas*, *La Oveja negra* y demás fábulas.

Por lo tanto, que el escritor como productor de esta literatura se autolimita y restringe hasta reducir la escritura a su mínima expresión, ampliando los espacios en blanco --¿vacíos?-- implica una toma de partido. En nuestro siglo en el que la guerra del 14 acabó con el territorio de nuestro planeta para repartir, en este momento en que no queda espacio aéreo, terrestre o subterráneo sin propietario, en el que todo espacio en blanco es vendible (las paredes de los edificios, las camisetas de los deportistas), en el que proliferan las ediciones de bolsillo en las que una página en blanco constituye un desperdicio, la cuestión del espacio reviste una serie de connotaciones.

Dijimos que este objeto verbal es enigmático; también es polémico; es una zona de la escritura donde se producen numerosos cuestionamientos. En cada elemento coexisten la línea y su borradura, por lo que resulta imposible reconstruir una figura final. A la idea de ambigüedad se le suma la de carácter fragmentario. Estas piezas se perciben como parte, pero ¿de qué? ¿Se esconde tras ellas la idea de un todo orgánico? ¿Podría ser ese todo la literatura con la cual esta escritura polemiza, o el supuesto de esa totalidad es una ficción de la cual estas obras son la ficcionalización primera?

Imposibilitados para otorgar respuestas unívocas, atrapados en este proceso infinito de simpatía y hastío, aproximación y rechazo que es toda lectura, establecemos una distancia, y queda la oscura sensa-

ción de que el dinosaurio podríamos ser nosotros, y de que estas pocas palabras podrían ser el gesto de fastidio ante el aparato que levantamos atribuyéndonos el derecho de dotar de un sentido al sueño de los otros, sueños hecho verbo en la renuncia a establecer un cerco definitivo al lenguaje.

LA IRONÍA EN EL MINICUENTO DE AUGUSTO MONTERROSO⁸⁵

Karla Seidy Rojas

Eduardo Torres, personaje de *Lo demás es silencio*, escribió alguna vez: «Todo escritor nace, no se hace, pues hasta hoy desconozco alguno que no haya nacido». Y afortunadamente Monterroso nació.

Cualquier lector de la obra de Augusto Monterroso no podrá negar la presencia de la ironía en la mayoría de sus textos, sin embargo, no se pretende demostrar aquí lo evidente, sino observar cómo es que opera la *ironía*, no como figura del lenguaje, sino como una *estrategia de intertextualidad* en el proceso de lectura.

Al texto literario es posible observarlo como un proceso de comunicación, en el cual el lector es un sujeto activo con posibilidades de actuar sobre el mensaje que recibe. Desde la perspectiva de la producción estética posterior a lo que hemos conocido como Modernidad, es factible hacer una distinción de dos tipos de textos: los *textos modernos*, que son aquellos que se conforman como ‘cerrados’, es de-

⁸⁵ Texto publicado en *El Cuento en Red. Estudios sobre Ficción Breve*, Núm. 2 (Invierno de 2000). Ver <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>.

cir, tienen la intención de que su interpretación sea unívoca, de que su significado se halle sólo con la relación entre obra y autor; y los *textos posmodernos*, que recuperan el pasado, lo revaloran y crean un espacio para la participación del lector. Ahora el lector puede apropiarse del mensaje que recibe a través de la obra literaria e interpretarlo de la manera más conveniente, incluso, distinguiendo o no las relaciones que existan con textos literarios o no literarios anteriores a ella. Ya no se trata de *encontrar* ‘la verdad’, sino de *construir* ‘una verdad’ —de muchas— a partir del texto *abierto*.

Umberto Eco ha llamado a este tipo de texto *obra abierta*, en la cual se crean las condiciones para que el lector participe en la elaboración del sentido del texto, pues éste se halla incompleto al requerir de actualización.⁸⁶ Así, el texto posmoderno u obra abierta tiende a ser interpretado de tal manera que puede resultar ambiguo el resultado, en tanto que está dispuesto a intercambiar su información con la del lector. Esta interacción, entonces, nos deja observar que el texto que consideramos posmoderno tiene una clara dimensión comunicativa y de participación activa de su receptor: el texto propone un destinatario y se propone a sí mismo como un potencial generador de sentido.

⁸⁶ Ver: Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

El lector, de acuerdo con Eco, puede jugar dos roles: uno como lector ingenuo y otro como lector crítico; ambos pueden llevarse a cabo en el mismo individuo, es decir, pueden considerarse como dos momentos de la lectura. Sin embargo, es evidente que no todo lector real posee los conocimientos para realizar esa doble lectura, es decir, un lector real no posee necesariamente los conocimientos o competencias del autor que lee; pero es el texto mismo el que pide y construye a su *lector modelo*, va labrando a su lector a través de la disposición de diversos tipos de estrategias por medio de su estructura narrativa, como la ironía en algunos minicuentos de Augusto Monterroso.

Los textos-Monterroso,⁸⁷ modernos o posmodernos, pueden observarse en su unidad como *intertexto*, es decir, como «un texto entre otros textos»⁸⁸ en razón de contener un conjunto muy amplio de alusiones a diversas obras literarias. La presencia de esta multirreferencialidad implica el uso de diversas estrategias textuales como la ironía, la parodia, la mención, la alegoría y el simulacro, por mencionar

⁸⁷ Así los llama Wilfrido Corral en su obra *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.

⁸⁸ Ver: Heinrich Plett, «Intertextualidades», en *Revista Criterios*, Número especial en saludo al Sexto Encuentro Mijaíl Bajtín, UAM Xochimilco / Casa de las Américas / UNEAC, México, 1993, pp. 65-94.

las más evidentes. De todas estas, la ironía parece ser una de las más complicadas en la lectura e interpretación.

Entendamos, en primera instancia, 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». ⁸⁹ Wayne Booth, en su *Retórica de la ironía*,⁹⁰ 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». ⁹¹ 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, es decir, usar el texto. Este modo distinto de

⁸⁹ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM Xochimilco, México, 1993, p. 39.

⁹⁰ Wayne Booth, *Retórica de ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

⁹¹ *Idem*, p. 57.

reformular la lectura de los textos es 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». ⁹² Esta divergencia entre dos tipos de lectura de la ironía, Booth la propone en la diferenciación de ironías *estables* e *inestables*.

Problemas de interpretación de la ironía

La interpretación podemos entenderla como la actualización semántica de lo que el texto quiere decir. 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. La interpretación de un texto requiere la presencia de un lector capaz de descifrar esas 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 posi-

⁹² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1987, pp. 249 - 250.

ble la interpretación de un texto específico, es decir, debe poseer *competencias* para descodificar el mensaje. Así, la interpretación consistiría en la identificación, por parte del lector, de marcas en el texto que suponen la intención del autor.

Todo lo anterior ha sido necesario para llegar a formular 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 el texto como tal y otra que crea relaciones con otros textos.⁹³ 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

⁹³ Plett, *Art. cit.*, p. 68.

creencias relacionadas, a esta representación se le llama *construcción*. La afirmación es irónica cuando provoca *disonancia cognitiva*, es decir, la incongruencia es tan grande entre el sentido y la literalidad que resulta insoportable.⁹⁴ Así la afirmación se rechaza por incongruente a la *construcción* y se lleva a cabo un proceso de *reconstrucción* que implica todo un nuevo conjunto de proposiciones (significados posibles). Con esto se propone al lector de ironías que reformule el significado y asimile la ironía.

La interpretación del intertexto irónico la entenderemos como *reconstrucción de la ironía*. Si la ironía alude a otros textos, ocultándolos en su estructura para construir intertextos, la única manera de distinguir estos textos ocultos, entendidos como significado unívoco, es poner en juego las competencias del lector.

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 más adelante se han distinguido dentro de esta especificidad. Esto es sobre la base de que «la distinción entre la parodia y

⁹⁴ Booth, *Op. cit.*, p. 68.

la sátira reside en el *blanco* a que se apunta».⁹⁵ 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».⁹⁶

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 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 distinción sería sólo en la ironía paródica, y no en la satírica, donde se encuentran rasgos intertextuales. Sin embargo, también es

⁹⁵ Linda Hutcheon, «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en VV.AA.: *De la ironía a lo grotesco*, UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 178.

⁹⁶ *Ibid*, pp. 177-178.

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 se pretende esclarecer con la distinción entre ironía satírica y paródica, es que en los intertextos-Monterroso se pueden observar dos tipos de relaciones: una con los textos o pre-textos literarios y las convenciones de género; otra 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

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 nuestra alma.⁹⁷

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. No obstante, también podemos pensar sobre este texto 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.⁹⁸ Este tipo de ironía se manifiesta al tomar la literalidad de lo di-

⁹⁷ Cf. Platón, «Fedón», en *Diálogos*.

⁹⁸ Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 277.

cho por Sócrates y Platón: ¿cómo es posible que se tome por el más sabio de los filósofos a aquél 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. Tal vez el argumento general para esta ironía de pensamiento radica en la postura de que aquellas reflexiones filosóficas son demasiado metafísicas, tal vez ingenuas y poco coherentes con la realidad del pensamiento contemporáneo.

En este ejemplo 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 éste, podemos hallar bastantes ejemplos en buena parte de la obra de Monterroso.

La ironía, en el análisis anterior, se presenta como estable al aludir a pre-textos literarios susceptibles de ser reconocidos por el lector. En casos como éste, la ironía se muestra como *estrategia de intertextualidad moderna*, en tanto que las relaciones al exterior las establece el propio texto, no el lector.⁹⁹ La intertextualidad moderna refiere textos concretos, como dijimos antes, bien reconocibles, de un

⁹⁹ Pavao Pavlicic, «La intertextualidad moderna y post-moderna», en *Criterios*, *ídem*, p. 172.

modo claro y un tanto demostrativo. Esto lo hace a través de tácticas como la alusión y la parodia, la cita, la polémica, etc. Sin embargo, la *función* de la intertextualidad moderna en Monterroso no parece ser la de destruir pre-textos al considerarlos símbolos de lo viejo,¹⁰⁰ 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».¹⁰¹

Si la ironía estable exhibe la intertextualidad en la mayoría de sus rasgos como moderna, es posible 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 el tomar en cuenta todo lo ya escrito y mantenerlo vivo: «si a veces en lo que hago hay sobreentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de la idea de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo».¹⁰²

De hecho, en la mayoría de los intertextos-Monterroso existe 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

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 25.

¹⁰¹ Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Era, México, 1989, p. 70.

¹⁰² *Ibid*, p. 45.

nuestro libre albedrío: nos permiten *inestabilizar* la ironía.

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.¹⁰³ 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 inestable, aunque no necesariamente.

La relación intención/interpretación, dijimos, 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, discontinui-

¹⁰³ Eco, *Op. cit.*, p. 79.

dades y mundos figurados, precisamente como una manera de usar el texto».¹⁰⁴

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».¹⁰⁵ 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 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 irreconciliable, sino que remite a toda una época, a una convención literaria o a un género —reglas.

Esta relación con la regla del género podemos observarla muy bien en *La oveja negra y demás fábulas*. Monterroso dialoga con el género de la fábula y

¹⁰⁴ Lauro Zavala: *Humor ironía y lectura.*, p. 53. Ver: para *intención irrelevante*, Anthony Wilde: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Pri.

¹⁰⁵ Booth, *Op. cit.*, p. 321.

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 reveladas por medio de la ironía. El autor (...) se niega a declararse (...) a favor de cualquier posición estable».¹⁰⁶ 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».¹⁰⁷

A esa aventura entraremos a continuación en el análisis de un minicuento, «Fecundidad», en donde observaremos la descodificación aberrante en su sentido más desviado y descarriado, pero divertido. También se podrá advertir la desmitificación de la noción de la literatura como un objeto inamovible y unidireccional a través de otra estrategia importante en la obra de Monterroso: la *metaficción*, que entenderemos básicamente como la narrativa construida a partir de la exhibición de las convenciones que

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 304.

¹⁰⁷ Eco, *Op. cit.*, p. 84.

constituyen las reglas genéricas de la ficción, ya sea implícita o tematizada (Hutcheon).¹⁰⁸

En el siguiente análisis 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 autocrítica y la autoironía. Así, observamos que la actitud de «Fecundidad» es la misma del autor con-

¹⁰⁸ Lauro Zavala: «Glosario para el estudio de la metafiction» en *Manual de análisis narrativo*, Trillas, México, 2007.

tra 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 constituye una crítica al autor francés. Aunque, ya entrados en el mundo monterrosino, podemos pensar en un yo-narrador que no es Monterroso y que aborrece las extensiones literarias de 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, definitivamente, 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, aun 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 la post. Tal coyuntura no evita que «Fecundidad» se convierta en un texto reciclante de un pre-texto, 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».¹⁰⁹

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.

¹⁰⁹ Margo Glantz, «Monterroso en el pacto autobiográfico», en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, 1988, pp. 45-46.

Monterroso no pretende ser *Grande*, aunque es un breve genio y precisamente en este microtexto se opone en todo su tamaño al de Honorato de Balzac, quien alguna vez dijo: «Amo a los seres excepcionales y soy uno de ellos».

En el análisis de este texto hemos intentado sumergirnos 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 extratextuales (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».¹¹⁰

De cualquier forma, no excluimos a 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

¹¹⁰ Linda Hutcheon, «La política de la parodia posmoderna», en *Criterios*, *ídem*, pp. 191-192.

manera que el lector no tiene que recurrir al texto aludido. Es decir, el texto puede y debe subsistir por sí mismo».¹¹¹

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 dos minicuentos 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.

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 que exigen cierto nivel de competencia y de inteligencia

¹¹¹ Corral, *Op. cit.*, p. 196.

por parte del lector. 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. 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 la *ironía inestable*.

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.

Lo más interesante de la *ironía-inestable-posmoderna* es el hecho de que, aun cuando la intención desaparezca en el texto o se vuelva 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. Así 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.

EL DINOSAURIO ES UN CUENTO CHINO¹¹²

Irma Cantú

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí

¿Quién despertó? ¿Por qué todavía estaba allí? ¿Dónde es allí? ¿Qué o quién es el dinosaurio? Éstas son las primeras preguntas que se hace el lector. Algunas respuestas tienen forma de ensayo o de nuevas versiones. El texto es tan breve (siete palabras) y tan abierto (casi dos páginas en blanco) que el lector se anima, y escribe una nueva interpretación. «El dinosaurio» crece en la 261enito261s261a.

Monterroso ha afirmado que «El dinosaurio» es una novela. ¿Qué otro género literario admite simultáneamente un cuento policiaco, una nota de periódico, un poema de vanguardia?

Al referirse a sus ensayos, Borges decía que primero imaginaba un libro, y luego escribía una nota al pie. Monterroso escribe un cuento como intertext-

¹¹² Irma Cantú, «El dinosaurio es un cuento chino». Revista *Quimera*, núm. 211-212, Barcelona, Febrero 2002. Número dedicado a *La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy*, coordinado por Lauro Zavala, pp. 56 -59.

to de la novela que los lectores imaginamos. La mía es la crónica de un viaje a Oriente.

Viaje al centro de la fábula

En comparación con la tradición occidental, la historia de la fábula china no pudo ser más distinta. Mientras Esopo encontró seguidores en casi todas las lenguas indoeuropeas y la fábula clásica ha llegado a convertirse en lectura recomendada para niños, la tradición fundada por Chuang Tzu (300 a.C.) se convirtió en una práctica secreta debido a un decreto del siglo IV d. C. que prohibía a los escritores del Imperio usar el recurso de atribuirles características humanas a los animales. La fábula clásica de Occidente, con su retórica almidonada y su moraleja, ha servido siempre a la moral de una época. Quien toma partido por la cigarra y no por la hormiga es un lector marginado.

En contraste, cuando se lee:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu¹¹³

¹¹³ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, 158.

...el relato es tan ambiguo que seduce, y el lector se queda pensando. Chuang Tzu convoca a la reflexión y a la sonrisa (combinación sospechosa para ciertos regímenes).

Pasa lo mismo con Monterroso, quien al poner el punto final abre un signo de interrogación para el lector. En la fábula clásica occidental, esta cualidad es novedosa. Por eso las suyas se leen como parodias al género. Para el lector occidental, que espera una lección moralizante, lo son. Para un lector chino serían ejercicios de pensamiento, iluminaciones.

El eco de Oriente --en particular el eco de Chuang Tzu-- en la obra de Monterroso va más allá de «La cucaracha soñadora». Está en algunos recursos de sus otras fábulas, en el cultivo del aforismo, en muchas de las respuestas que él mismo da en sus entrevistas. Pero está principalmente en la brevedad y en el silencio cuyo ejemplo extremo es «El dinosaurio».

Lo demás es silencio

Siete palabras sobre un silencio de dos páginas multiplican el sentido, y nadie puede estar seguro del verdadero significado del texto. No es una propuesta, sino una apuesta por la reflexión. No hay verdad sino interpretaciones, y cada lector tiene el dinosaurio que se merece. El autor elige no decir para que el texto diga. Lo que dice depende del que lee. El silencio de «El dinosaurio» es un recurso literario que

libera. El dinosaurio del lector retoza o ríe o aterriza, y vive.

El silencio colabora con la ambigüedad. Y el texto se convierte en una invitación al diálogo. Cuando el legendario Lao Tzu escribió el *Tao Te Ching*, sus ideas breves y luminosas fundaron el taoísmo. Para esta filosofía, el silencio es sagrado. Pero eso no impidió que sus lectores dialogaran con el texto.

Entre sus lectores más destacados se encontraban Kung Fu Tzu (traducido: Confucio) y Chuang Tzu. Al establecer el diálogo con el *Tao Te Ching*, la respuesta de Confucio fundó una escuela de pensamiento. La respuesta de Chuang Tzu fundó una literatura. Al leer sus libros como respuestas a los silencios de Lao Tzu, y al encontrarlas tan opuestas, sé que las preguntas debieron haber sido distintas. Imagino a Confucio preguntando: ¿Qué puedo hacer para liberar al mundo de la injusticia y la pobreza? Y también imagino a Chuang Tzu preguntando: ¿Qué puedo hacer para liberarme yo del mundo? Sus respuestas se convirtieron en el debate central del período de los Reinos Combatientes (403 a.C. a 221 a.C.).

Uno de los principios fundamentales del Tao advierte que éste no puede ser explicado. Sólo describiré el diagrama que lo ilustra: Un círculo formado por dos partes idénticas, a la manera de dos peces que al invertirse se acoplan. El pez negro es Yin y tiene un ojo redondo blanco; el pez blanco es Yang y su ojo es negro. Así, ningún elemento del

mundo es totalmente positivo ni negativo. Yin es lo oscuro, lo húmedo, lo frío, los números pares, los ríos, la mujer; Yang es lo claro, lo seco, el calor, los números impares, las montañas, el hombre. El círculo exterior que los une es el Tao.

Ambos ven la existencia del bien y del mal. Pero mientras Confucio propone un sistema moral, Chuang Tzu observa la naturaleza y escribe que un árbol torcido no es malo porque su utilidad no está en la madera sino en la sombra. La filosofía de Confucio es utilitaria y activa: el mundo necesita una reforma. Para Chuang Tzu la única ley posible para los hombres es la misma ley que rige las estaciones del año: en la contemplación, el Tao fluye. Por eso se dice que Chuang Tzu vio al Gran Tao. Él y Lao Tzu son considerados los padres del taoísmo. No hay una propuesta en Chuang Tzu; sus poemas místicos reflexionan sobre la naturaleza y prolongan los silencios del *Tao Te Ching*. El lector ideal de Confucio es un discípulo. El lector ideal de Chuang Tzu, podría ser un campesino o un sabio o, mejor aún, un sabio campesino.

Las ideas de Confucio llevadas al extremo conducen al dogma y a la ortodoxia; las de Chuang Tzu, a la anarquía. Al terminar el período de los Reinos Combatientes se instaura el primer Imperio que adopta la útil filosofía de Confucio y la convierte en la moral del Estado: el súbdito mandarín entra en el proceso de aprendizaje de la moral del premio y el castigo.

La filosofía de Occidente no empezó con o contra el silencio, pero sí su autocrítica. El primer silencio de Occidente aparece en «Un lance de dados» de Mallarmé, poema que lleva la crítica a la profundidad de cuestionar la naturaleza misma del lenguaje: el poema duda hasta de sus propias palabras. Su silencio dice Nada (yo interpreto la Nada de Mallarmé como luz estéril). Menciono a Mallarmé no sólo por ser el primer occidental en darle un valor esencial al silencio, sino porque en *La vaca*, último libro de Monterroso, aparece a manera de epígrafe una cita suya: «Toda abundancia es estéril». Así, palabras y blancos en la página de Mallarmé dicen que no dicen Nada. No hay remedio; el silencio siempre significa, pero nunca lo mismo.

El silencio de «El dinosaurio» dice otra cosa. Dice anarquismo literario, y eso lo acerca más al silencio de la tradición oriental. En su primera acepción, el *Diccionario de la Real Academia* señala: «Anarquismo: Doctrina basada en la abolición de toda forma de Estado o gobierno y en la exaltación de la libertad del individuo». No hay una forma retórica ni una preceptiva que gobierne. El lector es libre de imaginar que el dinosaurio es un funcionario, un monstruo o un animal que llegó a estas tierras persiguiendo una mariposa milenaria. Su única doctrina es la belleza de sus siete palabras.

La palabra mágica

Llegué a la literatura china por un poema de Borges, «Para una versión del I King». Se refiere a la espléndida versión del *I Ching* o *El libro de las mutaciones* de Richard Wilhelm. Éste es quizá el libro más antiguo de la humanidad y en su origen no tuvo palabras, sólo signos que no correspondían a ningún idioma. En lo que sigue voy a referirme a la escritura china para acercarme a la manera en que el *I Ching* llegó a ser un libro.

De las escrituras vigentes, la china es la más antigua, nació en el año 2000 antes de nuestra era y, aunque ha evolucionado, su esencia sigue siendo la misma. La leyenda dice que su origen está en las huellas que dejaban las grullas a su paso, y en la contemplación del cielo. Como su origen fue el dibujo, las distintas regiones de China, aunque hablen lenguas diferentes, se comprenden en la palabra escrita.

Es difícil imaginar que la poesía no se hace para los oídos sino para los ojos; y que el poema no es un sonido sino una luz. Así, cuando se coloca el carácter «guerra» junto al carácter «flor» se lee «combate florido» y se piensa en brazos y piernas, en la fricción suave, en la caricia húmeda, en el calor creciente y en la fragancia de la vida. Pero un chino sabe que ahí dice «encuentro sexual» porque no es un poema, sino un caligrama. Sobre la página en blanco lo que el poeta busca es un orden nuevo para los caracteres y un pulso preciso para la tinta china. El poeta es un calígrafo, pues la belleza está en el

silencio de sus trazos y no en los fonemas. La poesía clásica china es un arte visual.

El *I Ching* es más antiguo que la escritura y tan longevo como el animal sagrado que le dio origen. Cuando se coloca el caparazón de una tortuga contra el fuego, se iluminan las líneas que el inspirado interpretará. No hay palabras ni signos idiomáticos ni lenguaje escrito. Y así nació el primer oráculo. Con el tiempo estas líneas se organizaron en hexagramas, a los que se les añadió la escritura del aforismo y la sentencia. El *I Ching* terminó de escribirse en el período de los «Cien Filósofos» (551 a.C. a 223 a.C.), momento de esplendor filosófico en el que vivieron Lao Tzu, Chuang Tzu y Confucio, entre tantos otros. De ahí que el libro sea un compendio de sabiduría. Las ideas surgidas en este período dominarían los siguientes dos mil años del pensamiento chino.

Al ser un compendio, en el *I Ching* se reconcilian la ética confuciana y la iluminación taoísta, lo que colabora con la doble naturaleza del libro, sapiencial y divinadora. A veces, la sabiduría viene de caminar por una montaña o de contemplar el reflejo de los árboles en un lago. Otras, de estremecerse por la furia del rayo que ha incendiado un bosque. En todos los casos, es el azar el que ha hecho que el hombre disfrute de la transparencia del agua o que sufra los estragos del fuego.

Lo que llamamos coincidencia parece constituir el interés principal de esta mente peculiar, y aquello

que reverenciamos como causalidad casi no se toma en cuenta... Está muy bien decir que el cristal de cuarzo es un prisma hexagonal. La afirmación es correcta en la medida en que se tenga en cuenta un cristal ideal. Sin embargo, en la naturaleza no se encuentran dos cristales iguales, pese a que todos son inequívocamente hexagonales. La forma real, empero, parece interesar más al sabio chino que la forma ideal.¹¹⁴

Mientras la mente occidental selecciona, clasifica y divide, el sabio chino observa la corriente de un río, la convierte en representación, y ese momento de contemplación lo abarca todo.

Pero la coincidencia tiene un significado en la mirada del sabio que interpreta la imagen del río, mientras el río de la realidad sigue su curso. Cuando se lee, es el libro de las mutaciones, es decir, la corriente del río. Cuando se consulta, el practicante detiene el tiempo, es decir, el río. Así, la diferencia primordial entre el libro y el oráculo es el tiempo.¹¹⁵ El artificio de las monedas sirve para fijar el instante en que pregunta y respuesta coinciden con la reali-

¹¹⁴ Carl G. Jung: «Prólogo» al *I Ching o El libro de las mutaciones* de Richard Wilhelm. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, 23.

¹¹⁵ La consulta consiste en hacer una pregunta, al tiempo que se lanzan las varitas de milenrama o de bambú o tres monedas idénticas; se requieren seis lances para formar el hexagrama.

dad que ha suscitado la consulta. En Occidente, muchos siglos después, la mano de Mallarmé lanzaría los dados con la misma intención de abolir la sucesión del tiempo.

La coincidencia se expresa en una afirmación sustancial; toda pregunta lleva en sí misma la respuesta. Cuando se pronuncia la pregunta es como si la respuesta estuviese al acecho. Las preguntas que implican una indagación oracular, en verdad las dirige uno a sí mismo y en uno mismo está la respuesta. De ahí la sabia inscripción clave que se leía sobre el portal del Oráculo de Delfos: «Conócete a ti mismo». Sucede que casi invariablemente uno se encuentra trabado ante sí mismo y sólo es capaz de oír su propia respuesta cuando le llega desde afuera.¹¹⁶

Las monedas caen en el momento en que la voz interior pregunta y la voz del Otro responde. Y el que somos y el que queremos ser coinciden en ese instante atemporal y luminoso.

Un libro que fue naciendo a lo largo de diez siglos y cuya sabiduría convoca el azar, el Otro y el eterno problema del tiempo encontró en el genio de Borges su reescritura. El místico chino que descifra las líneas del caparazón de la tortuga es un sacerdote azteca que descifra las rayas del tigre en ese involvi-

¹¹⁶ D. J. Vogelmann: «Presentación para la edición en castellano» de *I Ching o El libro de las mutaciones* de Richard Wilhelm, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, 15.

dable cuento llamado «La escritura del dios». La cárcel donde el sacerdote está preso es una representación del tiempo. Por eso la búsqueda de la palabra que contenga al universo entero se convierte en la obsesión del prisionero. Al encontrarla descubre que la palabra no libera, que fuera del tiempo está el sinsentido, porque el hombre está hecho de la misma materia de la cárcel. El hombre es tiempo, y salir de la cárcel es salirse de sí mismo. El último sacerdote se convierte en nadie. Así, lo fructífero está en la búsqueda, en el anhelo de la palabra.

Vuelvo a «El dinosaurio». Éste es el texto más breve del mundo. Pero la brevedad no es sólo una cualidad, también es un concepto del tiempo. Un texto de siete palabras permite una lectura instantánea. Las monedas del *I Ching*, los dados de Mallarmé, la sabiduría del azar, la geometría del hexagrama, la tortuga sagrada de China, la mariposa de Chuang Tzu, el tigre de Borges, un poema silencioso y una caligrafía sobre la página son las imágenes de aquel instante de lectura. Todo lo que aquí escribo son las evocaciones y las conjeturas de ese momento. Estas páginas son la respuesta a la pregunta: ¿Por qué «El dinosaurio» es, en esencia, chino?

La ciencia nos ha dicho que la simultaneidad es un fenómeno imposible. Yo no sabría distinguir ahora si el texto tiene un aire de Oriente que genera tales imágenes o si las imágenes orientales generan el texto. Si es así, no existe la lectura de una palabra

después de otra; es decir, no hay sucesión. La línea de «El dinosaurio» es tan corta que no se lee. Se ve.

He intentado explicarme esta experiencia en dos palabras. En el verbo «despertó» se concentra la ambigüedad, porque el despertar es el instante que separa a la vigilia del sueño. Como no está claro quién despertó, me remito a la tradición china que nos trajo Borges, donde se sabe que entre el sueño y la vigilia siempre vuela una mariposa, pues el despertar es un parpadeo, un revolotear de alas.

La otra palabra es un animal extinto que resucita en el texto de Monterroso y tiene potencia de semilla, de embrión, de huevo. De ahí van naciendo los animales del imaginario, y con ellos las páginas de su tradición y las palabras de esas páginas. Porque:

Decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto del que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra.¹¹⁷

Y ese instante es un acto de magia provocado por la palabra «dinosaurio».

¹¹⁷ Jorge Luis Borges, «La escritura del dios». *El aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, 120.

Fin de Viaje

Quien se aleja de su casa ya ha vuelto.¹¹⁸

¹¹⁸ Jorge Luis Borges, «Para una versión del I King». *Obra poética 1923 / 1985*. Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 505.

AUGUSTO MONTERROSO Y EL MINICUENTO¹¹⁹

Faustino Gerardo Cerdán Vargas

Desvarió laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.

Jorge Luis Borges
«Prólogo» a *El jardín de los senderos que se bifurcan*

En alguna época el mundo era inmenso. En las antiguas civilizaciones, donde proliferó como literatura el género épico, el hombre veía como una aventura recorrer las enormes distancias que separaban un punto del planeta de otro. Pero tiempo después, con el surgimiento de la novela, y a medida que esas distancias se iban acortando, el ancestral tiempo mítico fue sustituido por una temporalidad más humana, donde la seguridad de la concepción religiosa antigua se convirtió en una desencantada incertidumbre, como reflejo de la nueva mentalidad imperante.

Al llegar el siglo XIX comenzaba a hacerse evidente el empequeñecimiento del mundo, y entre las

¹¹⁹ Faustino Gerardo Cerdán Vargas, «Augusto Monterroso y el minicuento». *La Palabra y el Hombre*, núm. 125, Universidad Veracruzana, Xalapa, enero-marzo de 2003, pp. 35 - 42.

novedades ideológicas y literarias encontramos la famosa «muerte de Dios» y el surgimiento de un nuevo género, que aunque tenía algunos antecedentes en otros textos orales y escritos, hasta entonces logro afianzarse y definir su estructura: el cuento.

Los cuentos del siglo XX dieron cabida a la huella de la tecnología; es decir, se vieron influidos por una nueva forma de vida en donde el hombre disfruto de pronto la posibilidad de empequeñecer aún más el mundo, gracias al avance de las comunicaciones. Elementos propios del cine, la televisión o la informática se han hecho presentes en los relatos cortos, tanto en la estructura como en los temas.

Ubicándonos a mediados del siglo XX, todas las artes, y entre ellas la literatura latinoamericana, se vieron afectadas por el surgimiento de algo que se dio en llamar la posmodernidad, y que ha sido un factor determinante en las actividades humanas.

Por posmodernidad entendemos una ruptura con el orden establecido, con las optimistas ideas de progreso y evolución positiva de la especie humana. Implica también un resquebrajamiento de los valores tradicionales, y en muchos casos una inversión de los roles humanos acostumbrados.

La mencionada influencia posmoderna en el arte consistió en permitir la aparición de creadores capaces de transgredir las categorías perfectamente diferenciadas con anterioridad, para dar paso a nuevos géneros híbridos e innovadores.

En este contexto surge la obra de Augusto Monterroso, nacido en Tegucigalpa, Honduras, en 1921. Para entonces el mundo ya era algo pequeño. Su educación y pininos como escritor tuvieron lugar en Guatemala, a cuya nacionalidad es más común asociarlo. Y su último y aparentemente definitivo movimiento internacional lo realizó al trasladarse a México en 1944. Esta huida fue ocasionada por la problemática situación política, y desde entonces residió en nuestro país. Por ello, es oportuno recordar lo que alguien dijo alguna vez: ¿No será Monterroso un mexicano que fue a nacer por casualidad en Honduras y a crecer después en Guatemala?

Los textos de este autor reflejan la situación de vida latinoamericana, la del medio social y geográfico específico donde se desarrolla cada historia; pero, por otra parte, contienen temáticas humanas universales, aplicables a cualquier lugar y época, pues el hombre siempre ha sido el mismo en esencia, aunque su entorno haya cambiado.

El carácter posmoderno del que hablábamos, lo cumple Monterroso al escribir sin la predeterminación de explotar algún género específico. Se mueve entre el ensayo, el cuento o la fábula con una aparente facilidad que esconde a la perfección el arduo trabajo y dificultad tan mencionados por él. Si antiguamente se le buscaba un fin didáctico a la literatura, sus textos nos demuestran que las cosas han cambiado. Lo que predomina en varios de ellos es una buena dosis de ironía, sátira o parodia, y recor-

dando la relación existente entre literatura y realidad, estos recursos no son cartas sacadas de la manga, sino características de la vida misma, pues la existencia puede llegar a convertirse para muchos en una ironía o en una representación satírica, y las situaciones por las que a veces atraviesa el ser humano parecen una parodia de una muy lejana existencia ideal.

Otra cualidad característica en la mayoría de las obras de Monterroso es la brevedad. Algo considerado por él como una condena, pues afirma no poder escribir las extensas historias que desearía, le ha otorgado calidad y un sello de originalidad a su trabajo. Monterroso construye con pocas palabras un cuento perfecto, y a la vez se distingue de los demás escritores. Le otorga una gran importancia a la labor de corrección, dentro de la cual considera más benéfico un párrafo tachado que uno agregado. Fiel a su sentido del humor, afirma no escribir mucho por consideración a sus lectores, pues está consciente de que ellos tienen otras cosas que hacer aparte de leerlo, y por eso agradecen profundamente las páginas con grandes espacios en blanco.

Como hemos venido diciendo, el mundo se ha ido haciendo chiquito, y aunque sigue habiendo artistas que apuestan a la larga duración, al hacer películas de tres horas, novelas de quinientas páginas o canciones de 20 minutos, el ritmo vertiginoso de la vida moderna se ha visto reflejado en las expresiones artísticas. Ver un cortometraje en el cine, un

videoclip en un programa musical por televisión o leer un cuento muy corto, equivale a la fugaz emoción de tomar un jet para viajar en un breve lapso de un continente a otro, en nuestro otrora inmenso planeta.

Es así como el cuento en general ha dejado de ser visto como un género menor, y también se ha dejado de considerar como muy fácil su escritura. Igualmente es sintomático de las tendencias literarias de fin de siglo, en muchos escritores que sería interminable enumerar, la adopción de este género denominado de varias formas: minificción, cuento ultracorto, ficción súbita, micro-relato, fragmentos, viñetas, relámpagos, etc. Como ya hemos venido afirmando, esta inclinación del escritor y el lector se debe a la forma actual de ver la vida, como una totalidad formada por pedacitos rápidos e instantáneos.

Como decía Borges, un libro es una cosa perdida en el universo hasta que se encuentra con su lector y cumple su razón de ser. Es por ello que cada obra literaria escrita es sólo la mitad de lo que puede ser. La otra mitad se cumple al ser leída, pues no existe una lectura única para cada texto, sino tantas interpretaciones como lectores pueda haber, y esta característica, propia de toda literatura, se presenta más que en cualquier otro género en el minicuento; es decir, el peso de la narración no recae en lo dicho sino en lo no dicho.

Son muchas las narraciones de Monterroso que se inscriben dentro de la minificción, pues no pasan

de una página, pero su cuento más famoso es «El dinosaurio», incluido en su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, y cuyo texto íntegro dice lo siguiente: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».¹²⁰

La fascinación, extrañeza o cualquier otro tipo de sentimiento provocado entre propios y extraños debido a la aparición de tan diminuto y misterioso cuento, dio pie a la escritura de otros parecidos. Pablo Urbanyi elaboró una especie de parodia-homenaje, e incluso no cambió en absoluto el título, pues su cuento también se llama «El dinosaurio» y dice simplemente así: «Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí».¹²¹

Aquí podemos hacer algunas observaciones. En primer término, el cuento original no hace referencia a algo en específico, permitiendo tantas interpretaciones como sea capaz de crear la imaginación. El segundo, en cambio, necesita forzosamente la referencia del primero para la total comprensión del sentido encerrado en él. Además, aunque el relato de Urbanyi no carece de calidad literaria, y nos narra una anécdota perfecta, está desprovisto sin embargo

¹²⁰ Augusto Monterroso, «El dinosaurio». *Obras completas (y otros cuentos)*, Seix Barral, Barcelona, Col. Biblioteca Breve, 1981, p. 77.

¹²¹ Pablo Urbanyi, «El dinosaurio». *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, Alfaguara, México, 2000, p. 154.

de la valiosa ambigüedad del de Monterroso, y, por último, no se logra alcanzar la misma brevedad, pues consta de diez palabras en lugar de siete.

Tal vez por haber entendido que un texto paródico o inspirado en otro rara vez supera al original, pues cuando una obra artística se convierte en objeto de culto no existe segunda parte lo suficientemente satisfactoria, Marcelo Báez se cura en salud e intitula a su relato «Indigna continuación de un cuento de Monterroso», y apuesta también a la resolución del misterio mediante una anécdota corta pero muy ilustrativa:

Y cuando despertó, el dinosaurio seguía allí. Rondaba tras la ventana tal como sucedía en el sueño. Ya había arrasado con toda la ciudad, menos con la casa del hombre que recién despertaba entre maravillado y asustado. ¿Cómo podía esa enorme bestia destruir el hogar de su creador, de la persona que le había dado una existencia concreta? La criatura no estaba conforme con la realidad en la que estaba, prefería su habitat natural: las películas, las láminas de las enciclopedias, los museos... Prefería ese reino donde los demás contemplaban y él se dejaba estar, ser, soñar. Y cuando el dinosaurio despertó, el hombre ya no seguía allí.¹²²

¹²² Marcelo Báez, «Indigna continuación de un cuento de Monterroso». *Op. cit.*, p. 155.

Alejándose del aspecto serio y filosófico del micuento anterior, José de la Colina dota de humor irónico al suyo, «La culta dama», cuya protagonista parece además un clon literario de la «Primera dama» de Monterroso: «Le pregunte a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”. —Ah, es una delicia —me respondió—. Ya estoy leyéndolo».¹²³

Ahora, pasemos a analizar «El dinosaurio» original, el cual consta de una frase unitaria y totalmente polisémica, por lo cual es prácticamente una prueba de ingenio para todo escritor que se atreva a llenar, con una infinita gama de posibilidades, los espacios en blanco dejados por él; y a pesar de las décadas que han pasado desde su publicación, conserva su actualidad y sigue dando mucho de qué hablar.

Remitámonos entonces al estudio de Tzvetan Todorov con relación a la estructura del discurso narrativo, donde toma como objeto de su análisis los textos que pueden ser escritos y no los textos ya hechos, pues afirma que estos últimos son sólo una vía para el conocimiento de aquéllos.¹²⁴

También recordemos cómo Roland Barthes le da gran importancia al lector en la teoría literaria, al

¹²³ José de la Colina: «La culta dama», en *op. cit.*, p. 156.

¹²⁴ Tzvetan Todorov, cit. por Norma Angélica Cuevas Velasco, en «Fundamentos de la lectura crítica; hacia una lectura sincrética». Tesis de Licenciatura. Facultad de Letras Españolas, Universidad Veracruzana, 1995.

referirse a la pareja del destinador y el destinatario, a la función llamada «conativa» por Jakobson.¹²⁵

Depende, pues, de la imaginación del lector el alcance total de este relato.

«El dinosaurio» está narrado en forma de *sujet*. Por lo tanto, las acciones, desde el punto de vista de la intriga, serían las siguientes:

1. Un personaje despierta, después de haber dormido por un tiempo
2. Observa ante él a un dinosaurio, conocido con anterioridad

Según la *fábula*, las acciones quedarían así:

1. Un dinosaurio existe.
2. Un personaje lo conoce y se duerme
3. El personaje despierta y vuelve a ver al dinosaurio

Siguiendo la teoría de Barthes, la única frase del cuento implicaría tanto las funciones como los indicios.

Desde el punto de vista funcional, la frase parece a primera vista una función cardinal (o núcleo). Bien podría ser el inicio de una historia mayor. Reúne todas las características para derivar de ella toda la intriga, por medio de retrospecciones y prospecciones a partir de este punto de la trama. Pero también asemeja el perfecto desenlace de una narración, de-

¹²⁵ Cfr. Roland Barthes, «La comunicación narrativa». *Análisis estructural del relato*. Premia. Col. La Red de Jonás, México, 1988, pp. 25 - 28.

jando un final abierto, indefinido, lo que le da fuerza a la conclusión.

Poniendo mayor atención podríamos, por el contrario, suponer que esta oración tiene una naturaleza complementaria, siendo por lo tanto una catálisis. Es posible incluirla en medio de toda la diégesis, como una función secundaria, como si el dinosaurio fuera un elemento decorativo: una fotografía, un muñeco o cualquier otra cosa cercana al protagonista y que no es el centro de la historia.

Si recordamos que, según Ricardo Piglia, un cuento puede contener dos historias, y la historia oculta suele ser la más importante,¹²⁶ aquí tendríamos como historia más visible y secundaria la del personaje que despierta, y como historia oculta y principal la del dinosaurio.

Por otro lado, el enunciado se tomaría como un indicio o bien como un informante. Sería informante de que el protagonista continúa viviendo una situación antigua, sin tener seguridad de su prolongación hasta el momento de despertar. Sería indicio de muchas cosas posibles: un estado mental patológico del personaje, razón por la cual imagina la presencia del famoso dinosaurio; un peligro, alguien que le manda figuras de dinosaurios para intimidarlo; una

¹²⁶ Cfr. Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento». *Teorías del cuento. Teorías de los cuentista* (Lauro Zavala, ed.), UNAM, México, 1993.

broma de algún conocido; una señal convenida con otra persona para asegurarse de algo, etcétera.

El cuento tendría un corte fantástico si tomamos al dinosaurio como algo real, como una conjunción del pasado prehistórico, donde esta criatura habita, con el presente de un mundo lógico y racional, donde vive el hombre. En otras interpretaciones estaríamos ante una narración de misterio o policíaca, si el dinosaurio fuera apodo de algún hombre. Podría tratarse también de una comedia o incluso tener contenido político, si le damos esta connotación al término «dinosaurio».

A primera vista, el narrador es extradiegético, alguien contando la historia del dinosaurio y su observador, en un tiempo lingüístico con perspectiva hacia el pasado. Pero también se presenta la posibilidad de ser un narrador intradieгético, hablando de si mismo en tercera persona, ya sea el propio dinosaurio o el personaje que lo observa.

Desde el punto de vista de Greimas, al hablar de los personajes y los actantes,¹²⁷ habría que considerar cual de los dos participantes en la diégesis es el protagonista. Una probabilidad de ello recae en el dinosaurio, pudiendo ser éste el personaje bien definido, en quien se apoya el peso de la historia. Ese alguien que lo observa vendría a ser sólo un actante, pues sirve para reforzar la existencia y naturaleza del

¹²⁷ A. J. Greimas, cit. por Norma Angélica Cuevas Velasco, *op. cit.*

animal prehistórico, tomando en cuenta también la antes mencionada ambigüedad del término «dinosaurio». O se presentaría la situación a la inversa: el personaje bien definido sería alguien que observa al dinosaurio, sin estar especificado si se trata de un hombre, una mujer o incluso un animal, si es joven, viejo, etc. El reptil sería entonces el actante, apareciendo tan sólo para reafirmar la historia de su observador.

El proceso doble de mejoramiento y degradación, expresado por Bremond,¹²⁸ puede darse también a lo largo de la diégesis. Para el personaje observador, el contemplar al dinosaurio, en caso de ser éste inexistente, un producto de su desvarío, representaría una degradación producida, ya que su raciocinio se halla totalmente dañado. Por el contrario, la presencia del dinosaurio al despertar podría constituir un elemento de seguridad, de bienestar para el testigo de su existencia. Esto llevaría a dicho testigo a un mejoramiento obtenido, como un caso contrario a la situación antes referida, pues tal vez la pérdida de la razón consiste en dejar de ver al dinosaurio, y la cordura estriba en volver a reconocerlo.

¹²⁸ Cfr. Claude Bremond: «La lógica de los posibles narrativos», en *Análisis estructural del relato*. Premia, Col. La Red de Jonás, México, 6a. ed., 1988, 99-121.

Según las funciones establecidas por Propp,¹²⁹ cualquiera de los dos personajes de este cuento representaría el papel de héroe o villano. De ser el dinosaurio el villano, la frase denotaría que el otro personaje ha caído en su trampa, en la «complicidad involuntaria». O sería otro el villano, y el dinosaurio representaría un auxiliar mágico para el héroe, quien logra obtenerlo al darse una transmisión. O bien el dinosaurio es el objeto de la búsqueda y la frase unitaria significa la confirmación de una «tarea realizada». Dependiendo de todo esto, la presencia del dinosaurio sería un «fin logrado» (acción satisfactoria), si sucede como se ha explicado, o un «fin no alcanzado» (acción no satisfactoria), si el objetivo del héroe fuera destruir al dinosaurio.

De acuerdo con Genette, el tiempo en que el personaje permanece dormido sería una «elipsis»,¹³⁰ ya que transcurre un lapso en blanco, durante el cual se interrumpe la narración. Éste sería un periodo indeterminado, no especificado mediante el tiempo cronológico.

El enunciado que conforma el cuento podría ser parte de una historia principal o de una metadiégesis a cargo de un narrador delegado.

¹²⁹ Vladimir Propp, cit. por Norma Angélica Cuevas Velasco, *op. cit.*

¹³⁰ Gerard Genette, cit. por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998.

Una última interpretación por nuestra parte sería la de considerar que todo texto escrito a partir de «El dinosaurio» es un ejemplo, a manera de ensayo, de pastiche e intertextualidad. Por lo tanto, el presente texto se suma a la gran cantidad ya existente.

En resumen, este minicuento de Monterroso da para muchas interpretaciones, tantas como permita la imaginación. Su brevedad es una muestra de la capacidad que tiene el escritor para sintetizar en su prosa el universo que lo ha visto nacer. Y como bien decía Borges, la vida no se asemeja tanto a una novela como a una gran colección de cuentos. En este contexto, no es de extrañarse que los cuentos de Monterroso sean tan pequeños. La vida y el mundo también lo son.

VIAJE AL CENTRO DE UN DINOSAURIO¹³¹

José Luis Martínez Morales

Desde la aparición de *Obras completas (y otros cuentos)*,¹³² Augusto Monterroso carga a costas la fama de ser el escritor más breve del mundo, el más humorístico o juguetón con la palabra escrita, el rompegéneros por antonomasia y, en relación con lo primero, el autor del cuento más breve del mundo. Todas estas atribuciones son, desde luego y sobre todo tratándose de literatura, y con el correr de los tiempos, verdades o mentiras a medias. Si bien sus textos son en la mayoría de los casos relativamente poco extensos (pues incluso su novela *Lo demás es silencio*,¹³³ está armada en base a microtextos), su obra en conjunto ocupa ya un buen espacio en cualquier estante de la biblioteca de sus seguidores.

¹³¹ José Luis Martínez Morales, «Viaje al centro de un dinosaurio». *Cuento y figura. La ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Serie Destino Arbitrario, núm. 17, Tlaxcala, 1999, pp. 107 - 120.

¹³² Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Era, México, 1996.

¹³³ Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, Joaquín Mortiz, México, 1978.

Lo mismo sucede con el humor de su escritura, pues tras él es indudable que se esconde la más seria y profunda solemnidad de un filósofo juguetón que diserta sobre las cuestiones más esenciales de la existencia humana. Y en cuanto a la característica de rompegéneros, no es el afán destructor de ir contra lo establecido lo que lo guía (aunque algo puede haber de ello), sino la intención innovadora (siempre antigua y siempre moderna) de reciclar géneros, formas y estilos, para encontrar su género, su forma y estilo propios, es decir, su personal *Movimiento perpetuo*.¹³⁴

Valga el párrafo anterior como una introducción general, y muy esquemática y, por lo tanto, muy imprecisa, de la imagen que nos ha (o me ha) forjado gran parte de la crítica dedicada a su obra; y permítaseme por ahora –a propósito de la atribución que he señalado al final (la de ser el autor del cuento más breve del mundo)–, dirigir mi curiosidad inquisitiva a enfrentar el reto de asumir como objeto de

¹³⁴ En una especie de epígrafe personal, el autor ensaya en su libro *Movimiento perpetuo* (Joaquín Mortiz, México, 1975) una especie de definición que puede ser interpretada como sinopsis de su poética: «La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo». p. 7.

estudio un *corpus* que, debido a su propia naturaleza, ha sido capaz de generar un universo verbal infinitamente mayor que él. Pocos textos, además, pueden vanagloriarse, como «El dinosaurio», de su curioso don de ubicuidad, lo cual le ha permitido una reduplicación borgeana, no sólo en diversas antologías, sino en los mismos *corpus* críticos que versan sobre él y, sobre todo, en la memoria de infinidad de lectores que, como en el mundo de Bradbury, los ha llegado a convertir en verdaderos libros-dinosaurio.¹³⁵

¹³⁵ Me refiero a la novela *Fahrenheit 451* (1953) del escritor norteamericano Raymond Bradbury, donde se constituye una sociedad secreta de «hombres libros» que memorizan una obra determinada para preservarla a través del tiempo, ya que los libros son quemados pues se han llegado a convertir en objetos peligrosos que atentan contra la estabilidad de una sociedad moderna. Esta implicación nada tiene que ver, desde luego, con el caso del texto de Monterroso, que obedece más bien a razones de brevedad y que permite memorizarlo fácilmente o citarlo de manera completa. Aunque quiero evitar las extensas y molestas citas a pie de página no puedo más que dejar constancia de una curiosidad derivada de esta su múltiple y ubicuo presencia, que invade ya los mismos terrenos del mundo virtual y posmoderno. En la *Enciclopedia Microsoft Encarta 98*, en la breve entrada sobre Monterroso, se señala: «Su composición “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, está considerada como el relato más breve de la literatura universal».

De entrada hay que decir que ya la sola presunción de hacer un estudio sobre tal *corpus* se antoja un acto en sí mismo de carácter lúdico. Mas, si todo acto de producción literaria es, por principio de cuentas, aunque no exclusivamente, una actividad lúdica, en el cuento dicha característica se acentúa y resalta. Como señala Ana Rueda, «El cuento transgrede los límites tradicionales impuestos a su género, invade otros géneros y se presta al más absoluto de los juegos».¹³⁶ Y Monterroso, pienso yo, ha sido uno de los principales practicantes de este deporte literario.

Monterroso juega siempre con la ambigüedad y el humor; y cuando ha tratado de defenderse de la fama de escritor de brevedades y del carácter humorístico de sus textos, negando, ha afianzado su leyenda. Así, tratando de explicar la selección y organización de los escritos de su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, ha dicho:

¹³⁶ Ana Rueda: «Los perímetros del cuento hispanoamericano actual» en Enrique Pupo-Walker y otros: *El cuento hispanoamericano*. Coord. , adver. y pról. de Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, 1995. p. 552. Monterroso, por su parte, ha visto al cuento como un género «hoy sin fronteras precisas para bien de unos pocos, pero para mal de muchos». José Miguel Oviedo: “El humor es triste” en Augusto Monterroso y otros: *Viaje al centro de la fábula*. Pres. de Jorge von Ziegler, Era, México, 1989, p.46.

agarré unas tijeras y goma y conformé mi libro, con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela «El dinosaurio», que logré pasar por cuento, y que por sus dimensiones y su carácter festivo ha contribuido a hacerme la falsa imagen de que sólo escribo cosas breves y además humorísticas.¹³⁷

Salvo Noé Jitrik, complaciente en el juego monterrosiano, a nadie se le ha ocurrido tomar en serio la atribución de «novela» para tan breve texto.¹³⁸ Pero sí, en cambio, todos los que se han referido a

¹³⁷ Augusto Monterroso: «Historia de mi primer libro» en *El correo del Libro*. México, 15 de diciembre de 1980. Vol. II. Núm.25. Cit. por Wilfrido H. Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985. pp. 88 - 89.

¹³⁸ Noé Jitrik, «Buscar el vértigo existencial en Monterroso». Alberto Cousté y otros: *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Sel. y prol. de Will H. Corral, Era / UNAM, México, 1995. p. 183. Esta aplicación hiperbólica del término novela para tan breve texto, como «su declaratoria de satisfacción: “Hoy me siento bien, un Balzac, estor terminando esta línea”, [son vistas por Jitrik como] formulaciones ambas que expresan un contentarse con poco, en apariencia, porque lo que en realidad hacen es una severa y corrosiva contrapropuesta a la desmesurada latitud que parece la norma más prestigiosa de un género, la novela, destinado sólo al consumo». *Ibid.* pp. 181 - 182.

él lo han asumido sin discusión como verdadero «cuento». Y es que no existe dificultad alguna en considerarlo como tal, sobre todo cuando el mismo Monterroso ha dicho que, en la actualidad, «El cuento ya no reconoce reglas y uno puede alargarlo o acortarlo y soltar cuanta tontería se le ocurra sin pensar en exposiciones, desarrollos, nudos ni desenlaces». ¹³⁹ Habría que precisar, sin embargo, como señala Corral, que se trata de éste, y en varios casos de los textos del autor, de una convención crítica, pues «sus cuentos son llamados cuentos por mera costumbre». ¹⁴⁰ Y habría que añadir, además, que tal convención se sustenta no en una concepción clásica del género, sino en su evolución y que, en Monterroso, tal situación se explica por una práctica de autor donde se opera un «desplazamiento de género», entendiendo como tal la «desviación de las características atribuidas a un “género” específico, como el cuento, o a una generación literaria». ¹⁴¹

¹³⁹ Augusto Monterroso, «Sobre un nuevo género literario» en *La palabra mágica*, México, Era, 1991. p. 35.

¹⁴⁰ Corral: «Prólogo» a Cousté y otros. *Refracción...* p.12.

¹⁴¹ Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*. p. 41. Desde luego que, más allá de la convención dada por la intención contextual del autor y de los lectores, habría que decir que el texto de nuestro estudio mantiene las características mínimas de soporte que lo hacen perteneciente al género del cuento. Aunque sea en su mínima expresión, se trata de un relato, así sea en germen, pues tiene

En «El dinosaurio», la intención genérica está determinada desde el título mismo del libro que lo contiene: *Obras completas (y otros cuentos)*, donde ese «otros cuentos» puesto entre paréntesis debe considerarse como un guiño del autor hacia el lector para indicarle que los textos allí contenidos son cuentos, aunque a veces deba entenderse el término de manera *sui generis*. De todos ellos, «El dinosaurio» es el cuento más breve y de aquí, por extensión, se pasó a considerar el más breve de toda la producción monterrosiana y, quizás por deducción y por un supuesto conocimiento de la crítica especializada, como el más breve del mundo. Nadie hasta el

un actor que realiza una acción y propone, por su estructura, un programa narrativo mínimo, sugerente de posibles acciones, aunque elididas. Juan García Ponce, incluso, en una reseña de 1959 sobre *Obras completas (y otros cuentos)*, clasifica este texto dentro de aquellos cuentos que, partiendo de «un suceso cualquiera», deforman «sus consecuencias lógicas para terminar con un final sorprendente» (Cit. por Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*. p. 83). Esta visión está situada dentro de una concepción clásica del cuento, donde, si entiendo bien, se parte de un suceso tan cotidiano como es el despertar, se elide todo el desarrollo de lo que pudo ser o acontecer, para llegar a ese final sorprendente que es el encontrarse (contra lo que se esperaba) con la presencia del dinosaurio. No puede haber, pues, una desviación del género si no se mantienen ciertas características que permitan reconocerlo dentro del mismo.

momento, que yo sepa, se ha atrevido a negar tal aserto. Y no seré yo quien ponga en duda la veracidad de dicha afirmación.¹⁴²

¹⁴² Debo confesar que después de leer el presente texto en el X Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano, realizado en mayo del 98, y auspiciado por el Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, Ignacio Trejo Fuentes me regaló la información de la existencia de un texto de Guillermo Samperio titulado «El fantasma» (Cfr. *Cuaderno imaginario*, Diana, México, 1990. p. 82) y seguido del vacío más absoluto de letra alguna. En el mismo sentido, Lauro Zavala me obsequió con su estudio «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario», donde señala que *Infundios ejemplares* de Sergio Golwartz (FCE, México, 1969. p. 91) «tiene una estructura infundibuliforme, es decir, en forma de embudo. Empieza con un cuento muy corto (500 palabras), y cada uno de los 42 cuentos sucesivos es más corto que el anterior, hasta cerrar el libro con el cuento más breve del mundo, que tiene el título de “Dios”. El texto de este cuento ultracorto dice, simplemente: “Dios”». (Cfr. Sara Poot Herrera y otros: *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. de Sara Poot Herrera. Corresponsables de la edición: Pablo Brescia y Alejandro Rivas, UNAM, México, 1996. p. 174. En el mismo sentido, Ángel José Fernández me señaló la existencia de un texto de Poli Délano, que solamente dice «¿Y?». No quiero decir mucho, pues esta nota se convertiría en otro artículo. Sólo dos cosas. Primero, Monterroso en *La letra e* (Era, México, 1991. p. 148) incluye el texto titulado «Partir de cero» y su *corpus* es el signo «0».

Mas debo decir que dentro de la Letra e Monterroso ha incluido un texto que con toda propiedad, y dentro de los parámetros monterrosianos, puede ser también considerado como cuento. Se trata del que lleva por título «*Nulla 296eni sine 296enib*» y que, incluso, es cuantitativamente menor a «El dinosaurio», pues se compone de una palabra menos:

-Envejezco mal- dijo; y se murió.¹⁴³

De aceptarse mi propuesta, a la que abono el hecho de que, contra el anterior, aquí sólo habría un personaje, en lugar de los dos del otro, entonces tendríamos que aceptar que Monterroso mismo ha impuesto una nueva marca dentro de la brevedad del género.

Segundo, me gustan las bromas literarias y las festejo, pero para que la convención «cuento» sea válida, en su mínima expresión, se requiere de cierta narratividad o, en otras palabras, que se cuente al menos una acción que sea sugerente de otras posibles. Pero las páginas en blanco o las palabras que pueden desencadenar miles de conjeturas por parte del lector, no del autor en su texto, son festivas charadas literarias. De no ser así, propongo quitarle las tapas a un diccionario, incluso dejar el simple vocabulario carente de las distintas acepciones y ponerle el título *Diccionario universal de cuentos*. Y desde ahora registro la propiedad intelectual.

¹⁴³ Monterroso: *La letra e*. p. 46.

Sea lo que sea, lo cierto es que el texto que nos ocupa se ha convertido ya en un paradigma de la economía en el cuento, llevada a su extremo (como paradigmático de la minicrónica es el texto de Julio César, *Veni, vidi, vici*);¹⁴⁴ y como señala Carlos Monsiváis:

Cuando se habla de Monterroso, es inevitable mencionar su brevísimo relato, tan citado que ya forma parte de su nombre.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Con este lacónico mensaje («Llegué, vi y vencí»), C. Julio César comunicó al Senado la rapidez de su victoria sobre Farnaces, rey de Ponto, en el año 47 A.C. (Suetonio: «Caesar», 37,2). Siendo los verbos indicadores de tres acciones sucesivas, puede considerarse como un verdadero relato de una crónica. Monterroso se refiere a dicho texto como ejemplo de concisión y atribuye, por dicha razón, a César la autoría de la invención de la escritura telegráfica. Incluso precisa que pudo el autor ser más lacónico, pues «En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata tan sólo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido suene bien». Graciela Carminatti, «La experiencia literaria no existe». Monterroso y otros, *Viaje al centro de la fábula*. p. 68.

¹⁴⁵ Carlos Monsiváis, «Augusto Monterroso y demás fábulas». Jorge Ruffinelli y otros: *Monterroso*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1976, p. 28.

Las aproximaciones críticas que se han hecho sobre él, sin embargo, y en la mayoría de los casos, han permanecido más en la mera referencia o citación del texto que en un verdadero comentario o interpretación del mismo. Esto se entiende, desde luego, porque debido a su excesiva brevedad (lo cual lo convierte en una práctica de suma economía narrativa donde la indeterminación y la ambigüedad de lo narrado y sus posibles significados sientan sus reales) «El cuento entonces se lee mejor como una proposición genérica»¹⁴⁶ que dificulta o imposibilita su concretización. Se trata, como dice Alí Chumacero, de un «cuento que es sólo una ilusión capaz de soportar infinidad de interpretaciones».¹⁴⁷

Pero el texto todavía sigue allí y nadie puede negar su capacidad y efectividad perturbadoras. Como el huevo inmenso y petrificado de un dinosaurio, causa asombro y curiosidad a la vez. Podrá negarse su condición de cuento, podrá juzgarse como una simple broma y ocurrencia de autor, pero es innegable que se trata de «un texto que es catalizador de un relato, así como comentario irónico al papel de las frases o los episodios como catalizadores de relatos, o el modo en que el escritor los emplea y em-

¹⁴⁶ Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, p. 90.

¹⁴⁷ Alí Chumacero, «Augusto Monterroso contra el lugar común». Ruffinelli y otros: *Monterroso*. p. 44.

plea las expectativas del lector». ¹⁴⁸ Esta «supersinóptica narración» ¹⁴⁹ o «antiaristotélica narración» ¹⁵⁰ es una verdadera semilla o bomba explosiva que, como otras del mismo autor, pero aquí de manera acentuada, «produce un vértigo que, parafraseando a Macedonio Fernández, se podría designar como “existencial”, como un sacudimiento de las certezas en virtud de su ser de sus textos, es decir, de su identidad de objeto textual o, si se quiere, de un *hacerse* que no impide el brote de una emoción del pensamiento». ¹⁵¹

El efecto impactante y contundente del texto sobre el lector, así como su sentido vago y misterioso, obedece no sólo a su brevedad, sino al juego deliberadamente producido en su organización estructural. Incluso el carácter lúdico lo instauro el autor desde la colocación del texto dentro del *corpus* del volumen. De trece textos incluidos, éste ocupa el séptimo lugar, es decir, se encuentra al centro del «macrotexto». Su título mismo se repite al interior

¹⁴⁸ J. Ann Duncan, «Completar las obras más completas de Augusto Monterroso». Cousté y otros: *Refracción...* p. 65.

¹⁴⁹ Monsiváis, «Augusto Monterroso y demás fábulas». Ruffinelli y otros, *Monterroso*. p. 28.

¹⁵⁰ Carmen Galindo, «Monterroso y las debilidades del hombre». *Ibid.* p. 45.

¹⁵¹ Jitrik, «Buscar el vértigo existencial en Monterroso». Cousté y otros: *Refracción...* p. 182.

del corpus en la parte intermedia y la palabra «dinosaurio» es la cuarta de las siete palabras que forma la estructura, o sea, justo al centro del resto de las demás palabras. Debido a su brevedad, eso sí, esta línea, como todas las del autor, nos manifiesta una construcción sintáctica plenamente deliberada: «Cada palabra suscita un interrogante respecto al contexto, el lugar, el propósito, la cronología o la identidad».¹⁵² Gramaticalmente hablando, nos encontramos frente a una construcción sintáctica compuesta, donde la primera oración («Cuando despertó») cumple con una función subordinada respecto a la oración principal («el dinosaurio todavía estaba allí»). Es importante destacar el hecho de que la subordinada esté encabezada por el adverbio relativo «cuando», porque esto nos permite señalar que el contenido de esta oración se manifiesta en contraste con el de la oración subordinante. Se trata aquí de un caso, tipificado por los gramáticos, donde no existe antecedente explícito y el sujeto más que sobrentendido (gramaticalmente sólo considerado como una tercera persona tácita que bien puede ser «él», «ella» o «ello») se encuentra dado de manera indeterminada. Ya Corral apunta, en tal sentido, que «es fácil cuestionar si es un juego sintáctico que lleva al lector a preguntarse si se trata de un dinosaurio que se refiere a su mismo despertar, o un hombre,

¹⁵² Duncan, «Completar las obras más que completas de Monterroso». *Ibid.* p. 65.

que se despierta junto al animal, o un despertar metafórico». ¹⁵³ Mas no creo que nos dejemos engañar tan fácilmente, pues por una especie de predisposición decodificadora antropomórfica lo más común es que cualquier lector piense que refiere a un sujeto diferente al dinosaurio y que aquél sea un ser humano o, en todo caso, un ser antropomorfizado (que, tratándose de Monterroso, bien podría ser desde Dios hasta una mosca). De todas formas, la indeterminación no es fácil de resolverse con una concretización, cualquiera que ésta sea. Aceptar –lo que me parece más obvio de acuerdo al sentido común de un lector real– que el sujeto que despierta sea un ser humano (para no privilegiar una concretización sexista, pues tanto puede ser «él» como una «ella») es ya aceptar un anacronismo histórico, con todo y que la literatura es sólo un juego de posibles. Mas este anacronismo de la coexistencia de hombre y dinosaurio, hay que decirlo, forma parte también del sentido del texto.

Mas antes de llegar a cualquier sentido posible, o para acceder a él, debo seguir mi reflexión por el lado de la indeterminación que está privilegiando la construcción sintáctica y morfológica del texto. Por un lado, el adverbio relativo «cuando» expresa una idea vaga del tiempo que, se supone, debería concre-

¹⁵³ Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*. p. 88.

tizarse «en su relación con la oración principal».¹⁵⁴ Mas sucede que la oración subordinante es tan indeterminada como la subordinada. Así el despertar de x sujeto se da en un tiempo tan indefinido como la acción misma del despertar, pues el adverbio temporal «todavía» no indica un momento preciso, sino una simple duración o persistencia del «estar» del dinosaurio, y cuyo inicio —de ese «estado»— no sabemos cuándo comenzó. Lo mismo sucede con el adverbio «allí». Su carácter demostrativo de lugar sólo «designa un punto alejado de la persona que habla y también de aquella a quien se habla, y que significa, por tanto “en aquel lugar”»,¹⁵⁵ pero respecto a la situación de quien se habla, en este caso el sujeto x que despierta, sólo ofrece vaguedad e indeterminación con respecto al otro sujeto, el dinosaurio. Es por deducción, y por una práctica del uso del adverbio, que asumimos que la distancia entre ambos sujetos es más corta que la que se daría con la referencialidad del «allá». Curiosamente, sin embargo, siempre que leemos este texto, dentro de su indeterminación estructural y semántica, concretizamos la presencia del dinosaurio como demasiado cercana al sujeto x del despertar, lo cual produce el verdadero impacto de dos presencias disímiles (lo

¹⁵⁴ Juan Alcina Franch y José Manuel Blecua, *Gramática española*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 1106.

¹⁵⁵ Manuel Seco, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Aguilar. Madrid, 1967. p.30 (Véase «Allí»).

débil frente a la fuerte). Esta concretización, desde luego, tiene que ver con nuestra experiencia existencial, aunque muy ligada a codificaciones culturales.

Ahora bien, si de las siete palabras que construyen el texto hemos visto que tres mantienen un carácter muy fuerte de indeterminación, no hace falta analizar mucho para darse cuenta que un estado de situación en el tiempo y no de una acción; y tratándose, como es aquí el caso, de un pretérito imperfecto, su función es un tanto indefinida ya que este tiempo relativo expresa una «acción pasada que no se muestra como acabada, pero que se ha verificado (...) coincidiendo con otra acción pasada».¹⁵⁶ Su relación dentro del texto, tanto sintáctica como semántica, está en interdependencia con el verbo de la oración subordinada. Ambas acciones, la del despertar y la del estar de los respectivos sujetos, sólo se concretizan como hechos que se dieron de manera simultánea en el pasado, ya alejado del tiempo en que se da la enunciación. Sucede entonces, por todo lo que se ha visto, que la carga semántica más fuerte recae sobre la acción de alguien que despierta y la presencia del sujeto de la oración principal, que es «el dinosaurio». No es «un dinosaurio», sino «el dinosaurio», pues la función del artículo determinado «el» está actualizando el concepto representado por el nombre, es decir, su función denota «que lo de-

¹⁵⁶ Rafael Seco, *Manual de gramática española*, Aguilar, Madrid, 1969. p. 65.

signado por el nombre es un ser preciso ya sabido o supuesto por el oyente». ¹⁵⁷ Mas al no haber un antecedente que precisa su uso, la significación del sustantivo «dinosaurio» debe tomarse con toda su carga expresiva, tal como está codificado por el lenguaje y con las connotaciones que encierra dentro de nuestra cultura. Ya desde su etimología, dicho término está cargado semánticamente de la idea de algo terrible (de = terrible y lagarto), a pesar de que, según Monterroso, «escasamente existe un animal más risible». ¹⁵⁸

Por todo lo dicho, podemos estar seguros de que la ambigüedad e indeterminación del texto parte del carácter mismo de su construcción morfosintáctica y ella, a su vez, nos guía hacia una posible interpretación de su sentido. Más que relatarnos una historia (pues la única acción existente sólo nos manifiesta que cuando alguien despierta se encuentra con la presencia de algo terrible que ya estaba antes), se nos está enunciando un «evento» que permite infinidad de conjeturas. Todas ellas pueden ser válidas, pero siempre y cuando se consideren como producciones diversas por parte de los mismos lectores, a propuesta del texto que sirve de elemento incita-

¹⁵⁷ Manuel Seco, *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*. Aguilar, Madrid, 1972. p. 149.

¹⁵⁸ Oviedo, «El humor es triste». Monterroso y otros: *Viaje al centro de la fábula*. p.43.

dor.¹⁵⁹ Lo que este tipo de análisis que he hecho me permitió descubrir, y en relación con el sistema literario del mismo Monterroso, es una interpretación de una situación existencial y simbólica del ser humano. Para ello, voy a referirme brevemente a dos situaciones similares que se encuentran en dos cuentos del mismo volumen donde aparece «El dinosaurio».

En «Mister Taylor», una vez que la exportación de cabezas reducidas se viene abajo por la falta de materia prima, la sensación que experimentan quienes se habían beneficiado con el negocio es descrita por el narrador utilizando la siguiente imagen:

¹⁵⁹ Es claro que se trata de un texto que puede generar miles de historias debido a lo genérico de su situación. Desde el hombre moderno, que se traslada en una máquina del tiempo a la era prehistórica, y allí se da el encuentro con el dinosaurio, hasta querer que se trate de un simple sueño. Cualquier historia que vaya más allá de la situación aquí contada será en sí ya una interpretación o una aplicación de dicho texto que, por su esencia, mucho tiene del carácter de fábula o parábola. Pero no dejaré de insistir que todas estas posibles historias las propicia el texto, mas no las propone. Me gusta la idea de comparar este texto con la semilla de un ficus, de donde nacerá un ficus y no otro árbol, pero del cual, y según la habilidad y competencia del jardinero, podrá dársele la forma de infinidad de figuras, hasta cierto límite.

Y todos sentían como si acabaran de recordar de un grato sueño, de ese sueño formidable en que tú te encuentras una bolsa repleta de monedas de oro y la pones debajo de la almohada y sigues durmiendo y al día siguiente, muy temprano, *al despertar, la buscas te hallas con el vacío*.¹⁶⁰

Esa sensación de contraste entre el despertar y encontrarse con el vacío, si bien aquí es referida a valores económicos, alude como imagen a una situación existencial que tiene que ver con la posibilidad de encontrarse de pronto con algo más terrible. Pues, si «penosamente, el negocio seguía sosteniéndose»¹⁶¹, se corre el peligro de perder la vida misma, sobre todo a causa de la desvalorización que se le confiere al individuo como humano, para convertirlo en parte de la misma mercancía de la cual se había visto beneficiado: «Pero ya se dormía con dificultad, por el temor a amanecer exportado».¹⁶²

Situación existencial similar es la vivida por Fray Bartolomé Arrazola, en el cuento «El eclipse». Perdido en la selva, y sin esperanzas de salvación, se queda dormido. Y «Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar».¹⁶³ Si

¹⁶⁰ Monterroso: *Obras completas (y otros cuentos)*. p. 18.

¹⁶¹ *Loc. cit.*

¹⁶² *Loc. cit.*

¹⁶³ *Ibid.* p. 53.

bien, al parecer, el personaje acepta con resignación cristiana la muerte como algo inevitable —e incluso el altar «le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo»—,¹⁶⁴ la situación en que se halla no deja de ser por sí misma profundamente impactante. Esta experiencia vital y su instinto natural de supervivencia lo hacen aferrarse a la idea que él cree podrá salvarlo: su sapiencia astronómica, que le permite saber que ese día habrá un eclipse, información que maneja ante los indígenas como un poder mágico que puede ejercer contra ellos haciendo que el sol se oculte. Paradójica e irónicamente, sus conocimientos aristotélicos no lo librarán del sacrificio, pues lo aborígenes, por medios distintos, tienen el mismo conocimiento. Mas fuera del desenlace imprevisto, lo que aquí nos importa destacar, como en el caso anterior, es esa confrontación entre el despertar de alguien y el encuentro con una presencia que se manifiesta como terriblemente desestabilizadora de la realidad circundante en que se despierta. Tanto la idea de hallarse en el vacío como la de enfrentarse a una situación de muerte inminente son hechos que afectan la existencia del ser humano y lo hacen transitar de un estado idílico, como es el sueño, a un estado de angustia, incluso si el sueño no es un estado placentero, sino se torna más bien una pesadilla. Con el despertar se espera que todo vuelva a la

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

normalidad y que esa apariencia de realidad monstruosa deje de operar con la vuelta al mundo de la realidad. El problema se da cuando esto no sucede y es más bien la realidad la que se torna una pesadilla para el sujeto que despierta, como en el caso de Gregorio Samsa. Convocar ahora la presencia de Kafka me parece obvio. No fue, sin embargo, hasta la lectura de *Movimiento perpetuo* cuando, al llegar al texto de «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», se me reveló la similitud del inicio de *La metamorfosis* con la estructura sintáctica y semántica de «El dinosaurio». Monterroso, después de señalar que el principal recurso literario de Borges es la sorpresa («A partir de la primera palabra de cualquiera de sus cuentos, todo puede suceder»),¹⁶⁵ dice, al iniciar el siguiente párrafo:

Quando un libro se inicia, como *La metamorfosis* de Kafka, proponiendo: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto», al lector, a cualquier lector, no le queda otro remedio que decidirse, lo más rápidamente posible, por una de estas dos inteligentes actitudes: tirar el libro, o leerlo hasta el fin sin detenerse. Conocedor de que son innumerables los aburridos lectores que se deciden por la comfortable primera solución, Borges no nos aturde

¹⁶⁵ Monterroso: *Movimiento perpetuo*. p. 54.

adelantándonos el primer golpe. Es más elegante o más cauto.¹⁶⁶

Como todo mundo lleva el agua de otras fuentes para sus propias inquisiciones, esta comparación monterrosiana de Borges con Kafka me ha servido para inducir, por carambola reflexiva, ciertas consideraciones sobre el texto de Monterroso. En primer lugar, me ha confirmado la sospecha de que el texto de «El dinosaurio» bien podría ser considerado como el inicio de un hipotético texto que podía haber sido desarrollado en secuencias narrativas sucesivas que explicarían los antecedentes y consecuentes del evento enunciado.¹⁶⁷ En segundo lugar, me ha abier-

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 55

¹⁶⁷ Esta es una simple hipótesis, pero que se sustenta estructuralmente, aunque de la misma manera podría funcionar como un enunciado de cierre de un relato. De todas formas, cualquier hipótesis sobre el origen de la escritura y génesis de este texto no tiene mayor relevancia más que para la curiosidad de los lectores. Alguien cuenta que, en principio este texto tiene que ver con una expresión vertida en un comentario, al día siguiente de una fiesta, por un amigo de Monterroso y referida a otro amigo (parece que Moreno Durán), a quien cariñosamente llamaban «el dinosaurio». Emmanuel Carballo, durante el X Encuentro de Investigadores, en Tlaxcala, me dijo que Juan José Arreola estaba por publicar un libro donde, entre otras cosas o secretos, aparecería la verdadera historia de cómo surgió este texto. Bienvenida

to la posibilidad de considerar el inicio de *La metamorfosis* como una especie de texto-fuente que, si bien no necesariamente debe entenderse como el generador del texto monterrosiano, explica o abunda, por su homología estructural sintáctico-semántica, en la significación del texto de Monterroso. Esto se ve más claro si recordamos que los textos antes mencionados guardan una estructura similar con el principio del relato kafkiano:

al despertar, la buscas (la bolsa repleta de monedas de oro) y te hallas con el vacío.¹⁶⁸

Al despertar (fray Bartolomé Arrazola) se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar.¹⁶⁹

será la anécdota para saciar nuestra curiosidad lectora, pero el texto está allí y desde allí debe ser analizado. El rasgo de intertextualidad, como se ve por lo que digo, entre «El dinosaurio» y el principio de *La metamorfosis* es un hecho innegable, aunque en la producción del primero su autor no haya sido consciente de ello.

¹⁶⁸ Monterroso: *Obras completas (y otros cuentos)*. p. 18.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 53.

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.¹⁷⁰

Si bien en el primer texto es el vacío, en el segundo, la muerte inminente, y en el de Kafka, la mutación del personaje, todos tienen que ver con el choque que se produce entre el estado del sueño y la presencia (aun en la ausencia) de algo terrible. No vamos a repetir lo que ya dijimos sobre «El dinosaurio», pero espero que sea clara la similitud sintáctico-semántica de su estructura con los ejemplos dados, sobre todo si consideramos que la expresión «al despertar» de cualquiera de ellos podría conmutarse por el «cuando despertó» del texto monterrosiano. Pero es claro, también, que los ejemplos arriba citados, la concretización es fácil de realizar, gracias al contexto en que dichos enunciados se encuentran. En «El dinosaurio», en cambio, la concretización posible sólo nos lleva a la indicación de ese choque entre el despertar y la presencia de algo terrible, en incluso anacrónico (lo cual nos lleva a otro tipo de conjeturas, entre las que una interpretación política anda en el aire),¹⁷¹ pero queda indeterminado el

¹⁷⁰ Franz Kafka: *La metamorfosis*. Madrid, Alianza Editorial, 1968. p. 9.

¹⁷¹ En el contexto mexicano es frecuente encontrar aplicada la expresión «los dinosaurios» a los políticos de cuño viejo, y pertenecientes al partido oficial, que se

tiempo y el lugar donde tal hecho se da. Lo cual le confiere al texto, desde luego, una especie de función parabólica, para que cada quien haga sus conjeturas y sus aplicaciones concretas.

Relacionado con lo anterior y con lo dicho por Monterroso sobre la relación Kafka-Borges, podemos añadir que ante la lectura de «El dinosaurio» a nosotros, pobres lectores, y a diferencia de los lectores de *La metamorfosis*, el autor no nos deja ninguna opción (a no ser en el campo de las conjeturas). Dejar de leer y tirar el cuento por la borda ya no es posible, pues, antes de que reaccionemos, el texto ha terminado y con él su lectura. Y querer persistir en la continuación de algo que no existe sólo sería comparable a una locura como la de Alonso Quijano el bueno, pues el texto ya está allí completo y, para desgracia nuestra, hasta ha pasado a formar parte de nuestra memoria. De todas formas, nos queda el asombro, y a mí una reflexión final (que es al mismo tiempo una pregunta hacia ustedes): ¿No podía verse este texto como una metáfora metafísica de la postura que guarda el escritor Monterroso frente a su mundo? Sobre todo considerando que ha

niegan a la apertura democrática. Hacer un traslape de interpretación, o aplicación parabólica a dicho contexto, es algo que ya he visto y que equivaldría a decir «Cuando (el pueblo) despertó (pidiendo democracia), el dinosaurio (el sistema político de cuño antiguo) todavía estaba allí».

sido él quien ha dicho: «Hay muchas formas de rebeldía. Estar vivo es ya una forma de rebeldía que se manifiesta prácticamente contra todo desde el momento en que uno despierta cada día».¹⁷² Entonces, me digo, es cierto que el despertar cotidiano puede llevarnos a encontrarnos con la presencia de más de un dinosaurio, pero después de todo, Monterroso *dixit*, no son las presencias de los dinosaurios las que importan, sino la actitud nuestra de rebeldía por y para seguir viviendo. Y vista así la literatura de Monterroso, cada línea como ésta nos ofrece después de todo, con sus juegos y bromas, una verdadera filosofía sobre la existencia humana.

¹⁷² Carminatti: «La experiencia literaria no existe» en Monterroso y otros: *Viaje al centro de la fábula*. p. 75.

EL DINOSAURIO ANOTADO

NOTAS AL PIE DE «EL DINOSAURIO»¹⁷³

Lauro Zavala

Cuatro años después de haber publicado *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso* (México, Colección Juvenil, Alfaguara, 2001, 135 p.) creo que es posible presentar unas notas para cada componente de este texto, es decir, cada una de las siete palabras que lo constituyen. Éste es el texto completo:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Conviene señalar que este texto, cuyo título es «El dinosaurio», se publicó en 1959 en el libro *Obras completas (y otros cuentos)* de la Universidad Nacional Autónoma de México, y fue en 1987 cuando se publicó el primer artículo (de una larga serie que todavía no termina) en el que se analiza su naturaleza literaria. Sin embargo, ésta es la primera ocasión en la que se propone una lectura anotada.

¹⁷³ Publicado en *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Edición de Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi, Catálogos, Buenos Aires, 2008, pp. 365 - 368.

El género de la minificción, es decir, textos narrativos extremadamente breves que no se reducen a contar una historia, surgió en Hispanoamérica con la publicación del libro *Ensayos y poemas* (1917) del mexicano Julio Torri, y a partir de la década de 1990 se han publicado más de 25 antologías de este género, se han organizado varios congresos académicos internacionales de expertos en la materia (convocados por diversas universidades de México, España, Chile y Suiza), y se han publicado ya numerosos libros en los que se estudian sus características literarias, que lo distinguen del minicuento.

El desarrollo y el reconocimiento de este género se puede observar en el hecho de que en Barcelona existe una editorial (Thule) dedicada exclusivamente a publicar los textos de los autores canónicos del género (Borges, Cortázar, Arreola, Avilés, Galeano y más de un centenar de autores que han publicado al menos un libro dedicado exclusivamente al género).

Por su parte, el escritor Augusto Monterroso nació en Honduras, es considerado como uno de los más importantes escritores de Guatemala, y produjo su obra literaria en México. Es, sin duda, uno de los escritores más representativos de la región hispanoamericana.

Las notas que siguen son de carácter estrictamente literario, y han sido elaboradas a partir de las lecturas existentes sobre el texto.

Cuando¹⁷⁴ despertó,¹⁷⁵ el¹⁷⁶ dinosaurio¹⁷⁷ todavía¹⁷⁸ estaba¹⁷⁹ allí.¹⁸⁰

¹⁷⁴ *Cuando*. Al abrir el relato con este adverbio de tiempo podemos afirmar que estamos ante una minificción posmoderna, es decir, aquella donde ya ocurrió lo más relevante de la historia. En este inicio (al que podemos llamar *anafórico* porque remite a lo que se tendría que encontrar *antes* del inicio) lo que está elidido es lo que pudo haber ocurrido antes de despertar: el sueño y lo soñado, y lo que ocurrió aun antes de dormir.

¹⁷⁵ *Despertó*. Conjugación en pretérito regular, tercera persona del singular. Este tiempo gramatical, el aoristo de los historiadores decimonónicos, corresponde al impersonal «se dice», y puede ocultar una trampa ideológica: la sospechosa objetividad a la que aspira el discurso racionalista de la modernidad literaria. Al estar seguido de una coma, este término establece que no es el dinosaurio quien despierta.

¹⁷⁶ *El*. A pesar de que tenemos aquí un artículo definido, sin embargo éste cumple una función ambigua, pues no es posible determinar si quien despertó fue el dinosaurio (que todavía estaba allí) o si quien despertó fue alguien que descubrió que el dinosaurio todavía estaba allí. Lo único cierto es la naturaleza tal vez sexista del relato, al considerar que el protagonista pertenece al género masculino.

¹⁷⁷ *Dinosaurio*. Éste es el único sustantivo del relato, y por ello corresponde al personaje que permite identificarlo y reconocerlo de manera paradigmática (anunciado ya en el título). Su carga semántica apela al género de lo fantástico (pues se le atribuye una existencia real a una es-

pecie extinguida). Su acción (estar ahí cuando alguien despierta) apela al género del terror. El laconismo del relato lo ubica en el terreno policiaco (¿quién despertó? ¿dónde es ahí? ¿es «el dinosaurio» el seudónimo de un criminal? ¿es el lector uno de sus cómplices?). En México, donde este relato fue concebido y escrito originalmente en su totalidad, el término *dinosaurio* se refiere coloquialmente a un político perteneciente al antiguo régimen, es decir, cínicamente corrupto y caracterizado por el tráfico de influencias. Así que el texto también pertenece a la crónica periodística. Por otra parte, aquí hay una fuerte carga intertextual al apelar al cuento de Horacio Quiroga, «El sueño» (1914), donde el protagonista persigue a un dinosaurio durante una larga jornada, y cae dormido. Al despertar, el dinosaurio sigue allí.

¹⁷⁸ *Todavía*. Segundo adverbio de tiempo, que sumado al primero (*cuando*) y a los dos verbos (*despertó*, *estaba*), hacen de este texto un caso gramatical único, muy difícil de superar, pues se trata de 4 términos relativos al tiempo de un total de siete. Este adverbio durativo da al relato una mayor profundidad, pues implica la existencia de una historia que tiene muchos posibles antecedentes narrativos.

¹⁷⁹ *Estaba*. El copretérito, como es natural, anuda todas las acciones del relato, es decir, el despertar del sujeto, la permanencia del dinosaurio y (de manera implícita) la interpretación del lector, que es un testigo involuntario de este reencuentro sorpresivo. ¿Se trata de un dinosaurio que estaba ahí antes de que el protagonista cayera dormido? ¿O se trata de una *metalepsis* donde el dinosaurio

rio soñado ahora se ha vuelto real? El caso es que este dinosaurio *estaba allí*.

¹⁸⁰ *Allí*. Pero ¿dónde es *allí*? En el contexto del relato sólo podemos pensar en el espacio que acompaña al personaje dormido, que ahora despierta. En términos heideggerianos, ese *estar-allí* contiene la posible respuesta a los enigmas del relato. Pero también es posible que, como en toda minificción posmoderna, este final sea *catafórico*, es decir, que es a partir de este final cuando se inician apenas las relecturas irónicas del relato. En otras palabras, es ahora cuando el texto está a punto de empezar. *Da capo*.

TALLER DE CUENTO

«EL DINOSAURIO» EN EL TALLER DE CUENTO¹⁸¹

Héctor Anaya

La idea me la dio José de la Colina, quien en su artículo sobre los *325enito325s* sugirió que se tomara el cuento más breve del mundo, el que escribió Tito Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», como el inicio o *lead* de una noticia. Yo se los propuse a mis alumnos de la Escuela de Escritores, de la SOGEM y éstos procedieron a hacer el ejercicio correspondiente, que tuvo resultados sorprendentes y en algunos casos muy afortunados.

Nunca quisimos enmendarla la plana a Tito, ni menos aún mostrarle que la idea que él explotó tenía más posibilidades, en parte porque él mismo ya las ha encontrado.

Recientemente al conversar con él y a la vista del *Parque Jurásico* de Steven Spielberg, que ha puesto de moda a los dinosaurios y desde luego a quienes escriben acerca de ellos, jugamos Tito, Bárbara Jacob, su esposa, Sealtiel Alatríste y yo, a hacerle variantes al cuento:

¹⁸¹ Héctor Anaya, «“El Dinosaurio” de Monterroso». *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 29 de septiembre de 1993, núm. 2101, pp. 52 – 53.

—Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí (en la pantalla).

—Y cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba allí (el camarógrafo)

—Y cuando despertó Spielberg, el dinosaurio todavía estaba allí.

—Y cuando despertó el dinosaurio, Spielberg comenzó a filmar.

Se entiende, entonces, que tampoco comentemos sacrilegio alguno al tomar el texto de pretexto o de punto de partida, ya que el propio Monterroso, con el humor que le caracteriza, acepta modificarlo y darle una categoría de texto vivo, vigoroso, que acepta el reto de seguirse modificando, y convertirse en un *transformer* de la literatura.

Por lo demás, el texto —bien lo sabemos— ya es clásico dentro del género y ha dado lugar a una mitología, que el propio Monterroso alienta, sin duda alguna. El mismo cuenta de una culta dama a quien le hablaron del escritor y lo refirieron como el autor de *La oveja negra y otras fábulas*, de *Obras completas*. Y otros cuentos, de *Movimiento perpetuo* y desde luego de *El dinosaurio*. La dama en cuestión se dio por enterada de la existencia de los libros y al ser interrogada sobre el cuento mas breve del mundo —¿No lo has leído?, ella respondió en frase memorable: —Ay, qué pena, señor Monterroso: ya lo empecé a leer, pero aún no lo termino...

Se trata, en fin, del homenaje que mis alumnos y yo tratamos de rendirle en forma de paráfrasis, a nuestro admirado escritor, que en estos días hace en público el ejercicio de memoria de dar a conocer la historia de sus primeros años en un libro revelador, no sólo del estilo lacónico, casi lacánico, del mínimo y dulce Tito, sino también de las vertientes que dan origen a ese río de erudiciones e ingenios de la lengua: *Los buscadores de oro*.

Aunque Tito conoce la intención que nos guió, no está de más insistir en que nuestro único propósito fue parodiarlo, pero no para odiarlo, sino para quererlo más.

Algunos de los mejores trabajos que se presentaron, figuran a continuación:

Amor en la Prehistoria

(Carolina Martínez)

Cuando despertó, Dinosaurio todavía estaba allí. Entonces dio un sorbo a su cerveza y siguió recostado. «Bésame, bésame mucho...», susurró.

—¡Chist! ¡Cállate! ¿Qué no ves que estoy durmiendo, Babis?

—Sí, ya te vi, mi Dinosaurio querido, no creas que estoy ciega.

Dinosaurio siguió en silencio, estaba totalmente desnudo sobre la cama, luciendo el tatuaje en que podía leerse claramente el letrero «La oveja negra».

—Bah, murmuró Clara, para ovejas negras estoy yo ahorita...

A lo lejos se empezó a escuchar el típico embotellamiento ciudadano. Empezaba a amanecer. Dinosaurio y Clara seguían ocultos, lejos del presente, en la prehistoria seguramente.

Niño devorado por un dinosaurio

(Susana Mena Casas)

«Y cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí». Fue la declaración del niño Alejandro Gómez, que creyó haber sido devorado por un dinosaurio de dos metros de altura por tres de longitud.

En la tarde de ayer, Alejandro Gómez regresaba del colegio a la hora de costumbre y al penetrar en su recámara se dio cuenta de que aquella no era su casa, ni siquiera era una casa. Las dimensiones del cuarto al que entró eran enormes y desproporcionadas. Un fuerte rugido llamó su atención y se sintió muy asustado al descubrir al inmenso monstruo que lo veía con sus ojos hambrientos.

Trató de escapar de su atacante sin conseguirlo. Las puertas de la habitación estaban completamente tapiadas y no existían ventanas en el lugar. Todos sus intentos fueron vanos y lo único que logró hacer fue gritar lo más fuerte que pudo hasta que las fauces del animal se abrieron y lo devoraron.

Hoy, a las 7 de la mañana, Alejandro Gómez fue internado en el Hospital Psiquiátrico Infantil de la Ciudad de México.

Robo sui generis
(Oscar A. Luviano)

Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. «Del susto —declaró horas después en la Procuraduría General de la República— se me bajaron todos los cuetes del año». Bernardo Cienfuegos, 25 años, albañil y padre de tres hijos, fue presentado como uno de los implicados en el robo del Museo de Historia Natural. Crudo hasta los huesos, con lágrimas en los ojos, enfatizó: «Todo fue una cuestión de amor».

Sus presuntos cómplices, informó el Procurador, se encuentran prófugos, pero «es un hecho que andamos tras de su pista».

Dolores Murillo, alias «La Bollopronto», y Jesús Palancares, alias «El Tenmefé», fueron identificados por Bernardo en los retratos hablados que los veladores del Museo resumieron a las autoridades. La pareja de amantes se introdujo subrepticamente al museo durante esta madrugada para, después de amordazar a veladores y conserje, robar el esqueleto completo de un brontosaurio, «único en América Latina», clamó el director del Museo, Rollo Sánchez,

«y que se exhibe para la cultura de nuestra suave patria desde hace quince años».

Es aún un misterio cómo un brontosaurio mesozoico terciario, debidamente certificado con Carbono 14, pudo pasar inadvertido a todo lo largo del Paseo de la Reforma y a través de la ciudad, hasta Chalco, donde Bernardo tiene su casa y una bodega de materiales.

«Hace unos días —rememoró Bernardo, acicateado por un agente, la Bollopronto” le dijo al “Tenmefé” que quería un regalo especial para su cumpleaños y es que a ella los huesos la enloquecen (comprenderán por qué anda con el “Tenmefé” que es pura rabadilla). Hasta se rumoraba que era profanadora de tumbas. Un día mi niño Poncho le dijo por decir que había en Chapultepec un animalazo en los meros huesos, que muy lindo, que si le interesaba. El “Tenmefé” la llevó y contó que nomás de ver los huesos de la lagartija, que tantas desgracias me ha traído, se vino. Así, se vino a gritos.

Desde entonces vi muy nervioso al “Tenmefé”.

Ayer, Bernardo celebró con sus amigos que sacaron reintegro en la Lotería. No extrañaron al “Tenmefé”, que era como su hermano y a quien finalmente vieron llegar de madrugada, sudado. Le dijo a Bernardo que si lo dejaba guardar un regalo en la bodega. Bernardo dijo que sí y todos salieron a ayudarlo, convencidos de que se trataba de una visión etílica, “muy realista de a tiro”.

La “Bollo” se sentía tan feliz —Bernardo se secó otro par de lágrimas—, que despedí a todo mundo, los despedí a ellos y le di las buenas al dinosaurio, con eso de que no pensaba volver a verlo».

Esta mañana Bernardo se despertó, siguió empujando el codo y se asomó a la ventana, al escuchar las sirenas de la policía y a los perros que rodeaban la bodega.

El fin de la búsqueda

(Rosa Aurora Chávez Balderas)

Chihuahua, México. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. De nada le había servido soñar ciudades extrañas habitadas por hombres. El dinosaurio estaba allí, su esqueleto emergió de entre la arena como fortaleza ilógica, desmembrada.

Para el equipo de geólogos de la Universidad de Chihuahua, la búsqueda había concluido. Para la paleontóloga Aura G. el romance se iniciaba.

Un dinosaurio casi engulle a un campesino

(María Antonia Valle Colón)

Zumpango, México. «Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Esa fue la impresión que sufrió el campesino del municipio de Zumpango, 331enito Ignacio, cuando trabajando en su milpa

la tarde de ayer un ruido ensordecedor y desconocido lo hizo girar, para descubrir avanzando frente a él a un dinosaurio gigantesco con semblante feroz. El campesino cayó de rodillas, cubriéndose la cara con los brazos y se desmayó, despertando poco después, para encontrarse en las fauces del animal y a punto de ser devorado.

Venciendo el terror, el campesino lo atacó valientemente con una hoz, pero los gritos de varios hombres le impidieron seguir. «Creí que todos estaba locos, pidiéndome que no le hiciera daño, a pesar de que estaba a punto de tragarme», comentó el campesino ya repuesto del incidente, del que salió únicamente con algunos raspones. Los hombres que mostraron ese apego especial por la bestia resultaron ser empleados de la Compañía Walt Disney Productions, quienes explicaron que llevaban el animal mecánico de 20 metros de longitud y 8 de altura a la locación donde se filma una película con ambiente prehistórico.

Comentaron que el animal está hecho de fierro y plastiglás y que estaba sujeto a unas correas, pero que las ramas de un árbol lo golpearon zafándolo de sus amarras, por lo que se deslizó sobre sus propias ruedas, aumentando su velocidad conforme bajaba la pendiente que se encuentra en el lugar del percance.

Media hora tardaron en sacar al campesino de las fauces del dinosaurio, pues se había trabado el mecanismo del hocico. No faltó el comentario de que

el dinosaurio traía atrasada el hambre con algunos millones de años.

**Cuando despertó, «El Dinosaurio» todavía
estaba allí**

(Jabelh Castañeda)

Ciudad de México. Conmovido aún por el extraño robo ocurrido en la madrugada de ayer, el señor Javier Solís, propietario del avión particular «El dinosaurio», que desapareciera misteriosamente del aeropuerto internacional de esta capital, aseguró hoy a las autoridades policíacas y de aeronáutica civil, estar plenamente seguro de que la desaparición de su avión tuvo que haber ocurrido momento después de que él se retirara del aeropuerto, quedando al cuidado del señor Vicente López, miembro de la seguridad, quien confesó haber visto el avión al momento de despertarse e irse a su casa en el cambio de turno. «Sí, cuando yo desperté “El dinosaurio” todavía estaba allí», aseguró el señor López.

Dinosaurio en el Periférico

(Cristina Miranda Huerta)

México, D.F. «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», dicen testigos.

Hoy, alrededor de las 20 horas, el señor Augusto Monterroso transitaba tranquilamente por el Periférico rumbo a su casa, cuando de pronto vio ante él a un dinosaurio cruzando con paso lento por los carriles. Frenó presuroso y perdió el control del automóvil. Tratando de esquivar el impacto contra el animal terminó estrellándose en la barra de contención, recibiendo severos golpes en el tórax, piernas y cabeza, por lo que el señor Monterroso permaneció inconsciente más de quince minutos.

Los testigos confirman la versión, pero nadie vio a qué hora y hacia dónde huyó el dinosaurio. Tal suceso tiene preocupada a toda la población capitalina, la cual exige a las autoridades correspondientes la pronta aprehensión del dinosaurio, ante de que cause mayores daños.

LA TAREA¹⁸²

Javier Perucho

Para Federico Patán

Cómo se le ocurre al maestro dejarnos esa tarea. Escribir una narración en cuyo final injertemos otro cuento, que además sea congruente con nuestra historia, salida de su ronco pecho, así dijo en el salón.

Al terminar la clase, tomó su libro, el borrador y los plumones de su escritorio sin escuchar nuestras demandas, nuestras súplicas de que ejercicios de escritura ya no queríamos, que nos mandara al cine, al museo o planeara un trabajo en equipo, qué no sabe que para escribir ya está internet. Como él no tiene nada que hacer, cuando vas a su cubículo se la pasa escribiendo o pegado a sus libros, o lo encuentras en la cafetería con sus amigos, siempre discutiendo, acalorados por la charla.

Y ahora de dónde saco esa historia, a la que voy a pegar lo que anotó en el pizarrón, que copio tal y como la apunté en mi cuaderno: «Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.» Según él, un cuento extraordinario, el más breve jamás escrito,

¹⁸² Javier Perucho, *Anatomía de una ilusión*. Libro de microrrelatos inédito.

¡Ups! Si éstos son sus gustos, qué leerá o de qué hablará con esos fachosos y greñudos que se sientan a su mesa.

Cuando me devuelve las tareas, dice que ponga atención en las palabras, que Jesús lleva acento, que me faltaron tantas comas, ¡cuánto me fastidia señalando en rojo mis errores!

¿Y si le escribo cuando me asaltaron en el trolebús, o sobre el primer beso que me regaló la Margarita detrás del zaguán, o el día que conocí el mar?, ¿pero esos retazos de mi vida serán una narración? Si esos acontecimientos fueron verdad, ¿podré vaciarlos en un cuento, en una historia?

TESTIMONIOS

EL ORIGEN DEL DINOSAURIO¹⁸³

Alí Chumacero

Héctor Anaya:... y de ahí pasamos a que nos estaba contando como surgió el cuento más breve del mundo, el de: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*, esto de Augusto Monterroso.

Alí Chumacero: La anécdota es que Tito Monterroso tenía un amigo que vivía en la misma casa que él, y llegaba por la noche a contar sus aventuras.

Héctor Anaya: Amorosas.

Alí Chumacero: Amorosas, naturalmente (RISAS). Y por la noche, la noche es para dormir según Tito Monterroso, estaba dormido y aquel hombre empezaba cuente y cuente y cuente, y Tito se dormía. Y cuando despertaba, seguía todavía el otro contando. De ahí nació el cuento. Fíjate: cuando despertó, todavía el dinosaurio estaba allí, cuente y cuente, seguía contando el dinosaurio...

¹⁸³ Entrevista radiofónica realizada por Héctor Anaya en su programa *Gente de Palabra* el 25 de agosto de 1997.

EL ORIGEN DE «EL DINOSAURIO»¹⁸⁴

Juan José Arreola

Cuando volví a México a principios de 1950, antes de instalarme en Río Ganges, viví unos meses alojado en el departamento que tenían Ernesto Mejía Sánchez y José Durán en la colonia Juárez.

Este departamento es importante porque varios amigos nos hacían visitas, que se convertían en largas tertulias. Allí llegaban casi todos los días Augusto Monterroso, Jorge Hernández Campos, Alfredo Sancho, Manuel Mejía Valera y otros compañeros de El Colegio de México.

Ernesto era feliz contestando el teléfono, tenía tres frases hechas para la ocasión, que utilizaba según su estado de ánimo. Eran bromas muy al estilo de él. Al contestar la llamada, Ernesto decía: «Hamburgo 29, vocabulario 12». Otra: «Canta, sirena, canta». Y la más común, que un día le dijo al propio don Alfonso Reyes: «Decidme niño cómo os llamáis», que es la frase con la que comenzaba el catecismo del padre Ripalda. Ernesto y Tito Mon-

¹⁸⁴ Orso Arreola, «Ernesto vive en Hamburgo 29, vocabulario 12». *El último juglar. Memoria de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998.

terroso se la pasaban todo el día haciendo chistes, los dos eran muy ingeniosos.

Augusto Monterroso reprodujo literalmente en algunos de sus cuentos las anécdotas que vivimos juntos en esa época. Sin José Durán, el eterno enamorado de la *vedette* Brenda Conde, Tito se hubiera quedado sin la historia de uno de sus cuentos más famosos. Recuerdo que una noche, ya casi de madrugada, llegó José y al entrar al departamento hizo mucho ruido para que yo, que dormía casi a la entrada, me despertara y él se pudiera poner a platicar conmigo. Yo ya conocía esa táctica. Como era natural, desperté de mi sueño y Durán se sentó a los pies de mi cama, y sin mucho preámbulo se puso a contarme sus tragedias amorosas. Yo lo escuché un rato y luego me volví a dormir, pero él siguió hablando y se quedó en el mismo lugar. Tal vez durmió sentado parte de la noche, pero el caso es que cuando desperté él seguía allí. Me quedé un poco sorprendido y fastidiado. Ya durante el día llegó Ernesto y le platicqué lo que me había pasado con Durán, al que él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: «Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí». Luego llegó Tito, escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos. No hay que olvidar que la literatura y la ficción tienen mucho que ver con la vida cotidiana.

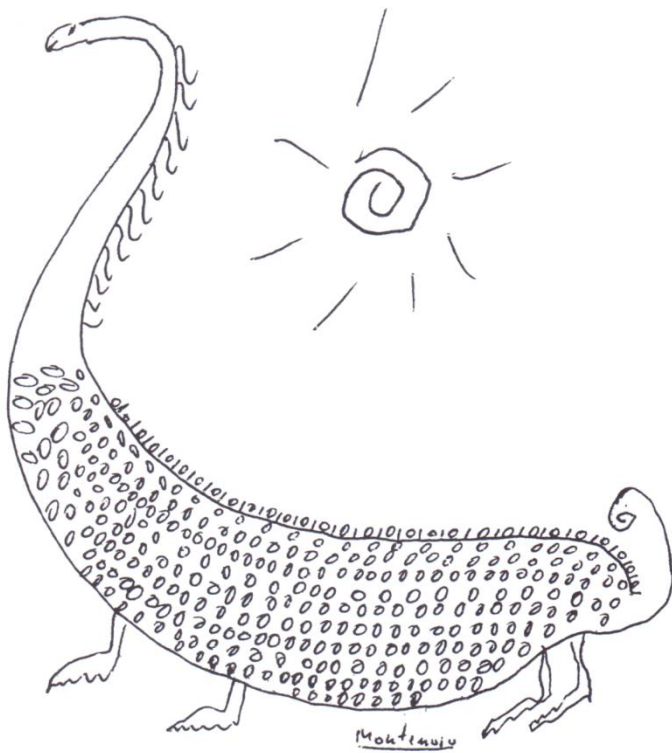
MANUSCRITO ORIGINAL

El dinosaurio

Cuando desperté, el dinosaurio
todavía estaba allí.

G. Bunt

VERSIÓN GRÁFICA DEL AUTOR



Moktawu



ENTREVISTA SOBRE
EL DINOSAURIO ANOTADO

**Entrevista acerca de
*El dinosaurio anotado*¹⁸⁵**

Mariana Islas: En los agradecimientos del libro mencionas que fue José Luis Martínez Morales quien te sugirió la idea original. Pero ¿cuáles eran tus objetivos cuando te diste a la tarea de recopilar el material que incluiste en esta edición crítica?

Lauro Zavala: Lo que él hizo fue iniciar todo el asunto, aunque no deliberadamente. En mayo del año 99 presentó una ponencia sobre «El dinosaurio», que fue muy bien recibida, en el Congreso Internacional de Investigadores de Cuento Mexicano, en la Universidad Autónoma de Tlaxcala. Lo encontré poco después, en junio de ese mismo año, en Xalapa, poco antes de que se presentara un libro mío en la Universidad Veracruzana. En realidad, él tenía la intención de reunir únicamente las frases que de pasada han escrito algunos críticos acerca del texto, y me invitó a colaborar con él. Pero al pedir mi colaboración, yo entendí que él se refería a reunir los ensayos completos, como el que él mismo escribió, dedicados al texto. Yo me puse a trabajar, y

¹⁸⁵ Entrevista inédita realizada en 2003 a partir de la publicación de *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*, Alfaguara Juvenil / UAM Xochimilco, México, 2001, 135 p.

cuando reuní más de treinta artículos, parodias, escuelas y otros materiales, en total casi 200 páginas, le envié una relación y conversé por teléfono. Al final, él terminó haciendo el prólogo de una antología de Monterroso que publicó la Universidad Veracruzana, pero en esa conversación me dijo que lo que yo hice rebasaba con mucho su proyecto, que apenas daría para unas 10 páginas, cuando mucho. Así que se retiró del proyecto (pues no había hecho nada todavía). Pero le agradezco haber encendido la mecha.

Mi intención era reunir todo lo que estuviera relacionado con el texto. Como sabes, yo escribí un par de libros sobre teoría de los museos (en la UNAM), y estoy convencido de que las mejores exposiciones son las que están dedicadas íntegramente a un solo objeto. De la misma manera, creo que algunos de los mejores libros de estudios sobre cuento pueden ser los que están dedicados íntegramente a un solo cuento. (Por cierto, tengo una colección de más de veinte libros dedicados a un solo cuento, como el que escribió Javier García sobre «Los funerales de Mamá Grande» de García Márquez; el de Osvaldo Sabino sobre «Ulrica» de Borges, y el que escribió Gerardo Zenteno sobre «Luvinna» de Rulfo). Por ejemplo, yo conozco 23 artículos sobre «Continuidad de los parques» de Cortázar, y creo que merecen estar reunidos en un libro. Así que este proyecto me pareció algo muy natural.

Supongo, porque yo lo vi de cerca, que pasaste por dificultades diversas para conseguir todo el material. ¿Podrías contar cuáles fueron puntualmente?

LZ: La localización de cada texto incluido en este libro tiene su historia particular. Pero todavía somos pocos los investigadores de la minificción, y eso tiene sus ventajas. Cuando organicé el Primer Congreso Internacional de Minificción, en el 98, participamos 10 investigadores de 4 países. En noviembre del 2002 se realizó el Segundo Congreso, en la Universidad de Salamanca, y ahí participamos 15 investigadores de 7 países. Esta comunidad de investigadores es muy participativa, y me dio las pistas para localizar dos o tres textos que no hubiera conocido de otro modo. Pero una parte considerable de los textos los encontré en mi propia biblioteca personal. En los agradecimientos señalo al resto. De cualquier manera, el proceso de investigación siempre es muy laborioso, tiene mucho de persistencia, algo de suerte, y depende de un buen olfato y una búsqueda sistemática.

En tu encuentro con Augusto Monterroso, ¿exactamente acerca de qué hablaron?

LZ: Bueno, ésa fue una reunión en su casa propuesta por la editora de Alfaguara (Marcela González Durán), que en ese momento trabajaba en Ediciones El Ermitaño. Esa editorial tenía en prensa un *Diccionario de la Cultura Libanesa en México*, elaborado

por la hermana de Bárbara Jacobs, y también un libro acerca de Monterroso al cuidado de él mismo. Así que cuando yo le mencioné a Marcela que estaba preparando este libro, inmediatamente hizo una cita con él para hablar sobre todos estos proyectos. Eso significa que la mayor parte de la reunión estuvo dedicada a los otros libros. Cuando llegó mi turno de presentar el proyecto, le mostré a Monterroso el índice tentativo. En ese momento yo ya tenía unas 200 páginas de materiales, pero muchos no se incluyeron porque son investigaciones académicas (y por lo tanto, no fueron considerados como textos comerciales por la editorial). Otros textos no entraron porque no se localizó al editor o porque (en el caso de Vargas Llosa) la agente no cedió los derechos.

Monterroso vio el manuscrito con interés, y empezó a recordar algunos otros materiales. Recuerdo que en algún momento él dijo, bromeando: «Si escriben todo esto acerca de mi trabajo, no sé por qué sigo siendo una persona tan sencilla». Con mucha generosidad, me mostró un libro argentino dedicado a «El dinosaurio» (*Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*) y un par de artículos escritos por mexicanos. Me prestó los que yo no tenía, y los fotocopíé. Regresé una semana después para devolver los libros, ya con el manuscrito completo, incluyendo mi prólogo, pero en esa ocasión ya no pude volver a hablar con él.

¿Has recibido algún comentario de su parte ahora que salió la publicación al mercado?

LZ: Bueno, no me he atrevido a llamarlo después de la publicación, pues creo que a veces los lectores lo abruman con sus llamadas. Pero una amiga, que antes fue mi alumna (Socorro Venegas) lo entrevistó hace pocos meses, para el número de **Tierra Adentro** donde se publicó un trabajo mío sobre el cuento mexicano, y ella me comentó que a él le gustó el libro. Eso es todo.

¿Cómo es posible que un texto de siete palabras haya causado tal revolución en el mundo de las letras?

LZ: Creo que hay una conjunción de circunstancias impredecibles, irrepetibles y de carácter acumulativo. Con esto quiero decir que aunque el texto se publicó en 1959, los primeros trabajos ensayísticos dedicados a él se empezaron a publicar más de 25 años después, cuando la tradición oral ya había creado una especie de sedimentación muy notable.

En cambio, en los años noventa es muy difícil que un escritor en lengua española no conozca el texto y su prestigio. En el Prólogo señalo diez razones para explicar su valor literario (ver párrafo en las páginas 20-21). Pero estas razones no explican del todo la extraordinaria fama que tiene. Creo que, entre otras cosas, ya es una especie de contraseña. Cuando alguien menciona «*El dinosaurio* de Monterroso», las personas que escuchan pueden

dividirse entre quienes saben de qué se trata y quienes simplemente no lo saben. Es natural que quienes se dedican profesionalmente a la cultura tengan cierta familiaridad con el texto. Así que ya es parte del patrimonio cultural. En este momento el texto genera su propio mito, pues no deja de ser sorprendente que un texto tan breve haya producido tanto interés.

También coincide con el paulatino interés por la minificción como género literario, que ha ocurrido en los últimos quince años, con la elaboración de numerosas tesis de posgrado, congresos internacionales, antologías y cursos.

Y creo que también tiene relación con el sentido político que damos en México a la palabra *dinosaurio*, que ahora tiene una connotación más irónica y lúdica (es decir, más literaria) que simplemente peyorativa.

¿Hablaste de eso con Monterroso? Es decir, te mencionó alguna vez algo de lo que mencionas en el prólogo sobre la presencia de cadencia poética o la incursión en diversos géneros, sobre si fue deliberado.

LZ: No hablamos sobre nada de eso. Creo que él es el primer sorprendido por todo lo que se ha generado a partir de su texto. Y realmente es algo sorprendente, pues creo que es uno de los autores con la mayor diversidad posible de registros literarios. Nunca se repite. Así que es sorprendente que haya

quienes no conozcan el resto de su muy disfrutable literatura, y que sin embargo hayan oído hablar de «El dinosaurio».

¿Es totalmente verídico lo que cuenta Chumacero del origen del cuento que dio pie a tu trabajo? Digo, porque Arreola lo respalda, pero ¿de dónde conseguiste estos textos?

LZ: Supongo que la historia es cierta, y eso vuelve al texto aún más sorprendente. Arreola incluye esta historia en sus memorias. Encontré este pasaje gracias a una referencia que hace Adolfo Castañón en un ensayo sobre Monterroso. Y el programa de radio donde Chumacero contó esta historia fue parte de una entrevista que le hizo Héctor Anaya. El mismo Anaya me invitó a su programa de radio, y cuando le comenté que estaba preparando este libro, él me hizo llegar una copia de esta grabación, que yo transcribí. Esto lo consigno en los agradecimientos del libro.

Aparte de generador de nuevos textos, de ensayos y artículos, ¿qué aporta este texto al micro relato o minicuento?

LZ: Este texto es una especie de referente de la minificción como género literario. Es un indicador de lo que está ocurriendo con la minificción en general. El estudio de Will Corral es del año 85, un año antes de que Dolores Koch presentara su tesis doctoral sobre el microrrelato en Arreola, Torri y Monte-

rroso. Así que coinciden el primer ensayo sobre «El dinosaurio» y el primer estudio sobre la minificción. Actualmente hay más de treinta antologías sobre la minificción, casi todas publicadas en los últimos diez años. Y ya hay media docena de tesis de posgrado sobre este género.

En el Segundo Congreso Internacional de Minificción, en Salamanca, nos pareció algo divertido imaginar cuál será el futuro de «El dinosaurio». Al publicar este libro, **El dinosaurio anotado**, yo pretendí matar «El dinosaurio», saturar el interés que ha atraído este texto para, en su lugar, llamar la atención al resto de la minificción y al resto de la producción de Monterroso. El texto significa más por lo que lo rodea que por lo que es. Es una especie de agujero negro que atrae un interés que no depende sólo de él mismo, sino de lo que cada lector proyecta sobre él. Pero eso, precisamente, es la literatura.

¿Por qué este libro de Alfaguara tiene el apoyo de la UAM?

LZ: Fui yo quien propuso que participaran ambas instancias editoriales. Como sabes, yo soy investigador en la UAM Xochimilco, y al mismo tiempo, éste es mi tercer libro en Alfaguara. La UAM apoyó el proyecto desde un principio, y espero que esta clase de colaboraciones pueda continuar en el futuro.

Hasta ahora has publicado catorce antologías literarias, todas ellas relacionadas con el cuento

y la minificción. ¿Cuál es la importancia de las antologías?

LZ: Las antologías son necesarias para todo proyecto editorial serio porque son un indicador no sólo de la situación de la producción literaria en un momento particular, sino sobre todo, de las formas de lectura que realizan los lectores especializados. En el caso del cuento, la poesía y la minificción, la historia literaria se escribe y se estudia a través de las antologías. En otras palabras, las antologías son necesarias para escribir la historia de la literatura. Los prólogos de las antologías son testimonios insustituibles de la sensibilidad de un lector en un momento específico de la historia literaria.

Además, las antologías son el recurso fundamental de todo proyecto educativo. Esto se demuestra, por ejemplo, en el hecho de que los congresos sobre la enseñanza de la literatura (como los de la MLA, que reúne a más de treinta mil investigadores en todo el mundo) y los congresos sobre la enseñanza de la lengua y la cultura de un país a estudiantes extranjeros (como los que organiza la UNAM cada año en el Centro de Estudios para Extranjeros) dan importancia central al estudio de las antologías como recurso didáctico.

Por otra parte, todo proyecto editorial, y toda formación literaria sistemática, se inicia y termina en una antología. Por todas estas razones, en los programas de doctorado de literatura más importantes del mundo existen cursos dedicados a estudiar las

antologías. Una antología es como una fotografía que captura un momento específico de la lectura, y suele decir muchas cosas acerca del antologador como lector de textos literarios.

Las antologías son tan necesarias para la salud literaria como las obras mismas. Esto significa que los lectores son tan importantes como los autores, pues ambos (creadores y lectores, textos y antologías) se requieren mutuamente. Un proyecto editorial sin antologías siempre estará incompleto. En resumen, la riqueza de un proyecto editorial puede medirse por la calidad de sus antologías.

¿Qué satisfacciones te deja un trabajo como éste?

LZ: Siempre es gratificante ir construyendo un proyecto desde la idea original hasta la publicación. Y este libro no deja de ser una excentricidad colectiva, una broma literaria, un juguete editorial, una especie de lujo cultural de la literatura hispanoamericana. El texto es emblemático de la brillantez que puede alcanzarse a partir de casi nada. Y creo que quienes se acercan al texto por primera vez empiezan a descubrir estas formas de juego. El libro es una invitación para ser cómplices de este juego que es la literatura. Y eso siempre es satisfactorio.

ÍNDICE

PRÓLOGO

Retrato de dinosaurio sin moscas 7

TEXTO ÍNTEGRO

Augusto Monterroso
El dinosaurio 21

VERSIONES Y DIVERSIONES

José de la Colina
La culta dama 25

Alejandro Martino
Diálogo inicial 26
Consulta psicoanalítica 27

Marcelo Báez
Indigna continuación 30

Diana Amador
Parte policiaco 31

Wilfredo Machado
Monterroseana II 32

Luis Martín Gómez
Variación sobre una variación
sobre «El dinosaurio» de Monterroso 33
Variación sobre la variación anterior 34

Dinocidios diversos

Raúl Brasca
Contrariedad 37
El dinosaurio, los dinosaurios 38

Saturnino Rodríguez Riverón
Inmigración y extranjería 39

Edgar Allan García Rivadeneyra
Augusto Monterroso 40

Guillermo Bustamante
Brevedad verdadera 41

VARIACIONES SERIALES

Carlos de la Fe
Diez pasiones para olvidar el Dinosaurio 45

Mario Tascón
Variantes de un tuiteo 47

Fernando Montesdeoca	
<i>Ejercicios de minificación</i>	59

CUENTOS

Octavio Escobar Giraldo	
<i>Propp, Star Trek, Augusto Monterroso</i>	89

Stefano Strazzabosco	
<i>Entre marrón y gris</i>	98

Umberto Senegal	
<i>Castigo a Augusto Monterroso por escribir El dinosaurio</i>	101

ENSAYOS

Ignacio Solares	
<i>La brevedad como condena</i>	115

Italo Calvino	
<i>Rapidez</i>	118

Juan Villoro	
<i>Monterroso, libretista de ópera</i>	124

Mario Vargas Llosa

El tiempo narrativo 136
Los niveles de realidad 153

Víctor Herrera
Lo bueno, si breve, dos veces breve 170

Eduardo Moga
Siete palabras centrífugas o el jurásico virtual 177

Juan Antonio Masoliver Ródenas
El dinosaurio, maestro del silencio 194

Pedro Luis Barcia
El cuentículo más breve del mundo 198

ESTUDIOS

Wilfrido H. Corral
Dilatación de las expectativas 215

David Lagmanovich
Regreso al dinosaurio 221

Laura Pollastri
Una casi inexistente latitud 226

Karla Seidy Rojas
La ironía en el minicuento de Monterroso 239

Irma Cantú	
<i>El dinosaurio es un cuento chino</i>	261
Faustino Gerardo Cerdán Vargas	
<i>Augusto Monterroso y el minicuento</i>	274
José Luis Martínez Morales	
<i>Viaje al centro de un dinosaurio</i>	288

EL DINOSAURIO ANOTADO

Lauro Zavala	
<i>Notas al pie de «El dinosaurio»</i>	317

TALLER DE CUENTO

Héctor Anaya	
<i>«El dinosaurio» en el taller de cuento</i>	325
Javier Perucho	
<i>La tarea (2010)</i>	335

TESTIMONIOS

Alí Chumacero	339
Juan José Arreola	340

MANUSCRITO

Reproducido en *La mano de la hormiga* 345

VERSIÓN GRÁFICA

Dibujo incluido en *Esa fauna* 349

ENTREVISTA SOBRE *EL DINOSAURIO* ANOTADO

Mariana Islas
Conversación con Lauro Zavala 353

Variaciones sobre «El dinosaurio».
Con autorización de Augusto Monterroso,
de Lauro Zavala (ed.),
se terminó de imprimir en Lima
el 21 de septiembre de 2018
en memoria de Juan José Arreola
en los talleres gráficos
de Editorial Micrópolis.


micrópolis

