



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Lenguas y Letras
"Enlazar culturas por la palabra"

Los buscadores de oro de Augusto Monterroso, un espacio de identidad literaria.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de **Maestra en Literatura Contemporánea de México y América latina,**

Presenta:

María Eugenia Castillejos Solís

Dirigida por:

Dra. María Esther Castillo García

Dra. María Esther Castillo García
Presidente

Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López
Secretaria

Firma

Mtra. Phyllis Herrin de Obregón
Vocal

Firma

Dr. Pablo Pérez Castillo
Suplente

Firma

Dra. Flor de María Gamboa Solís
Suplente

Firma

Dr. Guillermo Cabrera López
Secretario Académico UAQ
Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y
Posgrado, UAQ.

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
marzo de 2011

RESUMEN

La autobiografía como género literario fue apenas reconocida a principios del siglo XIX, toda vez que con el arranque de las ciencias, el pensamiento del hombre apostara por definirse como un proyecto individual que repercutía en una vida impar para ser contada; se diría que empieza a pensarse en el autor que, apartado del anonimato, toma las características protagónicas de una figura inconfundible, subvirtiendo incluso el blanco de una meta legendaria: devolver y reivindicar con sus aventuras, la identidad y el lance legendario de su comunidad. Frontalmente hoy, la autobiografía, presupone en primera instancia a ese sujeto que frente al texto se repliega en una esforzada búsqueda del *yo*, de la conciencia, de la memoria, para ir al encuentro de su identidad. La escritura de este tipo de textos permite mostrar la autenticidad de su autor-idad en *el qué* y *el cómo* se narra una historia autobiográfica, otorgando la verdadera defensa al lector. En este contexto el análisis que aquí hacemos de *Los buscadores de oro*, texto autobiográfico del escritor latinoamericano del siglo XX, Augusto Monterroso, nos ha revelado -auspiciados por el decir de la crítica- elementos textuales con los que interpretamos el tejido de su identidad, considerándolo como una serie de interdiscursos socioculturales y artísticos que vienen dialogando -valga la redundancia- y reformulándose dentro y fuera del continuo de su obra. Desde nuestra propuesta, enfocada en el estatuto literario, hemos incorporado su autobiografía a esos primeros textos de ficción publicados en el libro *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), tal proceder nos ha permitido mostrar el punto de partida y el arribo de una ruta de acento biográfico. Ceñidos a las teorías que dan cabida a las formas y a los modos que instalan los límites de los géneros literarios, nos hemos acercado a las que, entre otras discusiones, se dirigen al origen de los discursos en los que se asientan; de ello, el discurso del *yo* autobiográfico parecería concretizarse en una frontera (J.M. Pozuelo) o zona (M.E. Castillo) de realidades y ficciones, que atraviesan las series psicológica, histórica y literaria. Sucedidas en la experiencia de la tradición de autores y lectores (E. Bruss), las observaciones y los resultados de estos procesos discursivos se enmarcan en un contrato de lectura autobiográfica (P. Lejeune) para incidir en la des-composición del discurso autobiográfico, el que a partir de *Los buscadores de oro*, da cuenta y extiende la configuración y el funcionamiento del *auto* (M. Foucault), el *bios* (J. Olney) y la *graphé* (M. I. Filinich, L. A. Pimentel). Desde nuestra inclinación literaria este trabajo alienta una existente aventura del héroe protagónico sostenida ahora por una comunidad de lectores que se apartaría de una displicente y reducida lectura de autobiografía como “la vida contada por quien la escribe”.

Palabras clave: Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, autor autobiográfico, discurso autobiográfico, Pacto Autobiográfico, identidad, alusión.

SUMMARY

Autobiography as a literary genre was only recognized in the early 19th century, because with the beginning of sciences, man thought committed to be defined as an individual project that had impact in an odd life to be told. You can say that the author begins to be considered, isolated of anonymity, who takes/assumes the protagonist characteristics of an unmistakable figure, even subverting the target of a legendary aim: return him back and demand with his adventures the identity and legendary incidents of his community. Frontally today, autobiography, assumes in the first instance the subject that in front of the text withdraws in a hard search for the I, the conscience, the memory, to find his own identity. This kind of texts makes possible to show the authenticity of his author-ity on *what* and *how* an autobiographical story is told, granting the actual defense to the reader. In this context, this analysis of *Los buscadores de oro, an autobiographical* text of the Latin American writer of the 20th century, Augusto Monterroso, has revealed to us – based on the literary criticism - textual elements with which we interpret the network of his identity, considering it as a series of socio-cultural and artistic interdiscourses that are talking –if you forgive the repetition - and reformulating in and out the continuum of his works. From our proposal focused on the literary statute, we have incorporated his autobiography to the first texts of fiction published in the book *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) that has allowed us to show the point of departure and arrival of a route of biographical emphasis. Based on the theories which give scope to forms and modes that bound literary genres, we have approached to that, that among other arguments, leads to the origin of speeches in which they are settled; therefore autobiographical discourse of I would seem to concretize in a border (J.M. Pozuelo) or area (M.E. Castillo) of realities and fictions, that cross the psychological, historical, and literary series. Observations and the results of these discursive processes, succeeded in the tradition of authors and readers (E. Bruss) experience, are framed in a commitment of autobiographical reading (P. Lejeune) to influence the des-composition of the autobiographical discourse, which from *Los buscadores de oro*, realizes and extends the configuration and operation of the *auto* (M. Foucault), the *bios* (J. Olney) and the *graphé* (M. I. Filinich, L. A. Pimentel). From our literary inclination this study encourages an existing adventure of the protagonist hero now held by a community of readers who stand apart from an indifferent and reduced reading of autobiography as a "life told by the one that writes".

Key words: Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, autobiographical author, autobiographical speech, Covenant Autobiographical, identity, reference, literary genre.

DEDICATORIA

A la memoria, el recurso más prodigioso para reinventarme cada mañana con el despertar de tu recuerdo; a ti, Óscar Reynoso.

Al incuestionable acompañamiento, atento, bondadoso y alentador, que sostiene el más alto sentido de mi vida; a ustedes mis hijos, Pablo y Rommina.

A la magnificencia de una complicidad, solidaria y resuelta, en un reservado, maravilloso y amoroso diálogo infinito; a ti, Flor Gamboa.

A lo incuestionable del origen, mis amados padres y hermanas mayores, quienes buscando la orientación de sus vidas, han apoyado y fortalecido la mía con profundos aprendizajes; a ustedes, Raúl y Gloria, Guadalupe y Rosario.

Al la oportunidad de expresar mi inconmensurable gratitud a mis hermanos menores: Raúl y Araceli y a mi tía Elizabeth, quienes han venido sirviendo un plato más en su mesa, para cualquier día que yo lo necesite.

A quienes merecen ser felices y me han hecho feliz; a ustedes: Luisfer, Gus, María José, Mariana, Berni, Gigos, Gonza, Marifer, Raúl y Natalia.

Al silencio de la escritura, donde se ha quedado y transita todo lo demás.

AGRADECIMIENTOS

Al respeto y cariño convocado por quien me ha formado en la Literatura, con la sabiduría que sólo la vocación y la sensibilidad otorga; a ti, mi querida Esther Castillo, directora de este trabajo.

A la admiración forjada en grandes enseñanzas y en el brillo de la amistad que me conceden en el quehacer de cada día; a ustedes, Araceli Rodríguez y Enrique Brito.

A la concesión del tiempo y la valiosa aportación de los profesionales quienes como parte del sínodo, han leído mi trabajo, cuyo mérito me distingue por alcanzar el grado de *Maestra en Literatura*; a ustedes Phyllis Herrin y Pablo Pérez.

Al territorio, otrora poblado por cada uno de mis notables maestros y dedicados compañeros de *la primera generación* de nuestra querida Maestría; a ustedes, la sólida simiente de este trabajo.

A todos los que integran la Facultad de Lenguas y Letras quienes a través del tiempo me han dado lo necesario para impulsar mi desarrollo humano y profesional; a la Universidad Autónoma de Querétaro, mi alma mater, principio y orgullo de mi identidad.

ÍNDICE

Resumen	i
Summary	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Índice	v
1. Introducción	1
1.1 El escritor Augusto Monterroso	2
1.2 La autobiografía de Augusto Monterroso	8
1.3 La vida como texto	10
1.4 <i>Los buscadores de oro</i>	15
2. Antecedentes del canon autobiográfico	26
2.1 El autor y el lector de autobiografía	29
3. El sentido pragmático del género autobiográfico	32
3.1. El discernimiento identitario de la autobiografía	33
3.1.1. Identidad y subjetividad	35
3.1.2. Vida y memoria	39
3.2. <i>Bios y Graphé</i>	40
3.3. El pacto autobiográfico	42
4. Problemas de la autobiografía como género literario	46
4.1. La problemática del <i>yo</i> en el género autobiográfico	50
4.1.1. Funciones discursivas del <i>yo</i> autor, <i>yo</i> narrador y <i>yo</i> personaje	53
4.2. Funciones narrativas en el género autobiográfico	59
4.2.1. Enunciación y enunciado	64

5.	Referentes y referencias en <i>Los buscadores de oro</i>	71
	5.1. La construcción de la diégesis	71
	5.2. La designación de un título	73
6.	Implicaciones autobiográficas	79
7.	Conclusiones	96
	Epílogo	100
	Bibliografía	104

1. INTRODUCCIÓN

Autodidacta¹ y exiliado en México por primera vez desde 1944² el escritor guatemalteco Augusto Monterroso, después de haber escrito y publicado³ siete libros de cuentos, su diario y una serie de ensayos entre 1959 y 1987⁴, publica en 1993, a los setenta y dos años de edad, su autobiografía *Los Buscadores de Oro*⁵, idealmente anticipada por él mismo como una primera parte⁶. Con el aval y reconocimiento de su trayectoria literaria por sus críticos y lectores y con la naturalidad y franqueza de autor que lo caracteriza, Augusto Monterroso resucita en el preámbulo de *Los buscadores de oro* la sensación *humillante* del exilio, como un *sentimiento de temor, inseguridad y sentido de no pertenencia*, sensación que lo impulsa para emprender por la escritura, el retorno sincero y autocomplaciente a la génesis de su identidad de esa *persona literaria* que dijera Jorge Rufinelli⁷ es Augusto Monterroso. No obstante que *Los buscadores de oro* incluye algunos datos cronológicos dados a conocer a través de sus biógrafos y en diversas entrevistas antes de esta publicación, el libro queda entre los textos de creación, si le concedemos a Monterroso la avidez de una acostumbrada ambigüedad genérica. El hecho de recrear una realidad biográfica ficcional provocaría la siguiente pregunta: ¿Es la autobiografía de Augusto Monterroso un texto de realidades, de ficciones, o de ambas? Motivados por incidir en la configuración discursiva de la autobiografía y de buscar su reformulación en el espacio incierto de realidad y ficción, esta investigación inicia con la puntualización de cómo se prefigura un sujeto autobiográfico ante el texto: cuál es el *yo* o cómo se (des) escribe ese *yo*, en el proceso de la memoria que selecciona los recuerdos de una vida. Creemos que toda autobiografía como producto escritural dispensa una vía textual para confrontarla con algún sentido de identidad, ya

¹ Autodidacta convicto y confeso, Monterroso ni siquiera terminó la escuela primaria, la que abandonó “por aburrimiento y por pereza”. En *Vida y obra de Augusto Monterroso*” p. 20.

² En 1944 la “larga dictadura liberal” de Jorge Ubico [el entonces presidente de Guatemala] le forzó al exilio en México, donde permaneció hasta 1953 (...) y a partir de 1956 a prolongar indefinidamente su exilio mexicano. Ídem. p. 21.

³ Entre traducciones, artículos en revistas, colaboraciones periodísticas desde su asilo político en México en 1944; en 1952 circula la plaquette con sus cuentos *El Concierto* y *El eclipse* incluidos más tarde en *Obras Completas (y otros cuentos)*: 1959.

⁴ *Obras completas (y otros cuentos)*; *La oveja negra y demás fábulas*; *Movimiento perpetuo*; *Lo demás es silencio*; *La palabra mágica*; *La letra e*; *Viaje al centro de la fábula*.

⁵ Ed. Alfaguara, México.

⁶ Hasta su muerte, acaecida en Ciudad de México en la noche del 8 de febrero de 2003, estuvo trabajando en la segunda parte de sus memorias, que comprenden desde los 16 hasta los 22 años de edad. ([www.Centro Virtual Cervantes](http://www.CentroVirtualCervantes))

⁷ Entrevista de Rufinelli “La Audacia cautelosa” en *Viaje al centro de la Fábula* P.23

poética y estilística, ya vivencial y autoral, pero ambas idealmente reconocibles en su obra. Confiados en ello creemos que la escritura de *Los buscadores de oro* apertura un espacio diegético de referentes y referencias que puede establecer un *diálogo autobiográfico* en las dimensiones de otros relatos del autor, el que circularmente da cuenta de la realidad de su identidad en su quehacer artístico.

Con un interludio de treinta y cuatro años entre su primera publicación: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) y ésta otra, *Los buscadores de oro* (1993), parecería que en el espacio ficcional los temas y los personajes *autobiográficos* se reafirman o se redimensionan unos con los otros. Se pensaría que Augusto Monterroso iniciaría junto con los lectores de sus primeros cuentos la metaforización de las imágenes de su identidad autoral en el espacio ficcional, que recobra con su memoria y autoconciencia en el espacio escriturario de *Los Buscadores de oro*, resarciendo ante el lector un posible encuentro identitario disperso en su obra.

1.1 El escritor Augusto Monterroso

Noticias de la Internet⁸:

Murió el autor Augusto Monterroso, a quien se le atribuye el relato más corto conocido. El escritor guatemalteco Augusto Monterroso, creador del relato más corto de la historia, murió a los 81 años debido a un paro cardíaco en su residencia de México. Exiliado en México desde 1944 por su activismo contra la dictadura de Jorge Ubico, Monterroso murió en su casa de Chimalistac, un apacible barrio de la Ciudad de México, donde vivió con su esposa, la escritora Bárbara Jacobs. En su calidad de exiliado, Monterroso adquirió el compromiso de alejarse del activismo político. Monterroso nació el 21 de diciembre de 1921, en Tegucigalpa, Honduras. Ganó el codiciado premio Príncipe de Asturias de las Letras en el 2000. Visto como uno de los grandes escritores de la literatura en español, "Tito", como lo conocían sus amigos, publicó diez libros, que se tradujeron al inglés, francés y hasta el finlandés.

Genio de la prosa breve, en particular en el género de la fábula, Monterroso escribió el cuento más corto de la historia, llamado El dinosaurio: "Cuando despertó, el dinosaurio

⁸ <http://axxon.com.ar>:

todavía estaba allí", que es tema de sesudas discusiones entre académicos y escritores sobre si se puede llamar cuento o no. El autor de "Lo demás es silencio" (1978), su única novela, se caracterizaba por guardar sus textos durante años después de escribirlos y sólo los publicaba una vez que pasaba "el entusiasmo del momento", dijo en una entrevista reciente con *Reuters*.

En sus últimos días, Monterroso se dedicó a promocionar su último libro "Pájaros de Hispanoamérica", una antología de escritores, muchos de los cuales son o fueron cercanos a él, y entre los que se contó a sus amigos, el poeta chileno Pablo Neruda y al mexicano Juan Rulfo.

El libro *Obras Completas (y otros cuentos)*(Monterroso, 2004), integrado por trece relatos⁹, obtuvo una dilatada crítica más favorable que en contra; ya destacaría a Monterroso como un artífice de historias y personajes movidos por un gran sentido común, logrando con ello desenmascarar la decadencia de los actores de la política, la sociedad y la cultura latinoamericana. Un estilo subversivo, desde entonces breve, para crear ambigüedad y de ello reflexión crítica en sus lectores, los que en su mayoría eran escritores: "En sus cuentos (...) ha hablado de los dramas y las pequeñas miserias de la creación literaria (...) el narrador no labora con ideas sino con hechos y símbolos" (Monterroso, 2000, p.10). Debemos agregar que como autor, Monterroso ostenta su carácter irónico desde el primer título del libro con el que se da a conocer, si suponemos que las "obras completas" son un homenaje para los consagrados. En una ocasión el mismo Monterroso aclaró que al ser el título de uno de los cuentos, decidió agregar entre paréntesis "(y otros cuentos)". Pensaríamos que si esto fuera así ¿por qué no intitularlo con otro nombre o al menos con el de otro de los doce cuentos restantes?

En México, como ya en muchos otros países, la relevancia de la obra de Augusto Monterroso se aglutina en *El dinosaurio*: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí" (Monterroso, 2004, p. 73); un cuento brevísimo pero completo, como opina la crítica, en sentido e intención; con él, la aparición, el nacimiento de un canon literario: la *minificción* o el *microrrelato* (Zavala, 2002, p. 21). *El Dinosaurio*, un cuento de siete palabras, que como pieza

⁹ "Míster Taylor", "Uno de cada tres", "Sinfonía concluida", "Primera dama", "El eclipse", "Diógenes también", "El dinosaurio", "Leopoldo y sus trabajos", "El concierto", "El centenario", "No quiero engañarlos", "Vaca y Obras completas" Orden en el que aparecen en *nuestro* libro y en el que basamos nuestras referencias: 1990 Ediciones Era, México.

ejemplar del verdadero sentido de la concisión y la brevedad ha sido reiteradamente publicado en antologías de cuento breve y traducido a varios idiomas. *El dinosaurio* ya formaba parte del citado libro, *Obras Completas (y otros cuentos)*. Sobre el devenir de *El dinosaurio* se ha decantado para muchos el valor literario y exponencial del género monterrosiano; ha merecido ser en la historia de la narrativa latinoamericana del siglo XX antonomasia del nuevo género. Un caso, se asegura, de narrativa extrema, de brevedad inusual y de profuso contenido; un texto mínimo que ha potencializado las posibilidades de su lectura devenidas en acuciosas interpretaciones y novedosos usos didácticos. Sin embargo de la gloriosa brevedad propiciada por *El dinosaurio*, Monterroso manifiesta despreciar la comodidad y la distracción de la crítica de leerlo a la carrera y dar la idea de que siempre escribiría cosas de una línea como *El dinosaurio*. Afirma gustarle la claridad, la firmeza y la precisión, pero considera que de ello no se desprende necesariamente la brevedad, la que, dice, no es término retórico sino de “buena educación”:

Uno no debe ocupar mucho la atención de la gente, ni recargar su memoria con detalles inútiles. Pero en esto puede haber también un engaño, y el escritor no sabrá nunca cuánto tiempo ocupará la mente de una persona con un cuento muy breve o con una paradoja. (Monterroso, 2000, p. 64)

Originalmente *El dinosaurio* estuvo acompañado por doce cuentos más; ciertamente no tan sintácticamente breves, pero si convocados por la concisión. Aquel engañosamente tímido pero arrojado escritor ponía sus historias y personajes a merced de la crítica y de apresurados lectores. En toda la colección de *Obras Completas (y otros cuentos)* los personajes, hombres o animales, son los protagonistas de atormentados y miserables dramas, repetidos en el tiempo y provenientes, a través de los tiempos de la debilidad humana por demostrar su inteligencia a partir de civilidad y progreso; argumentos inscritos en la brevedad que, como *El dinosaurio*, exponen lo engañoso de la ocupación de la mente; así leemos desde entonces a un Monterroso que asimiló en un movimiento circular, *perpetuo*, la experiencia literaria a la vida misma y la vida a la literatura.

Con *Obras completas y otros cuentos*, y su dinosaurio a cuestas, inicia, formalmente una serie de diez libros de narrativa, que publicara entre los años de 1959 y 2001; entre todos ellos, ésta “su autobiografía”, *Los Buscadores de oro* publicada en 1993. A este texto le anteceden por orden de publicación, *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás*

fábulas (1969), *Movimiento Perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La Palabra Mágica* (1983), *La letra e* (1987) y le suceden: *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio* (1996) *La vaca* (1998) *Pájaros de Hispanoamérica* (1998) y *Literatura y vida* (2001); de los cuales sólo los dos primeros publicados, *Obras Completas (y otros cuentos)* y *La oveja negra y demás fábulas*, se podrían considerar por su dimensión, forma y composición dentro del género de cuento. A partir del tercero, *Movimiento Perpetuo*, Monterroso parece haberse decidido por una escritura ecléctica con los temas, géneros de la literatura y autores que lo obsesionan y lo ocupan; anhela, como Lope de Vega, *mudar de estilo y de razones*. Se apertura con ello una ilusión de metagénero donde posibilita la reunión y el tránsito de las distintas formas y acercamiento de los géneros literarios, sin por ello debilitar la lucidez y la coherencia de su prosa que en ágil contrapartida, siempre encuentra la brevedad y la concisión del texto.

De Monterroso, percibimos una mente vitalmente creadora, de mordaz y amoroso propósito artístico: verter, desde la primera palabra hasta el punto final, todo de lo que de la literatura, la filología y la lengua sabe, piensa y teoriza; universo con el que aprendió a identificarse como autor. En su inacabable oficio de escritor, cada página de sus libros es una oportunidad impostergable para ensayar; para enhebrar sus influencias, hablar de sus amigos; homenajear escritores poetas desde la Grecia antigua, hasta sus contemporáneos; reformular los descubrimientos del alma y corroer los mitos; opinar del honor, del prestigio del arte, de la vanidad y la petulancia de los escritores que no lo son; evocar autores y citar las obras de sus traducciones, lecturas de sus febriles desvelos; sospechar de sus conversaciones, charlas y discusiones literarias; recordar el provecho de los apuntes en su encuentro de lo cotidiano enviajes, paseos y estancias en lejanos países y cercanas ciudades. Decir de sus equivocaciones, deducciones, deliberaciones, revocar sus conclusiones. Monterroso plantea el movimiento de la vida en una trayectoria infinita, una que sólo encuentra cabida en el mundo de la literatura:

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. (Monterroso, 1972, p.9).

Como ensayos, reseñas, como ficciones en cuentos breves, novelas y autobiografía, Augusto Monterroso escribe para transformar a sus lectores y transformarse junto con ellos en un divertimento agudo y reflexivo, en una experiencia de vida circular con la literatura; una forma de conocerse y explorarse para seguirse haciendo como lector y escritor. Ya desde entonces y para siempre la visión única de autor, pero no unitaria en sus relatos. De sus críticos nunca se fió; la crítica –opinaba– es un mundo triste, un pequeño infierno de segunda clase, abrumada por su propia inconsciencia:

Un libro es una conversación. La conversación es un arte (...) ¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto (...) víctimas de un horror ‘diversitatis’ que los lleva invenciblemente por el camino de las verdades que hay que sostener, de las mentiras que hay que combatir y de las actitudes y errores del mundo que hay que condenar, ni más ni menos que como en las malas conversaciones. (Monterroso, 1987, pp. 27-28)

Aunque en *Los Buscadores de Oro*, vibre gran parte de sus recuerdos personales y anécdotas biográficas, éstos están desde siempre ironizados, abierta y desafanadamente, desde su autoridad en el extenso de su obra literaria¹⁰; sintetizados, abreviados, parafraseados, rememorados a guisa de prólogos, colofones, entre líneas o en sentencias. Las instantáneas fijas *contra ya favor* de su tiempo, una y otra vez son evocadas, pugnando por una identidad de autor asida al quehacer de la literatura. Su penetrante memoria en el continuo de sus experiencias hace particularmente significativo el estilo de su literatura, memoria que entreteje las tramas en las que da sentido a los temas de sus relatos y vida a sus personajes. Motivos y motivaciones que se especula, emanan de causas y fatales devenires de su historia personal: el desarraigo producido por su exilio (México 1944-1953; 1956-2001; Chile 1954-1955), su afanosa y perseverante formación autodidacta y su procedencia como escritor de un “mundo ignorado”, construyen el soporte y orientación de su discurso literario:

Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido (...) escribiendo [los] me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había

¹⁰ Principalmente en *Viaje al centro de la fábula* (1981): libro de entrevistas; *La palabra mágica* (1983): homenajes a autores y géneros literarios; *La letra e* (1987): crítica, ensayo y memorias; *La vaca* (1998): ensayos.

preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez soy yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decirnos resueltamente adiós. (Monterroso, 1987, p.7).

Monterroso confirma su vocación de escritural reiterar como autor en cada uno de sus textos una depurada autoconfrontación de sus experiencias sociales y políticas y sus aprendizajes literarios; dialéctica que, consideramos, establece sin competencia, la libertad y la autocomplacencia del hilo conductor de sus ensayos las atmósferas propicias para la cruda fatalidad de sus personajes. Considera la sinceridad un elemento transformador que deviene en diálogo que desenmascara con gozo y desgarrar con pena, a ese *otro* ser social, descompuesto, engreído y creído de lo inamovible y lo eterno.

Así, en el sitio correcto de un texto y otro, servido de inocuas pero entrometidas frases como: “hago aquí un breve paréntesis...”, “en los recovecos de mi memoria...”, “a propósito de ello...”, “como ya lo he contado...”, “pensando para mis adentros...”, sin restricciones entre la memoria del pasado y del renovado presente, su narrativa fluye develando la voz de la consciencia individual que lo constriñe, sellando el estilo de su escritura con portentosas paradojas que dan la última vuelta a la tuerca que sienta la intención y el sentido de su poética. El sincretismo breve y ambiguo de su escritura detenta el ansia de consumir la reflexión de su vida artística que destina sus relatos y a los temas de la literatura. Ocupado en ello, avanza hacia lo inmediato, lo preciso; la concreción, el cometido:

entre las ventajas de escribir un diario, sin importar si ha de publicarse, en partes o en su totalidad, se encuentra esa confianza que da la idea previa de estar escribiendo para uno mismo, sin preocuparse de cuántas veces aparece el yo (...) la naturalidad del que cuenta tal y como le va en la feria. O uno acepta esto o no lo escribe. (Monterroso, 1987, p. 36)

La sincera intromisión de su conciencia, es pericia polifónica que en el entramado de su prosa genera el estilo propio de su actividad y la autenticidad de su firma.

¿Qué elaboraciones literarias, socioculturales y estéticas puede mostrar Augusto Monterroso a través de un texto autobiográfico? Infiriendo que su actividad cotidiana vaya quedando contenida y expresada en el hacer de su obra -que teleológicamente es su actividad- presumimos que la identidad de su *yo* habita en ella. Al calce mencionamos la afirmación de Martin Heidegger, en su discurso inaugural de “El origen de la obra de arte” (2002, p.37): “La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella (...) El artista es por medio de la obra y es su origen. Calzada esta premisa en la literatura, el texto sería a la obra y el escritor, al artista; en la creación del texto se discurriría, entonces, la representación habitual de su actividad, donde residiría de manera vital la legitimización del escritor Augusto Monterroso, prueba sólida donde queda expresada su identidad de autor. Sin embargo en la autobiografía ¿qué representa dentro de su obra artística el *yo* del *auto*, la reconstrucción del *bios* y la elaboración de la *graphé* que mostraría *Los buscadores de oro*?

1.2 La autobiografía de Augusto Monterroso

Las biografías de Augusto Monterroso comúnmente reseñan datos sobre su ascendencia familiar, su exilio [en México (1944-1953; 1956-2003) y en Chile (1954-1955)], su desempeño como corrector de pruebas¹¹, profesor e investigador de literatura¹² y traductor de obras; la cronología de sus libros publicados, los nombres de los notables escritores hispanoamericanos con los que formó parte de la llamada Generación del 40¹³, así como los premios y reconocimientos que mereció su trabajo literario. Biografías que consideran el inicio de su trayectoria a partir del exilio en México, -a los 22 años-, el subterfugio político que detonara su participación como autor de narrativa latinoamericana del siglo XX. Guatemalteco por elección -aunque nace en Honduras- en 1944 Monterroso deja definitivamente Guatemala para ir a su primer exilio a México; sin embargo parecería que su partida y su arribo al mundo de la literatura ocurrió desde antes:

El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte en que se nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo de donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación. (Monterroso, 1993, Cap. III. p. 19)

¹¹ Entre las que se cuenta la edición de *Obras completas* de Alfonso Reyes. Viaje al centro de la fábula P. 24

¹² De la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1956. *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*.

¹³ Horacio Quiroga, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Illescas, estos dos últimos asilados guatemaltecos en México.

Sus biógrafos enfatizan desde la publicación de su primer trabajo editorial¹⁴ la brevedad, la ironía y la ambigüedad, elementos reconocibles en su estilo, presentes en *Los buscadores de oro*.

En *Los buscadores de oro* Monterroso nos ofrece como de costumbre un breve relato en veinticuatro capítulos y en no más de 120 páginas. Literariamente, aporta *su* oportunidad para elaborar prodigiosas y amplias disgregaciones que amparan autobiográficamente el origen y la traza de su poética. Es además el espacio autoral del recorte de las imágenes sensibles que han fundado su mundo interior y que viene ampliando sucesivamente en la esfera cultural y artística de su oficio. En este relato–*suma* de tantos- se muestra una breve evolución del personaje – Monterroso- que visita los recuerdos de la infancia en una vuelta al ambiente familiar que orbita entre Honduras y Guatemala, entre 1921 y 1936. Es la amplia y sincera mirada del niño recordado quien busca los objetos, los lugares y las personas que alentaron su imaginación para afiliarse y aferrarse para siempre en los símbolos de la literatura y el arte. Pleno de espontaneidad, Augusto Monterroso reconstruye en *su* presente escritural el valor del pasado para vincularse con el mapa de su memoria y la ruta de sus andares en la casa familiar. Una mirada que transita y se detiene en los lugares más significativos, aparentemente inexplorados, que anticipa el derrotero del escritor; leer es conversar con Monterroso, sumergirse en el sonido imaginativo de sus lecturas, el eco de la poesía, la textura de las letras; pero también, reivindicar a los personajes literarios, a los aventureros, a los héroes de la *inquerida bohemia*.

Es la narración diáfana y coherente de un autor experimentado, que ahora buscando la *ruta del oro*, transfigura sus recuerdos y ficciones de éste y de otros tiempos. Una narración que con sólida aguja va hilvanando la trama de su identidad que parecería advertida al reescribirse como materia literaria. Un narrador que en momentos nos va pareciendo cercano por la sencillez de lo que cuenta, para sorprendernos, en otros, con la madurez y la autoridad del conocimiento y la destreza de su oficio; una voz armónica proveniente del divertimento y el asombro del evocado niño y del conocimiento y reflexión intelectual del escritor que melancólica, replica la autoconciencia de negarse a vivir lo lógico como inequívoco, en tanto lo espontáneo y contingente, como aquello trascendente.

¹⁴ En 1942 en el diario *El imparcial* y *Revista Acento* (Guatemala).

Los buscadores de oro de Augusto Monterroso podría ser para sus lectores la aventura literaria de la búsqueda y recuperación de la identidad de *su* quehacer, explorada en la ficción de su vida misma, asequible por el tema autobiográfico donde la escritura muestra lo profundo e importante de las cosas simples, por su efecto literario:

estoy convencido de que para quien en un momento dado, de pronto o gradualmente va a ser escritor, no existe diferencia alguna entre nacer en cualquier punto de Centroamérica, en Dublín, en París, en Florencia o en Buenos Aires. Venir a este mundo al lado de una mata de plátano o a la sombra de una encina puede resultar tan bueno o tan malo como hacerlo en medio de un prado, en la pampa o en la estepa, en una aldea perdida de provincia o en una gran capital. Enfrentar el mosquito anófeles del paludismo en una aislada población del trópico o los bacilos de Koch en Praga puede, es verdad, determinar el curso que seguirá su vida, acortar ésta o hacerla insostenible o melancólica, pero no impedirle concebir ideas originales y formularlas en frases brillantes o, para el caso, salvarlo de pensar tonterías y exponerlas en frases torpes. El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte en que se nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo de donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación.(Monterroso, 1993, Cap. III, pp. 18-19)

1.3 La vida como texto

Como lector, Augusto Monterroso fue sobre todo un gran y apasionado de memorias, biografías y obras clásicas de todos los tiempos. Desde su adolescencia trató de leer casi todo acerca de estos géneros en la Biblioteca Nacional de Guatemala. Afirmaba: “Soy más lector que escritor. Dedico muy poco tiempo a escribir” (Monterroso, 2000, p. 26). En el trasfondo de su vida y de estas y otras motivaciones literarias, Monterroso se decidió por el resumen filosófico donde se disputa la mediocridad y la sensiblería del hombre a merced de la transformación creativa del artista. Sea por ello que como escritor nos deja claro el poco interés de ceñirse ortodoxamente a un género literario, que le parece de “asuntos engañosos”. Para él sólo son el vehículo para contar cosas: “Para bien o para mal, lo que en mayor medida me acontece son libros” (Monterroso, 2000, p. 26). Esto lo constatamos en el carácter misceláneo de los temas, argumentos y tramas que integra cada uno de sus libros; un estilo reconocible por la ruptura de

toda unidad. Sin embargo este libro que nos ocupa, debió haber combatido la encrucijada del género autobiográfico confiándolo a un aporte estético del texto inscrito y sumado a su obra.

En el comentario de la contraportada del libro *Los Buscadores de Oro*¹⁵ se lee:

Este libro pletórico de imágenes llevará al lector a explorar la verdadera personalidad del escritor: sus inquietudes, sus intereses y sus puntos de vista perfilados a partir de la toma de conciencia de la propia individualidad.

Ante esta reseña o presentación hay una apelación para el lector que lo anima a descubrir varias verdades; la forma clásica del género autobiográfico, parecería sostener la promesa de llegar al conocimiento de la verdadera personalidad del que escribe, y que la toma de conciencia desde la propia individualidad lo hace posible. ¿Qué hace que una autobiografía se postule como un acto de verdad? ¿El escritor toma conciencia de su individualidad sólo al escribir su autobiografía?:

Dueño ya de mi nombre descubro que tengo una familia (...) Muchas veces oí a mi madre hablar con tristeza de otros dos hermanos previos, y cuyos nombres no recuerdo ni vi nunca en un documento; pasaron por este mundo sin dejar la menor huella. (Monterroso, 1993, Cap. XIV, p. 71)

Sabemos que el contenido de una autobiografía será típicamente la historia de la vida de su autor y que cada autor de autobiografía escribirá esta historia de acuerdo al significado y sentido de su propia identidad. En *Los buscadores de oro*, Augusto Monterroso ha querido contarnos algo de su vida, poniendo de relieve una valoración de la cimentación de sus relaciones con la literatura trasvasadas en las adversidades y contrastes en el ideal de un solo universo cultural; relaciones de donde emanan los juicios y otrora pre-juicios sociales, culturales y políticos de sus natales territorios: Honduras y Guatemala.

Posicionado desde el presente el autor crea una ilusión de evocaciones que se fragmenta para narrar y describir, a lo largo de esta historia, espacios, imágenes y personajes del pasado, valiosamente significativos, en los que ancla los temas, disertaciones y reflexiones sobre los

¹⁵ Augusto Monterroso 1993 Ed. Alfaguara, México.

orígenes de su individualidad afiliados con su quehacer de lector-escritor, experiencias que han venido madurando su personalidad de autor: su precoz y permanente aprendizaje autodidacta del arte y la literatura:

La escuela nunca me gustó y siempre la rechacé (...) todo lo que hubiera que aprender por fuerza, constituía un cúmulo de signos amenazadores que se revolvían en mi mente (...) de ese tercer año, del cuarto y parte del quinto, que nunca terminé (Monterroso, 1993, Cap. XI pp.50-51 & Cap. XIII, p. 63).

Ser heredero de una mengua histórica y cultural de Centroamérica por los intereses sociopolíticos de Norteamérica:

las poderosas oligarquías terratenientes, los intereses creados y, durante más de cien años, “last but not least”, la intervención abierta de los Estados Unidos, que ven allí no sin razón uno de sus traspatios políticos y económicos (...) en las elecciones de 1932 triunfó el candidato del embajador norteamericano y de la United Fruit Company, el general Tiburcio Carías Andino. (Monterroso, 1993 Cap. III p. 16 & Cap. XVII, pp. 88-89)

Y el padecimiento del destierro y la afrenta familiar del exilio:

era el vaivén al que atribuyo la sensación de desarraigo, de no pertenencia que me ha acompañado desde entonces (...) De otros tíos que traté en mi adolescencia, uno se unió a las fuerzas que organizadas por los Estados Unidos invadieron Guatemala en 1954 para derribar el gobierno democrático de Jacobo Árbenz Guzmán; poco después ese tío paterno me mandó amenazar de muerte si yo volvía a poner un pie en Guatemala (...) Finalmente, no soy ciudadano del mundo sino ciudadano de ninguna parte (...) Nunca voté. (...) porque como exiliado no tengo esa facultad. Vivo con la incertidumbre de mi derecho a pisar ni siquiera los treinta y cinco centímetros cuadrados de planeta en que me paro cada mañana (...) en mi país me acusaron de traición y de haber vendido mi nacionalidad. (Monterroso, 1993, Cap. XIV p. 74, Cap. XV pp. 75-77 & Cap. XIX p. 99)

A sus sesenta y siete años, sabemos que Augusto Monterroso para entonces había escrito y publicado su obra la que ha sido traducida y leída en América y parte de Europa; un autor que ha sido reconocido por sus lectores y premiado en el ámbito literario hispanoamericano.

Irónicamente la historia autobiográfica se detona a partir de una imagen artística deteriorada y desajustada por el exilio, ante la que ha decidido en *Los buscadores de oro* primero explicarla y después interpelarla desde el origen familiar. En el exordio de este texto, Monterroso acusa las circunstancias por las que escribe su autobiografía:

una aguda percepción de mi persona me hacía tomar conciencia, en forma casi dolorosa, de que me encontraba en un aula de la antigua e ilustre Universidad de Siena dando cuenta de mí mismo treinta años antes tal como aparezco en el texto que leía, es decir, llorando de humillación una fría y luminosa mañana a orillas del río Mapocho durante mi exilio en Chile; leyéndolo con igual temor, inseguridad y sentido de no pertenencia y con la sensación de “qué hago yo aquí” con que hubiera podido hacerlo otros treinta años antes, cuando era apenas un niño que comenzaba ir solo a la escuela (...) Hoy emprendo la historia que no podía contar in extenso aquella tarde primaveral e inolvidable de la Toscana, en Italia, en que me sentí de pronto en lo más alto que podía haber llegado a aspirar como escritor del Cuarto Mundo centroamericano, que era casi como venir del primer mundo, del candor primero que decía don Luis de Góngora. (Monterroso, 1993, Cap.II, p. 12).

Esta historia va entretejiendo con cada una de las anécdotas biográficas la reflexión de un autor experimentado que parecería también tener la intención de reivindicar su formación autodidacta, honrando los recuerdos de la libre construcción de su mundo literario; aun las adversidades de un territorio regido por la mediocridad, han forjado paradójicamente, el mundo interior del escritor:

Mi mundo de fantasías infantiles se resolvía no por el camino de la realidad sino por el de otras fantasías, y éstas a su vez, en otras, en una sucesión que no terminaba nunca y que aún no termina. Mi padre vivió siempre sumergido en sus sueños (...) Pasar de un mundo de ficción sin objeto a otro más definido, como sería el de la literatura, tal vez sea lo poco que salvé de su herencia, transmitida quién puede decir por qué conductos: podría ser que sus amigos poetas estuvieran incidiendo ya en el curso de mi vida cuando llegaban a casa a recitar sus poemas. Sus amigos toreros, prestidigitadores, cantantes, magos o pintores, la mayoría fracasados y nostálgicos de éxitos imaginarios en el pasado, pero al fin artistas, encaminarían mi niñez, abriéndole el universo de los

personajes de la imaginación que ellos representaban tanto en público como en la vida diaria, aplicando ingenuamente su candorosa picaresca y sus trucos para sobrevivir en una sociedad mediocre, poblada de horrorosos seres (policías, caseros, acreedores, soplones o espías). (Monterroso, 1993, Cap. XX, p. 107).

La historia también es el vehículo para enfatizar sobre una de las más fuerte y fortalecidas influencias literarias que le confirieron desde niño, no sólo el valor literario, sino humanístico de escritor:

El niño tiene en las manos un grueso libro abierto que ha apoyado por un momento en sus piernas (...) Entre la escena viva campestre (todavía no conoce la palabra “bucólica”) de sus campesinos reales, y la imaginaria del libro *Don Quijote de la Mancha* compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra más de trescientos años atrás (...) se está decidiendo el camino, en realidad largo y tortuoso pero no necesariamente dramático, por el que el niño arribará, arribó ya sin que él mismo lo sospeche, a dos cosas que serán fundamentales en su vida: la literatura y la toma del partido del débil frente al poderoso. (Monterroso, 1993, Cap. X, pp. 47-48).

Augusto Monterroso pretende que esta historia sea leída como real, proporcionando la fecha y el lugar que testimonia desde donde escribe. Con un solemne discurso apela al lector:

Hoy, dieciocho de mayo de 1988 (...) en la soledad de mi estudio en la casa de Fray Rafael Checa del barrio de Chimalistac, San Ángel, de la Ciudad de México, a las once y quince de la mañana, emprendo la historia que no podía contar en extenso. (Monterroso, 1993, Cap. II, p. 12).

Consignar la dirección de una casa, su estudio, la hora, parecería manifestar el sitio estable y seguro, donde por fin “ha emprendido la historia” que no (se) había podido contar; para hablarnos del padecimiento del símbolo del exilio, aliviar con sus lectores la voraz sensación del desarraigo que lo ha acompañado desde siempre; ir del presente al pasado reconociéndose, como dice el propio Monterroso, *ciudadano de ninguna parte*.

La historia cuenta de las motivaciones que surgieron dos años atrás –el miércoles 23 de abril de 1986- al confrontarse conscientemente con un vacío de identidad frente a un auditorio de estudiantes y profesores de la Universidad de Siena a los que leería dos trabajos de su “cosecha”:

y como ya había supuesto que ocurriría, el pánico se apodera de mí, tengo la boca seca y un intenso dolor en la espalda, y sólo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigo comenzar diciendo: (...) es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado (Monterroso, 1993, Cap. I, p.11)

Recogemos en los *Buscadores de oro* la narración de la identidad sociocultural y literaria de Augusto Monterroso, que inicialmente sacudida:

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

Se reintegra progresivamente por y en la narración del relato, facilitando en retrospectiva, un viaje literario de la búsqueda-encuentro-recuperación de su identidad artística, que parecería más que reclamarla, aclamarla como un buscador de oro cuyo derrotero, no es encontrar el oro, sino explorar en su narración un mundo atrapado en la memoria consciente del autor:

Los caminos que conducen a la literatura pueden ser cortos y directos o largos y tortuosos. El deseo de seguir en ellos sin que necesariamente lo lleven a ningún sitio seguro es lo que convertirá al niño en escritor. Una vez más, entre la escena real y la imaginaria, escoger esta última es una decisión inconsciente que tendrá que pagar en lo que le espera de vida con una alta cuota de trabajo, disciplina y sufrimiento, si quiere en verdad no llegar nunca, explorar mundos desconocidos y, sin detenerse, seguir de nuevo como al principio. (Monterroso, 1993, Cap. X, p. 49).

1.4 Los buscadores de oro

Si memorias o autobiografía novelada, en los límites de la realidad y la ficción en los que el canon literario de *Los buscadores de oro* se pudiera enmarañar, el exilio es una de las experiencias biográficas de Augusto Monterroso que se ha venido fundiendo con el imaginario de

su identidad literaria, que en el preámbulo de *Los buscadores de oro* se expone, multiplicadamente desorientada para el que escribe. El anzuelo discursivo lanzado por su narrador en los círculos concéntricos de la memoria y la profundidad del pasado, funciona a partir de una “imprevista” y aguda toma de conciencia con la que Augusto Monterroso se ha *autorreconocido* como un autor desconocido o quizás ignorado; la sospecha de no saber ni él mismo quién era, aunque lo arredra, fecunda en la trama de la historia la artimaña para emprender tiempo después, según nos cuenta, la escritura de su autobiografía.

Sin duda la imagen del exilio en Augusto Monterroso es premisa que cruza su firma de autor; una constante que reformulada, ha motivado, nutrido y orientado la prosa en su obra y que en *Los buscadores de oro* funciona claramente como el acicate de la autoconciencia narrativa. Bajo esta perspectiva, alguien que sabe de emigraciones y nomadismos como Margo Glantz (2009), explora el exilio de Monterroso en su obra biográfica definiéndolo como una de las *zonas fundamentales del escritor moderno*; en Monterroso, *exilio territorial, exilio de la lengua, exilio del tiempo mismo*:

¿Qué es el exilio para un escritor? ¿Puede alguien ser exiliado de tres países diferentes [México, Bolivia y Chile] como le sucedió a Tito Monterroso? ¿Serían exilios sus continuos desplazamientos infantiles y juveniles entre Honduras y Guatemala? ¿Su primer exilio sucedió en 1944 cuando por razones políticas salió de Guatemala para instalarse en México? ¿O su más evidente exilio será el que lo llevó de Bolivia –donde era cónsul del gobierno legítimo de Jacobo Árbenz- a Santiago de Chile, cuando su país fue invadido por los esbirros de Castillo Armas? Más aun, ¿el tono macabro con que termina su libro, una vez fallecido su padre, nos señala un exilio, el de la infancia que termina cuando llega la adolescencia y pierde al padre, un exilio que lo conduce de la abundancia y la miseria, de la pertenencia a una aristocracia centroamericana al proletariado pues al trasladarse de Tegucigalpa a Ciudad de Guatemala deberá ganarse el sustento en una carnicería, desde los dieciséis a los veintidós años de edad? ¿O Monterroso siente sobre todo que su principal y permanente exilio fue haber salido de Centroamérica, una unidad de países diferentes con sus propias características e idiosincrasias y sin embargo parte del Cuarto Mundo al que alude en el mismo libro autobiográfico [Los buscadores de oro]? (Glantz, 2009, p. 9)

Es seguro que el exilio como una realidad objetiva en Monterroso impregna gran parte de su literatura. En este sentido Margo Glantz nos demuestra, asida de puntuales citas de *Los buscadores de oro*, una territorialidad precaria, donde el autobiógrafo oscila de un país a otro, como si en realidad fueran uno mismo; un origen bizarro, oscilante, desestabilizador, lo que a su parecer, deviene con asociaciones concretas de la vida cotidiana, con experiencias inocentes y naturales que le pueden suceder a un niño con sus primeras relaciones con la lectura, la literatura y el arte. Donde poco a poco Monterroso, ayudado por sus seres más cercanos, va perfeccionando ese territorio portátil, deambulatorio, capaz de hacerlo soportar y a veces hasta apreciar el –los- exilio (s). Con *Los buscadores de oro* Margo Glantz concluye de Monterroso que la imaginación puede construir un exilio, pero hay otras formas, además del verdadero: un exilio de raíz que se genera en un acto primitivo y produce un desarraigo esencial que ha de durar para toda la eternidad o lo que dure la propia vida.

Con el beneficio de una lectura autobiográfica, Monterroso reinstala su clásica mirada irónica. *Los buscadores de oro* mantiene esa lógica del conocimiento del yo aural: un texto para ser interpretado a la luz de la reflexión de las lecturas pasadas y la reconcentración de las relecturas a través del tiempo, que en el presente escritural funge como un elemento identitario, que viene conformándose de antaño. Así al contarnos del despertar y encuentro con sus filias de obras y autores, reafirma su propio canon literario y artístico, el que encontramos ya muchas veces intertextualizado a lo largo de toda clase de sus publicaciones. Y cierto, que través de esta reflexión literaria, van apareciendo las descripciones de escenas y escenarios de su genealogía familiar; particularidades que inscritas en una territorialidad centroamericana, son la buenaventura para un niño pero a quien las futuras adversidades del exilio preparan al escritor. Advertimos entonces que hay un Monterroso que viene buscando en la autorreferencialidad, definir su yo aural, tan valioso y legendario “como el oro”.

Por la elección de un aprendizaje autodidacta -desde el refugio de un sitio oficioso como lo fue la carnicería frente a sus exhaustivas visitas a la biblioteca-, el trabajo práctico fue a la par del intelectual. El quehacer creativo de Augusto Monterroso despunta en Guatemala, ciudad donde se establece al morir su padre en Honduras: “Era 1936 terminaba la infancia y había llegado la hora de marcharse [de Honduras a Guatemala] y no volver jamás” (Monterroso, 1993, Cap. XXIV, p. 123) y donde a causa de una militancia política mediada por las letras contra el

dictador Jorge Ubico¹⁶, le generara su primer exilio acaecido en la Ciudad de México de 1944 a 1952. Sin embargo Monterroso abreva y robustece de esta hostil experiencia, la significancia de su ser y hacer literario como experiencias que detonan una sensibilidad irónica orientada hacia la miseria política magnificadora de los desequilibrios y desajustes socioculturales de Centroamérica, con la que transforma todos los ámbitos en donde está su discurso.

No sería la primera vez que Augusto Monterroso se asume guatemalteco, sin haber nacido en Guatemala. En *Los buscadores de oro* lo declara sin titubeos: “Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco; pero mi nacimiento ocurrió en Tegucigalpa, la capital de Honduras, el 21 de diciembre de 1921” (Monterroso, 1993, Cap. III, p. 15). No obstante como autor, parecería estar en deuda con Honduras, país de los primeros años de infancia y localización de la línea genealógica de su madre. De Honduras y sus alrededores, la casa, la escuela, el parque, la imprenta, el cine, el teatro y hasta las nubes, son nichos literarios de *Los buscadores de oro* donde escriturariamente revisa y actualiza su identidad.

Interesada en la búsqueda autoral de Augusto Monterroso en su obra, María Teresa Sánchez (2010) perfila *Los buscadores de oro* como una forma de ensayar del autor. Nos dice que Monterroso ha evidenciado por la escritura un tratamiento autorreferencial que persigue mecanismos de la autoconsagración del autor y que además contribuye a legitimar su lugar en el campo latinoamericano.

Las revisiones sobre la propia vida se convierten en textos para ser leídos (...)

El sujeto se construye en una combinatoria entre escritura y lectura de autocitación con la que crea la materia literaria y renueva pactos de lectura. A partir de las particularidades del sujeto autorreferencial de *Los buscadores de oro* es posible establecer cruces con textos ensayísticos, escritos durante las dos últimas décadas del siglo XX. (Sánchez, 2010).

Para Sánchez, la legitimización es el sesgo importante en esta escritura, el sujeto de *Los buscadores de oro* se constituye por medio de un *autoinforme* cuya primera estrategia consiste en convertir el pasado en una versión de su vida; la recopilación de los datos ancestrales busca

¹⁶ Presidente de Guatemala de 1931 a 1944, investidura obtenida, según refiere Monterroso, de la intromisión política de Estados Unidos.

mostrar un pasado intelectualmente ilustre y establecer los vínculos con el valor público de un nombre de autor. La selección, organización y jerarquización de los acontecimientos se inscriben en una creación más ligada a su prosapia nacional, que en su situación de exiliado, es una contundente manifestación del *yo* autorial sustentado desde la escritura; la categoría de autor, instancia de identificación ante el público, es el territorio desde el que emprenderá su recorrido autobiográfico: “Hitos, nombres que confieren el sostén de una gloria pasada capaz de ligarlo no sólo con un origen cultural sino también, con una cuna legitimada” (Sánchez, 2010).

Por otra parte Ana Yolanda Contreras investigadora de la University of North Florida en su artículo *Memoria, identidad e ironía en Los buscadores de oro* (2003, pp.191-206), refiere que no obstante que la obra de Monterroso ha recibido una considerable atención e investigación, este libro no ha sido lo suficientemente abordado, al ser considerado menor en el conjunto de su narrativa. Empero, la investigadora señala su importancia explorando la manera con la que el autor integra en la subjetividad de sus memorias varios aspectos que han caracterizado su obra: la ironía, el escepticismo, la identidad y el anti-imperialismo. En *Los Buscadores de oro* la ironía del escritor “lleva a cabo su protesta a la falta de atención e interés que merece la literatura del istmo centroamericano, y a la vez, alude a la triste realidad de un sinnúmero de escritores ignorados” (Contreras, 2003). Con ello, nos dice, logra alentar reflexiones sobre “los enredos del olvido, los tumbos que da la vida; recuperar lo omitido de los baúles de la historia y del pasado” (Contreras, 2003).

Contreras señala el escepticismo como uno de los ingredientes favoritos de la literatura de Monterroso: “Monterroso [al decir de Juan Antonio Masoliner] es un escritor de la duda (...) corroe el carácter axiomático de las verdades establecidas”. Por ello en *Los buscadores de oro* se enfrenta con la duda del conocimiento de sí mismo:

al escuchar mis propias palabras (...) a medida de que trataba de dar de mí una idea más o menos aceptable, la sospecha de que yo mismo tampoco sabía muy bien quién era comenzó a incubarse en mi interior. (Monterroso, 1993, Cap. I, p.11).

Como un ejercicio de reflexión y a modo de encrucijada existencial el autor pone en duda su autoconocimiento, con el fin de que sus lectores se cuestionen el verdadero y propio conocimiento de sí mismo, promoviendo nuevas formas de ver la vida y el mundo.

Sobre identidad y nacionalismo, Contreras propone que estos temas son dos asuntos significativos en la subjetividad del autor como adulto desarraigado: “(...) a pesar de sus muchas décadas de habitar en México y haber nacido en Honduras, se reconocía guatemalteco (...) para el autor adjudicarse una nacionalidad específica era una tarea difícil y complicada”. El sentimiento de desarraigo, acompañado por su exilio, y el sentido de no pertenencia son causales de un “severo dolor y trauma al extremo”, cuyo ímpetu se evidencia en *Los buscadores de oro*.

La crítica sociopolítica de Monterroso, nos dice Contreras, no ha sido en su obra un ataque frontal; en *Los buscadores de oro* se identifica con las imágenes de personajes políticos de Honduras y Guatemala, donde las discordias, los conflictos e inestabilidad a causa del otrora régimen dictatorial, son el origen de la constante movilidad familiar durante su niñez y, posteriormente, lo que diera forma de la amenaza al exilio del autor. La constante denuncia en su obra sobre la manipulación e intromisión del poder de Estados Unidos en Centroamérica, región de países hispanoamericanos “subdesarrollados”, se califica ahora con desprecio; no es sin razón, a decir del escritor¹⁷, uno de los traspatios políticos y económicos que mantiene distanciadas a sus repúblicas y mutuamente hostiles”.

En *Los Buscadores de oro*, libro de memorias, se encuentran para esta investigadora los aspectos fundamentales de la obra de Augusto Monterroso, donde además, agrega, nos comparte su intimidad, el sentimiento de desarraigo y nostalgia antes no patentizado: “Guatemala se encuentra en el recuerdo, en la inmensa añoranza y se convierte en ese lugar nunca alcanzado para el gran escritor ya ido” (Sánchez, 2010).

Por otra parte en el libro *Viaje al centro de la fábula* (Monterroso, 2000) que compila diez entrevistas sobre diversos aspectos de su quehacer y su obra, Monterroso argumenta sobre el contenido lógico de este texto -memoria o autobiografía- a su entrevistadora, Ana María Jaramillo (Monterroso, 2000, “Veneros de la memoria”, pp.159-168):

¹⁷ Citado en *Los Buscadores de Oro* : Cap.III página 16

-En *Los buscadores de oro* hablo claramente de mí y de mis primeros años (...) cuando se trata del relato de la propia infancia ¿qué remedio queda sino hablar de uno mismo? Supongo que a todos los escritores nos da por hacerlo en algún momento de nuestra vida. Abordé el género memorioso como antes había elegido otros géneros para contar cosas.

Jaramillo enfatiza su cuestionamiento atribuyendo lo paradójico y contradictorio de su autobiografía, cuando a él no le gusta hablar de sí mismo. Monterroso advierte que:

-Si [la autobiografía] se toma verdaderamente en serio, puede resultar desgarrador. Es cierto que en cualquier género se debe tender siempre a la sinceridad. Si esto es sincero y se van a tocar recuerdos que uno ha llevado consigo durante años y años, y que quizá se han ido decantando hasta dejar sólo lo esencial (...) El trabajo literario ha hecho que quede únicamente eso.

Jaramillo denomina vivir *esquizofrenia* cuando el personaje [de *Los Buscadores de oro*] es el mismo autor. Monterroso responde haberla vivido [la esquizofrenia]:

-Como cualquiera que escribe este tipo de memorias, es decir con la emoción de quien revive su propio pasado sin la posibilidad de modificarlo para producir un mejor efecto. Cuando escribo para crear un personaje, por ficticio que sea, lo trato como un ser vivo que podría ser mi vecino, me interesa comprenderlo, lo veo todo el tiempo, me esfuerzo por retratar sus conflictos de la manera más realista posible. Si con todo esto no me llega a conmovir, nunca se verá en letras de imprenta.

Pero -¿qué pasa -insiste Jaramillo- cuando ese personaje es el que escribe de niño?:

-Gran parte de lo mismo; me veo como otro. Si tendrá vida propia porque sea yo mismo o no, no lo sé. Creo que en buena medida, o hasta donde esto fue posible, el adulto escribió la obra como si aún fuera aquel niño”. -¿El niño escribió la obra? “Por lo menos ese fue mi propósito a la vez que mi problema literario fundamental, pues por el principio el niño no podía (ni el autor) echar mano de sus experiencias posteriores, de su vida posterior en diferentes países o situaciones. No podía reflejar el mundo de sus sufrimientos o satisfacciones de adulto, ni de las imágenes que ahora rodean al autor,

sino únicamente de las de aquél en su tiempo. Por último, si siendo todo esto real alguien piensa que hay cosas imaginarias, es algo que me agradaría.

En este sentido creemos que la autobiografía como texto narrativo planteado en un género, es más que un “asunto engañoso”; el mismo Monterroso reconoce el *problema literario fundamental* de la autobiografía, toda vez que ha experimentado la nebulosa coyuntura del escritor-autor-narrador-personaje, en la que se enfrenta al problema de los lindes de lo simultáneo entre las voces de la narración la enunciación del pasado y del presente, de la mirada del niño y del adulto; el personaje y el autor entre la realidad y la ficción, de los que busca asirse para mostrar su identidad: una aparente confusión de individualidades que creemos queda restaurada por el trabajo literario en las articulaciones del relato, sin que esto se resuelva por la vía de la realidad: es estar de acuerdo con Monterroso en que el libro, es obviamente otra cosa. .

Jorge Von Ziegler presentador del libro de entrevistas, *Viaje al centro la fábula* (Monterroso, 2000) advierte que: “No pocos críticos y lectores dudan de las entrevistas para adentrarse en el mundo de un escritor (...) piensan que la palabra oral obliga al escritor a ser superficial, a improvisar, a responder sin meditar”. No obstante, más allá de lo superficial, parecería ser que los libros tienen su propia meditación sobre una realidad que es la de su propio mundo. Así que fuera del texto de aquella entrevista realizada por Ana María Jaramillo y de acuerdo a lo *no dicho* por Augusto Monterroso, en *Los buscadores de oro* al “vecino comprendido”—el personaje niño-el escritor-autor-narrador- parece no haberlo apartado lo suficiente de su voz que cuestiona y reflexiona desde el presente. Es sin duda una memoria selectiva la que no olvida, la que busca y vuelve a mirar en el pasado; sin embargo cuando los recuerdos hablan por la conciencia sólo podrán hacerlo desde el presente que los convoca. Establecer una distinción nítida entre el autobiógrafo y el autobiografiado resulta una ilusión que se oscurece cuando se explica en su desbroce. Quizá por ello el evocado niño Monterroso de los recuerdos, desproveído ya de ingenuidad se refugia en la ya muy experimentada y depurada del escritor. Con ello nos queda muy claro que el libro, es obviamente otra cosa.

Idealmente un autor como Augusto Monterroso ha tenido sus propias motivaciones e intereses autobiográficos en *Los buscadores de oro*; propiciados -fiados por lo que nos cuenta- de una crisis de identidad sociocultural como escritor centroamericano sucedida fuera de México y ante una comunidad universitaria. Recordemos que aunque fuera y pudiera sentirse guatemalteco

y haber tenido siempre un pasaporte guatemalteco, en Monterroso, se ha incubado desde siempre una sensación de desarraigo y de no pertenencia:

No ser ni de aquí ni de allá. Con los años, no-sí hondureño, no-sí guatemalteco, no-sí mexicano ¿Tiene importancia? Finalmente, no soy ciudadano del mundo sino ciudadano de ninguna parte. Nunca voté. Jamás he contribuido a elegir un presidente, un simple concejal: en Honduras, por no tener la edad; en Guatemala, porque en tiempos del dictador Jorge Ubico no había elecciones sino plebiscitos fraudulentos; en México, porque como exiliado no tengo esa facultad. Vivo con la incertidumbre de mi derecho a pisar ni siquiera los treinta y cinco centímetros cuadrados de planeta en que me paro cada mañana. (Monterroso, 1993, Cap. XV, p. 75).

En su calidad de escritor exiliado abarcando esos sentidos que para Augusto Monterroso Margo Glantz (2009) propone como “acicate de la autoconciencia narrativa”, en los que María Teresa Sánchez (2010) considera “se sustrae su yo autoral” y Ana Yolanda Contreras (2003) “son parte de la subjetividad del autor”, se podría acotar parte del imaginario identitario desde donde podremos recortar e interpretar sobre el *auto* y el *bios* en la autobiografía de Monterroso, sin dejar de lado que es la *graphé* el elemento literario que posibilita, además otros mecanismos, retórica, interpretaciones y correlaciones de la obra, los que pueden dirigirse potencialmente al exterior y al interior del texto. Es así que a partir de la entrevista de Ana María Jaramillo, interesa deducir de la escritura -y por ende la lectura- autobiográfica de *Los buscadores de oro*, donde al “problema fundamental literario” como lo ha llamado Monterroso, lo consideramos un traslape intencional de entidades de naturaleza textual generado por la enunciación discursiva del *yo* en primera persona, forma clásica de la autobiografía. Un *yo* textual que suponemos existente por el *yo individual* del autor que particularmente en *Los buscadores de oro* se ha ido modelando a través de las experiencias sensibles del niño evocado e invocado en el discurso literario del adulto de sesenta y siete años que ahora escribe. Suponemos que la memoria y la consciencia han recortado la reseña de los recuerdos que escribe, pero ¿cuál es el *lloque* va a los recuerdos, quién los narra, quién los describe? ¿De quién es el discurso de la consciencia del pasado y de quién es la del presente? Sabemos que generalmente hay un solo autor empírico frente al texto y que cuando escribe se transforma en un autor-escritor de obra. Sin embargo, en la diégesis autobiográfica ocurre una sutil fragmentación de discursos que recosen su entramado. Creemos

que esta confrontación tiene lugar en el origen donde se sitúan los enunciados; el autor-narrador sería el encargado del lenguaje literario y el autor-personaje, actante en la diégesis autobiográfica. Este efecto de escritura discursiva, entre evocación-memoria y conciencia-escritura se quiere explicar sustentados en el desarrollo de las entidades pragmáticas y narratológicas en los límites del texto. Aproximándonos al problema fundamental de la enunciación de autorreferentes desplazados y autorreferencias emplazadas por el autor en *Los buscadores de oro*, podemos dirigirnos al espacio diegético donde el escritor reformula su autobiografía a partir de referentes y referencias que su *auto* y su *bios* le confieren.

Los buscadores de oro, lo asumimos como un objeto-testimonio de estudio que garantiza de manera directa una vía de conocimiento identitario del *auto* y el *bios* de Augusto Monterroso, que como parte de su obra convoca y a la vez dispersa elementos particulares de su estilo narrativo. Desde el texto abrir un espacio de análisis literario que dé cuenta del funcionamiento de las unidades pragmáticas y narratológicas que el *yo* del autor enfrenta y que como escritor discurre en la creación de la autobiografía en su estatuto de mundo narrado.

Apuntalados sobre el recorte de ciertas teorías que abordan la discusión histórica del canon autobiográfico y de sus componentes autor, vida y texto, los polos de comunicación del texto y aquellos pactos de lectura en la autobiografía, llegamos ante los lindes del texto con algunos conceptos devenidos de teorías pragmáticas y narratológicas que dan cuenta del tejido del discurso autobiográfico; cómo se desarrolla y se articula la enunciación y los enunciados para autor, narrador y personaje, y qué podrían decir, asilada y unificadamente, de la identidad del escritor. Proponemos así que en la *graphé* de *Los buscadores de oro* podremos integrar nuestra interpretación al estudio del hecho autobiográfico en su situación literaria.

Los buscadores de oro como texto autobiográfico escrito, ha develado al lector la construcción de un mundo narrado particular que Augusto Monterroso ha rubricado como su testimonio de vida. Como todo texto literario representa un haz ideológico, cultural y artístico donde el lector puede participar con más de alguna interpretación que en constantes giros lo involucra con su propia identidad. Entendemos que el texto literario es una fuente inagotable de cuestionamientos; un diálogo abierto, inacabado, que por estar hecho de signos lingüísticos accede con prestancia, penetra por lo que autor y lector anticipan y conocen; sin embargo, lo

transportan a otras experiencias e interpretaciones, validadas desde la literatura como acto de comunicación.

2. ANTECEDENTES DEL CANON AUTOBIOGRÁFICO

Las voces de los estudiosos de la autobiografía coinciden en un acusado antecedente en dos obras, si no consideradas como autobiográficas en su momento, hoy revisadas como tales: *Las Confesiones de San Agustín* (Agustín de Hipona 354-430) y *Confesiones* de Jacques Rousseau (1712-1778). Converso al cristianismo y retractado de la vida ascética, San Agustín escribe sus *confesiones* entre los años 397-400; Rousseau las escribe alrededor de 1770, toda vez que el Estado francés le ha negado publicar manifiestos sociales y políticos. Mediando tanta distancia entre uno y otro autor, y sus respectivos textos; teniendo causas tan diferentes para escribir sus *confesiones* y existiendo un tono característico de repercusiones sociales y culturales tan diversas, éstas dos obras hoy suponen un modelo de biografía; voz interior para quienes consideran la introspección del *yo* como elemento importante en el reflejo de la literatura o quienes consideran al *yo* como un espejo de matiz psicológico que se descubre ante cada uno de sus lectores y los induce a mirarse en él para reflexionar. Esquivando, sin demeritar la importancia histórica y cultural de estos dos autores, las motivaciones por las que escribieron, la tradición de su tiempo y las de sus lectores, se podrían anticipar dos constantes, simples y reducidas: un texto autobiográfico se genera por la introspección de su autor – quien recuerda y escribe- - y funciona como un texto que es espejo sociocultural para su lector.

Como lo podríamos constatar en las *confesiones* de uno y otro autor, las causas que motivan a escribir una autobiografía son diversas, para comenzar decidir las en tanto “confesiones”; estas causas, aunque tautológicamente personales, están profundamente cruzadas a fuerza de la vigencia histórica de los valores sociales y culturales que crecen o desaparecen en cada época, frente a lo institucional. El que escribe, como San Agustín o Rousseau, se ha alentado para mostrar y dar cuenta de su vida como “ejemplar” a partir de sus sacrificios o deleites, de sus derrotas o infortunios o de sus descubrimientos espirituales o científicos; o bien una mezcla de todas, o más, de estas motivaciones. La lista puede ser tan basta como la participación social, profesional o emotiva, en el grado que cada individuo la ha ejercido durante el transcurso de su vida en su experiencia de ser individual, en busca de su identidad con *él* y *lo* otro.

La autobiografía –entre otros términos anteriores¹⁸- fue apenas reconocida con esa denominación a principios del siglo XIX¹⁹ como consecuencia de una renovada cultura de géneros que empieza a relacionar la escritura retórica con la autoconciencia y la memoria individual hacia un interés concentrado en recuperar el tiempo y fijarlo para siempre: “La conciencia pública había venido perdiendo paulatinamente la unidad de ver su existencia junto a los demás, solidaria a los ritmos que se imponían globalmente a la comunidad donde nadie era propietario de su vida ni de su muerte” (Gusdorf en Loureiro, 1991, p. 9). Paradójicamente este nuevo género ha tenido desde entonces un devenir ambiguo, inestable y conflictivo en el centro de su autorreferencialidad: la vida del *yo* individual, característica casi obligada y categorizante del canon, cuyo registro deambula entre la objetividad y el rigor de la Historia y la subjetividad y la creatividad de la Literatura. Como género literario, la autobiografía, no ha logrado del todo su nitidez. La fuerte dependencia de la vertiente histórica donde se escenifica de manera cronológica y cuantitativa la vida de un hombre, es de donde se desprende la importancia de los hechos biográficos, circunscritos en esa tradicional comprensión.

Ángel G. Loureiro (1991) nos anticipa que correspondió al filósofo alemán Wilhem Dilthey (1833-1911) a finales del siglo XIX, elevar la autobiografía a un nivel de radical prominencia al postular su gran importancia para la comprensión histórica. El antecedente de su anticipo corresponde al sumario de la obra de Dilthey sobre el estudio de las ciencias humanas (en el que el filósofo incluye al Arte y la Historia) en las que enfáticamente habrá de considerársela interacción de la experiencia personal, el entendimiento reflexivo de la experiencia y una expresión del espíritu en los gestos, palabras y arte²⁰. Dilthey acentúa que la experiencia consciente no es puramente mental sino que es vital: “la experiencia hace referencia a todos los aspectos de la vida del hombre; en todo acto humano se da una acción amplia del sistema de los impulsos, de los hechos de la voluntad y de los sentimientos ajenos a ellos (...) hay que colocar como base al hombre en toda su plenitud vital empírica”. Bajo esta perspectiva historicista de la experiencia consciente, el teórico Karl J. Weintraub (Loureiro, 1991, p. 18) perfila al tema esencial de la autobiografía como “realidades experimentadas de una forma concreta; [la

¹⁸ Vita, memoria, confesiones

¹⁹ Según Karl J. Weintraub (en Loureiro: 1991), en el idioma alemán este término aparece por primera vez poco antes de 1800 mientras que el Oxford *English Dictionary* atribuye a Southey su primera utilización en un artículo del año 1809 sobre la literatura portuguesa.

²⁰ <http://www.philosophica.info/>

autobiografía] parte del supuesto de que es el propio escritor el que está tratando de reflexionar sobre el ámbito de experiencias de su propia vida (...) el autor es alguien para quien esa vida interior es importante” Agregamos a lo anterior que la autobiografía como texto –narrativo-escrito es ya un acto literario²¹, que en su expresión lingüística, estaría formando parte de estas realidades experimentadas; en donde la creatividad artística del *yo*-autor -privado e individual- representa literariamente uno de los posibles modelos identitarios de la vida.

Al establecer la orientación y el alcance de los componentes teóricos de algunos estudiosos de la historia y el desarrollo de la autobiografía moderna²², se advierte en todos ellos la premisa de un sesgo paulatino de la otrora univocidad solidaria de sus términos: autor-vida-texto. Se insinúa una fractura o un desplazamiento de la forma básica hacia diferentes entramados; del contenido de verdad hacia otras realidades y ficciones, del discurso en primera persona hacia giros polifónicos y de la presencia del autor hacia su separación u ocultamiento entre su vida y el texto, entre otros imprescindibles en la autobiografía de antaño. Se enfatiza el hecho de que se ha ido dirigiendo y diversificando hacia una –o múltiple- experiencia literaria que quiere expresar la ansiedad de un *yo* pujante, que parecería escribe, ya no *en* sino *con* el peso de la tradición histórica, social y cultural, la que presume transformar desde su ser individual y su hacer fragmentado: “el hombre es el agente activo esencial en las situaciones en que se encuentra metido. Lo que estructura y da forma definitivamente a lo vivido es su intervención (...) [es] un estado de ánimo” (Gusdorf en Loureiro, 1991, p. 13).

De esta manera la supuesta referencialidad unívoca y solidaria en el comportamiento de los términos -otrora indisoluble- de *autobiografía*, se ha visto cuestionado por un aparato teórico que reclama la dimensión particular o la simultaneidad de las diversas configuraciones que opera en cada uno de los componentes de la *auto-bio-grafía*, cuyas realidades impactan en el estudio epistemológico y literario en el que se inscriben autores, obras y lectores de autobiografía. Parecería ser que el *autos* (el *yo* del autor) el *bios* (la vida del autor) y la *graphé* (la escritura del *auto* y el *bios*) funcionan con cierta autonomía en el texto autobiográfico.

²¹ Por como lo considera Greimas, corresponde al paso de la potencialidad a la existencia literaria, en el sentido de participar por el texto autobiográfico en acciones narrativas que en él existen: Diccionario de Retórica y Poética p. 23. .

²² Generalmente en Europa, desde las *Confesiones* de J. Jacques Rousseau, 1759.

La descentralización de la relación directa y solidaria de ese *yo* autor autobiográfico *en y por* su autobiografía, ha provocado traslapes e hibridaciones de sus formas discursivas, referenciales y textuales, posibles ya en otros géneros literarios. Consideramos que estos desplazamientos y disoluciones como resultado de una “transgresión” -más enriquecedora que dañina para la interpretación- entre los presupuestos canónicos de los géneros, se debe a su reciente incorporación al tejido semiótico²³ donde la escritura es signo y símbolo de múltiples interpretaciones en el seno de la vida cotidiana, las disciplinas y las instituciones científicas y artísticas donde el *yo* participa. De esta manera escritores y lectores de autobiografías vienen buscando ajustar las intenciones de un *yo* autor autobiográfico al margen de las proezas del héroe, de la ejemplificación ética, de la instrucción moral, para acercarse a una expresión humana, que a través del hecho literario, permee la autoexhibición de las capacidades y hábitos del hombre. Lectores que hoy renuncian al conocimiento de ese *yo* interno, reservado y que fragmentado es inasible en un único texto, para apelar, por el acto autobiográfico, al conocimiento y evaluación de los campos epistemológico y sensible, donde se han sembrado y han germinado las experiencias discursivizadas de un autor que en su actividad literaria se autonombra –o finge hacerlo- en el presente en el que escribe y a la vez se lee socialmente.

2.1. El Autor y el lector del texto autobiográfico

La naturaleza canónica²⁴ del género autobiográfico tiene como vemos, una larga historia a lo largo del tiempo. Al revisar los cambios y el desarrollo en los que se ha sostenido la vigencia y continuidad de la autobiografía, se toman en cuenta no sólo los propósitos de sus autores sino ahora, sobre todo, los modos de recepción en sus lectores. Se argumenta en contra de la facilidad de imponer una definición de género, “la que siempre termina siendo oscura, inútil y

²³ Donde todos los elementos textuales tienen una función interpretativa.

²⁴ La palabra canon de proveniencia eclesiástica, musical y jurídica, entre otras más, se considera desde una serie de convenciones culturales, su emergencia en la crítica literaria obedece asimismo a las prerrogativas temporales, sociales y culturales no exentas de previsiones ideológicas que no siempre ayudan a esclarecer su propio concepto. Hablar de un canon en la escritura autobiográfica, hablar de un género literario con matices únicos es ahora irrelevante. Desde un enfoque actual o presente, el “género autobiográfico” no es una escritura limitada a la conciencia y a la experiencia, sino a los procesos escriturales en donde la pregunta acerca de ¿Quién habla? sigue importando desde una postura ética, pero también después de confrontar “la muerte del autor” o como Julio Ortega opina: “la muerte de la muerte del autor”. El nombre de un escritor de ficciones inscrito en una autobiografía demanda un tratamiento crítico allende de un nombre propio ordinario.

potencialmente perniciosa”²⁵. Elizabeth Bruss en su revisión sobre la autobiografía como acto literario, enfatiza la fuerza de su actividad, donde la única definición estimable [para autobiografía] sería aquella que reflejara una categoría literaria que realmente existiera, en el sentido de que puede experimentarse como algo que obliga o dirige los actos de lectura y escritura, o al menos proporciona a los lectores y escritores una interpretación de sus acciones (Bruss en Loureiro, 1991, p. 62). En este sentido las experiencias de un autor y de un lector de autobiografía estarían, anticipada y permanentemente, inmersas en la interacción de una actividad simbólica (lingüística, ideológica, sociológica, estética) de los textos, así como en la interacción de una actividad de los actos comunicativos de la vida cotidiana, donde circulan los textos y viven los autores y lectores empíricos; de lo que los objetos y sujetos en el cruce de tal interacción, posibilitan nuevas representaciones literarias para los autores y estimulan vigorosas interpretaciones para los lectores: así, la autobiografía considerada como acto de escritura y de lectura, desmarcada de sus estáticas, oscuras definiciones y categorías de género, sería algo que existe en un *continuum*, que dirige, como Bruss apunta, los actos de lectura y escritura, susceptibles a una interpretación de sus acciones.

Las instancias en el nivel discursivo de todo texto²⁶ literario en el que hoy se podría sumar una autobiografía, pueden ser estudiadas por una teoría de la comunicación del texto, por una teoría de la recepción o por una teoría de la estética con relación al texto como obra de arte²⁷. De esta manera, en un contexto recepcional, la autobiografía concebida como texto literario y

²⁵ Virginia Woolf citada por Elizabeth Bruss en su artículo “Actos literarios”: Loureiro 1991.

²⁶ En la propuesta de Roland Barthes, el texto, a diferencia de obra o de libro, admite, o incluso prescribe, la inclusión “modeladora” que el lector ejerce al interpretarlo o al “hacerlo suyo”.

²⁷ En los linderos de la semiótica sobre teoría y análisis de la enunciación literaria, María Isabel Filinich (1999, pp.50-51), refiere la propuesta de Roman Ingarden -pensador asociado con la corriente fenomenológica- quien ubica la obra de arte como objeto intencional dependiente de los actos de conciencia de autor y lector; es decir, la obra como objeto artístico y su concretización por parte del lector, como objeto estético. El lugar que Ingarden le asigna a las consideraciones del lector es dominio de la estética y no de una teoría literaria; con relación a la estilística, Michael Riffaterre –corriente hermenéutica- plantea que el objeto del análisis estilístico es la ilusión que el propio texto crea en el espíritu del lector; para Wolfgang Iser –también desde la fenomenología- en su teoría de la recepción se centra en la *respuesta estética*, es decir, el efecto que el texto produce en el lector y en la respuesta que el lector da ante el texto. Ni efecto ni respuesta, asegura Iser, son propiedades del texto o del lector respectivamente, sino que devenido el efecto en potencialidad del texto, éste se podrá actualizar por el acto de comprensión del lector a través de estructuras disponibles para ello tanto en el texto como en el lector, con lo que ocurre: efecto-respuesta. Así mismo el formalista H. R Jauss centra su teoría en la experiencia estética del lector. Acto de consciencia, dominio, ilusión, respuesta o experiencia, donde propone siempre al texto como objeto y signo de comunicación de algún sentido.

signo de comunicación, al devenir en su hacer cultural, artístico y de manera intrínseca objeto semiótico, le plantea a un escritor que reconociendo sus alcances como autor literario, idealizaría a un tipo de lector de postura abierta, de constante renovación hacia la creatividad para desarrollar estrategias de lectura que sobrepasen las perspectivas de lo real y lo verdadero que le impone lo biográfico a la escritura autobiográfica. Bajo esta orientación, las palabras, que por su significado y expresión dan cuenta de su relación con el sistema cardinal del lenguaje, dan un salto artístico: del lenguaje ordinario, al texto literario, que entre otras conceptualizaciones, sería: “cualquier texto verbal, que dentro de los límites de una cultura dada es capaz de cumplir una función estética” (Beristáin, 1985, p. 483). Frente al texto autobiográfico de un escritor como Augusto Monterroso que escribe y publica, al ser arte genera tensión, ambigüedades y vacíos propios de la implicación de su mundo literario; el lector sabe -o intuye- que la función estética de los textos literarios: “elimina la conexión inmediata entre el uso de la lengua y la práctica, y lo estético no es una característica real de las cosas, ni está relacionado unívocamente con ninguna característica de las cosas”. (Beristáin, 1985 p. 483). Es por ello que en el centro de esta conexión entre literatura, cultura y estética, concurriría un supuesto e ideal lector de autobiografía, que inserto en una tradición sociocultural, voluntaria y activamente se imbricaría por la obra, participando en una experiencia que tendería con libertad al sentido, lectura e interpretación del texto autobiográfico.

3. EL SENTIDO PRAGMÁTICO DEL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO: DE LA DEFINICIÓN AL PACTO AUTOBIOGRÁFICO.

La palabra autobiografía se asume hoy con un solo sentido, si bien, matizada por la suma de los significados de cada uno de sus componentes: en la periferia el prefijo *auto*=autor y el sufijo *grafía*=escritura flanquean a *bios*=vida, distinguiendo central de la palabra *auto/bio/grafía*. El significado medular de <bio, bios, vida> ha quedado en nuestros diccionarios definido de manera general como *la entidad que está dotada de existencia*. Otros significados más “humanos” de *vida*, amplían el cerco de la acepción²⁸:

El existir, el llegar a ser de un individuo; modo de vivir, en relación con una determinada actividad; modo de conducir la propia existencia, modo de ser, modo de comportarse; Lo que da valor, interés a la existencia; conjunto de los hechos de los acontecimientos más importantes sucedidos a una persona en el curso de su existencia; Biografía.

Se entiende aquí por unas y otras definiciones lo esencial de su sentido ampliamente compartido y necesariamente experimentado por todos, que en tanto seres biológicos e individuos sociales, el pensamiento y la consciencia individual, nos han posibilitado comprender y expresar la vida en el mundo cotidiano, que en particulares modos de ser y comportamientos, integran la diversidad del mundo social y nos convocan al dinamismo de una vida cultural.

Norma Yúñez Naude (1995) refiere que el pragmatismo es una regla lógica dirigida a la determinación del significado de conceptos, donde: “los criterios para determinar si una expresión está dotada de sentido, su comprensión debe de buscarse en las acciones que están en relación con el uso de esa expresión” (Yúñez, 1995, p.4). Desde este enfoque la autobiografía como expresión, tendría sentido en las acciones humanas que participan en una *auto-bio-grafía*: la del autor, la de la vida y la de la escritura, de donde lo único asible para su comprensión sería el texto autobiográfico; que como objeto real, tangible y cognoscible, se presume, han quedado capturadas por la escritura, las expresiones del *auto* y el *bios* de quien escribe; un discurso específico al que puede atribuírsele más significados e interpretaciones dados por sus lectores.

²⁸ Diccionario Enciclopédico Larousse, 2000, México.

Graphé, la acción escritural por el decir del *yo* sobre la *vida* es ahora un texto; ya no es la persona y su vida sino sus representaciones en la *autobiografía*; la *graphé* una acción autobiográfica que ha metaforizado la manifestación simultánea del *yo* individual, del *yo* social y del *yo* de la escritura, afianzados desde particulares referentes y referencias que se convocan *por* y *en* el texto, ahora una regla lógica, pero compleja, para la significación y sentido de una autobiografía.

El estudio de las potencialidades de esos *yoes* que surgen en la experiencia autobiográfica se fundamenta en los modelos teóricos de las ciencias humanas que desde sus particularidades postulan algún funcionamiento en la autobiografía. En el vínculo de estos modelos: el psicológico, el histórico y el sociocultural (o más) y en sus especificidades teóricas se abre un intrincado cruce de relaciones, vitalmente humanas, donde la demarcación de alguno de sus *yoes*, tira con justicia del otro, al ser parte de un todo humano. Al poner énfasis en la configuración *yo* escritural como uno de las acciones otorgadas para *auto-bio-grafía*, esta investigación sienta en la *graphé* una interpretación literaria y estética del *auto* y el *bios* de quien escribe alentado por una particular demanda que emerge de la propia voluntad de relatar la vida, la que aspira a ser reconocida y reflexionada en su lectura; escritura que ha sido orientada por los puntos de vista, percepciones y experiencia del mundo en el que vive su autor²⁹.

El nivel pragmático en el texto literario demanda asimilar el aspecto comunicativo de los signos a través de los códigos estéticos o lenguaje literario en el caso del género autobiográfico, en donde se implican los niveles semánticos o sistemas de creencias, de relaciones del sujeto con su realidad; y los niveles sintácticos en donde se articulan los elementos referenciales. Al “despragmatizar” los textos, se transforman los mensajes, es interesante relacionar, en la investigación que nos ocupa, aquellos elementos referenciales generados en la ficción con aquellos referentes mostrados en la autobiografía.

3.1 El discernimiento identitario de la autobiografía

Sobre el trayecto de la vida podría decirse que lo conforma una reserva de experiencias particulares derivadas de la paulatina y circular indagación-rechazo-asimilación de las

²⁹ De sus específicos alcances hablaremos en el punto 3.2 de esta investigación.

dimensiones del mundo matizadas por la diversa y diversificada participación de las prácticas sociales y culturales ocurridas bajo el techo de cierta tradición histórica. La percepción y el conocimiento de lugares, seres y haceres en el cotidiano de la vida comunitaria, modelan un pensamiento, razones y estilos de vida particulares. Poco a poco la vida de todos delinea una actitud que va incorporando, filtrando y reconociendo las experiencias que dan sentido a la identidad de nuestra ocupación; deviene –o no- la conciencia de ser uno mismo y distinto a los demás:

La identidad emerge y se afirma sólo en la medida en que se confronta con otras identidades en el proceso de interacción social (...) la identidad no es un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional (...) el individuo se reconoce a sí mismo sólo reconociéndose en el otro. (Téllez, 2002, p.8).

De esta manera suponemos que en la cotidianeidad la búsqueda de identidad se inicia al hacer consciente lo que se viene haciendo, con quién, cómo, en dónde y desde cuándo; decir quién uno es, quedaría sujeto a la (a/re) probación de lo que (no) hacemos frente a los demás. Las actividades y prácticas cotidianas dentro de un marco sociocultural específico, nos ocupan un estilo o modo de hacer las cosas, que nos perfila y une con los bordes extremos e internos de nuestra identidad. Quiénes aspiramos a ser para nosotros mismos y reconocidos individual y socialmente por los otros, es a veces un juego que vacila en intentos e intenciones engañosas. Idealmente el talento, la voluntad y el libre albedrío ponen a nuestra disposición una diversidad de maneras de sobrepasar nuestra búsqueda-encuentro de identidad, donde las más, forman parte de una experiencia que puede durar, literalmente, toda la vida. A veces nos alejamos del camino que pudiera dirigirnos hasta nuestra propia identidad para inventarnos u ocupar otra de mayor empatía o prestigio; otras, nos aislamos de identidades ajenas para tratar de definir la propia. En la elección de uno u otro camino, el matiz y la intensidad de estos movimientos, marca una trayectoria individual que no escapa de una dinámica específica de los quehaceres donde se busca la identidad.

Antes de iniciar cualquier trayectoria, nuestro nombre sería una entidad lingüística vacía de identidad; se podría decir portador de una seudoidentidad advenida de los apellidos cargados de una herencia genealógica a la que cada individuo tendrá el derecho de apropiarse o rechazar de

manera consciente: es nuestro hacer, y el pensar respecto a ese hacer, el que va llenando nuestro nombre de rasgos y elementos identitarios con sentido propio y para los demás; de ahí que puede haber importantes y significativas diferencias entre los nombres de las personas por más ordinarios que nos parezcan. El hacer, diríamos, hace el ser, representado por el nombre, como la utilidad, el nombre de las cosas. Los haceres de la cultura están encabezados por grupos de individuos bajo el abrigo y el reconocimiento de un nombre institucional o independiente. Esto funciona así porque individualmente están unidos a una misma identidad social. Un grupo de escritores trabaja bajo los lineamientos de una misma academia, de los intereses de una revista, de la tradición de una vanguardia; es decir, nuestra identidad individual generalmente busca su correspondencia en la identidad y la tradición del hacer social y cultural; de otra manera –sí posible- se estaría hablando de una identidad, que sin diálogo social, se tornaría desquiciada: “las identidades tienen que ver con patrones de pertenencia, en consecuencia son construcciones conscientes, elaboradas a partir de situaciones relacionales”(Téllez, 2002, p. 10).

3.1.1. Identidad y subjetividad

Una de las prácticas intelectuales, sin restricciones y asequible a cualquiera es escribir la vida. Una autobiografía sería en el presente una manifestación voluntaria por participar, por el texto escrito, en la autoexplicación sobre la valoración de las relaciones del mundo y su práctica en él, orientada, ya, desde la propia opinión de una identidad particular. Ser un autor de autobiografía expone, por la indeleble escritura, un “ajuste de cuentas” patrocinado por la conciencia y la memoria individual, donde el texto autobiográfico asiste y organiza el recuento de los hechos significativos que hilvanan la justificación o el reclamo de lo que se ha venido siendo y haciendo en los espacios y momentos de interacción con el mundo. Podría decirse que la autobiografía, idealmente, tiene la intención de verbalizar una recapitulación de la vida de un ser particular y la interpretación de su hacer social, dando muestra, por la escritura, de las potencialidades y puntos de vista desde la experiencia del autobiógrafo.

El humanista Danielle Bruzzone (2008) aproxima la comprensión de la búsqueda de sentido de identidad, basado en el método socrático: “un continuo preguntar, en una incesante búsqueda, en un categórico rechazo de las apariencias y en una obstinada investigación de la

esencia de las cosas” búsqueda de sentido que Bruzzone hace confluir en la ideología del filósofo Martin Heidegger: “la vida es la que permite que llegemos a lo que se espera de nosotros con su llamada”.

Concretamente sobre escritura autobiografía Bruzzone refiere a E. Minkowsky [2004 *Il tempo vissuto* citado en Bruzzone]:

el tiempo vivido es el percibido por la conciencia, indisolublemente unido al significado que le atribuimos a los eventos e insertado en la memoria de manera directamente proporcional al impacto y a la resonancia emotiva que aquellos eventos han tenido en la construcción de nuestra historia y de nuestra identidad. En el tiempo vivido no hay separación clara entre el pasado, presente o futuro; lo que ha sido y el porvenir converge en el presente. (...). Un evento presente [como lo es el acto escritural en el aquí y ahora] es interpretado a la luz del pasado y se determina su sentido o no sentido (...) asumiéndolo dentro de un proyecto de mundo respecto al cual adquiere un determinado significado. Esta simultaneidad temporal se acompaña de otro fenómeno psicológico de extrema relevancia: la pluralidad identitaria que como constructo flexible, poliédrico, dinámico opuesto a la de un yo fuerte, autorreferencial, monolítico y estático, se concibe así particularmente, desde la segunda mitad del siglo XIX y en el transcurso del XX. (Bruzzone, 2008, p 56).

Y como lo señala Zygmunt Bauman [2003 *Intervista sull'identità*, citado en Bruzzone] a propósito del posmodernismo: “es en nuestra época de modernidad líquida en la que el héroe popular es libre de fluctuar sin más; el ser “fijados”, ser “identificados” de manera inflexible y sin posibilidad de replanteamiento, se vuelve cada vez más impopular”. Bruzzone menciona que al finalizar la Edad Media –civilización del orden y el equilibrio por antonomasia- el filósofo francés Montaigne disertaba sobre la idea de una multiplicidad de nuestra identidad la cual percibía en su experiencia personal como: “ese archipiélago de yoes mantenidos y perdidos, que el tiempo y el pensamiento autobiográfico intentan, con resolución y método, acercar o fundir” (Bruzzone, 2008 p. 57).

En la opinión de Bruzzone una autobiografía en el sentido moderno, nace precisamente de esta institución desestabilizadora de la propia precariedad, de la angustia de la inconsistencia y del vértigo producido por la conciencia de la propia fragmentariedad: “la escritura autobiográfica se confirma como la exigencia de mantener unidas las partes, de ensamblar los elementos, de recoser los retazos y de encontrar una respuesta, al menos provisional a la pregunta ¿quién soy?, ¿qué sentido tiene mi vida?” Para Bruzzone algunas obras literarias contemporáneas representan emblemática esta postura posmoderna del *yo*: “un *yo* soberano, descompuesto, maltratado y por qué no, un *yo* profundamente ignorado” (Bruzzone, 2008 p. 60).

Con un exposición ejemplar sobre la identidad fragmentada del personaje y repercutida en el autor de una novela de los años sesenta³⁰, que pone a prueba el concepto de autor y las categorías que hoy se pueden aplicar a los autores de textos, Michael Sprinker³¹ nos ilustra con ello que es la cultura moderna la que ha iniciado una gradual metamorfosis del individuo, convirtiéndolo en un signo, una imagen que ya no se identifica claramente como una persona concreta. Los autores, asegura, han dejado de tener significado como individuos, convirtiéndose en una firma adosada al texto; y agrega, que toda forma de discurso de la vida intelectual moderna, donde se inscriben los discursos no científicos de la literatura, la filosofía, la psicología y la historia, circula con suficiente independencia respecto a la autoridad del escritor mismo.

Al aceptar esto por su elocuencia en gran parte de lo que leemos en otros géneros literarios, la *auto/bio/grafía*, repliega su verdadero valor, entre sus tres componentes, en la escritura: la *graphé*, donde se han vertido el *auto* y el *bios*; *graphé* de un texto que apresa un discurso particular, el autobiográfico: un autor indagando sobre su *yo* en su propio origen e historia. Esto querría decir que la escritura autobiográfica sería un signo de interpretación sustentado en la indagación del *yo* de un autor que se escribe, se lee a sí mismo, publica y lo leemos en su obra. Desde este reconocimiento la noción del *yo* del autor, nos requiere una revisión más acotada de la subjetividad relacionada con la configuración específica del *yo* ante, en, por y después del texto.

³⁰ *La gravedad del arco iris* de Thomas Pynchon. En Loureiro p. 118

³¹ *Ficciones del yo: el final de la autobiografía* págs. 118-128 en Revista Anthropos

Como presencia subjetiva, el concepto de autor para la crítica francesa³² no es más que la responsable de un discurso. Autor se resume como el originador o productor de un discurso. Esta crítica de sujeto ligada a la autobiografía como género literario, es una forma particular de escritura que niega el “sueño antropológico”³³ en la cultura universal donde el concepto de autor mantenía la ilusión de reflejar independencia y autoridad.

Entre las figuras más relevantes que desarrollaron el movimiento de esta crítica en la vida intelectual³⁴, Jaques Lacan, empieza por negar, de forma tajante y repetidamente la transparencia del cogito cartesiano³⁵, y otras formulaciones relacionadas con el *yo*. Para Lacan:

el sujeto no puede ejercer nunca la soberanía sobre sí mismo sino que únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro (...) el yo no puede llegar a ser autor de su propio discurso en mayor medida de lo que cada productor de un texto puede ser llamado autor, esto es, originador de su propia obra (Loureiro, 1991, p. 119)

Siguiendo esta corriente, todo texto es consecuencia de la articulación de relaciones entre textos, el producto de la intertextualidad, un tejido formado por lo que ha sido producido de forma discontinua en otros lugares. Aunado a ello, el concepto captado por Deleuze, donde cada texto repite otros textos al producir diferencia, la repetición sería una función de la memoria y ambos, dos elementos principales de la autobiografía. La existencia del discurso del autor y del texto, se constituyen mutuamente, cada uno repite las palabras del otro, aunque de forma diferente. Es en este hacer interdiscursivo donde el autor puede ejercer sus investigaciones psicológicas, donde hace surgir al otro. Una forma de intersubjetividad generada entre el discurso del autor y las respuestas interpretativas y silenciosas del autor-lector.

Sprinker, precisando citas de textos publicados por diferentes autores como Kierkegaard, Nietzsche y Freud (con áreas de conocimiento y objetos de estudio convocados por un pensamiento inminentemente moderno) colige de todos ellos, un común denominador que es principio de su *yo* autoral, en la concepción de un *yo* autobiográfico ocurrente en sus obras, donde a través de la escritura, la repetición y el recuerdo, van y vienen en la indagación del *yo* y su historia, sin poder penetrar a un único conocimiento del *yo*. Bajo esa trayectoria, Sprinker,

³² La que más adelante abordaremos para la “función de autor”.

³³ Michael Foucault

³⁴ Roland Barthes, Jaques Derrida y el grupo *Tel Quel*, bajo el denominador común del *yo* textual, no subjetivo.

³⁵ “Pienso, luego existo”

demuestra que hoy, la autobiografía se encuentra siempre circunscrita a las limitaciones impuestas por la escritura y que la escritura de un texto autobiográfico es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la repetición:

El origen y el final de la autobiografía convergen en el mismo acto de escribir (...) ningún texto autobiográfico puede llegar a ser excepto dentro de los límites de la escritura donde los conceptos de sujeto, yo y autor se confunden en el acto de producción del texto. (Loureiro, 1991, pág. 127).

Podríamos decir que la autobiografía irrumpe en la cotidianidad de la vida para ceder un espacio de autorreflexión por la escritura. Frente al texto “en blanco” emergería un diálogo intersubjetivo entre el autor y sus *yoes* que incurrirán en lo privado de su memoria para evocar toda suerte de recuerdos, poniendo lindes por el *yo* de la escritura que ahora lo significan y le dan sentido en el texto. De manera que la autobiografía podría ser para quien escribe, la legítima mostración de una interpretación de la identidad del *bios* que le acaece. La autobiografía como instrumento escritural, permite un punto de encuentro entre el presente consciente y la memoria voluntaria hacia el pasado que recapitula y escribe sobre la suma y el rumbo de la identidad. Sin embargo, la autobiografía de un escritor que publica y es leído por un público atento a su obra, le concede muchas más consideraciones. Su autobiografía, además, puede ser leída y criticada como un objeto literario. Inscrita en su nombre de autor, quedaría añadida al estilo de sus creaciones literarias con el que expone uno más de sus argumentos, temas y motivos, que ha venido reconfigurando en los entramados de sus textos narrativos. Social y culturalmente este hacer autobiográfico lo identificaría con él mismo, con sus lectores y con la institución y tradición literaria de su época. La autobiografía haría posible desbrozar su identidad de autor y aún si se quisiera, la más engañosa, la identidad de su persona, la que necesariamente redundaría en la de su hacer artístico.

3.1.2 Vida y Memoria

Suponemos que todos aquellos quienes han escrito su autobiografía, en cualquier momento de su vida, lo han hecho en un presente que evoca consciente y voluntariamente el pasado de su propia vida, a través de la memoria. Idealmente este proceso intelectual debe

funcionar de la misma manera para todos; sin embargo la selección de los recuerdos será un privilegio exclusivo de cada autobiógrafo. Esta discriminación individual se pronuncia por una parte, al todo memorizado en relación con el todo olvidado y, por otra y principalmente y devenido de lo anterior, al sentido que los recuerdos pasados tengan en el presente para considerarse parte del sentido e intención total de la autobiografía. Queda aún esclarecer la intervención de la memoria que como un elemento introspectivo ha posibilitado una trama textual; tejido que para María Esther Castillo proviene de un proceso entre tiempo y espacio pasado y presente y el desdoblamiento de los recuerdos y lo recordado:

El conflicto estético, pensado como ficcionalización de la memoria o de los recuerdos vueltos palabras, coincide con una indagación acerca de la suerte de dobleces entre lo que se evoca e imagina, interpreta y narra. La aparente paradoja entre la objetivación y la subjetivación de la memoria individual y social, procesa una serie de transformaciones espacio-temporales. Estos cambios se perciben en las imágenes mentales (...) que semejan las “instantáneas del recuerdo”, nos ubican frente a un tiempo que desborda los marcos de una cronología; nos colocan ante cuadros iconos, actos y discursos que son anteriores, simultáneos o posteriores a los eventos recordados. (...) A través de la (re)presentación del alter ego creador, se introducen imágenes que dan sentido a ese tiempo que funge como la trama de una memoria (Castillo, 2008, p. 15).

Con lo que se colige para la autobiografía una trama de memoria enmarcada en una trama textual autobiográfica.

3.2. *Bios y Graphé*

¿Cuál y cómo es la naturaleza del *bios* que existe en una autobiografía, *bios* del autor? Es así como en esta propuesta recitamos los postulados de James Olney (Loureiro, 1991, pp. 33-61) acerca del *bios* autobiográfico como el que define como la reconstrucción de una vida a partir de una forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de la realidad histórica en que vive el autobiografiado. No obstante tal organización es factible con la intervención de la memoria que evoca el pasado y reconstruye los recuerdos; sin embargo sería el sentido de la orientación de la identidad el que los selecciona y ordena de acuerdo a nuevo

sentido de los propósitos autobiográficos del autobiógrafo. No podríamos soslayar que en este proceso el *yo* autoral en la periferia del texto autobiográfico, experimenta modos de representar su identidad a partir de un modelo del *bios* que ha sustraído de la experiencia del modo de recordar (u olvidar) experiencias que ya no forman parte de su presente y que con toda seguridad atenúa o aviva con los procesos de su reinterpretación.

Partiendo del supuesto de que no es posible establecer una definición prescriptiva de autobiografía, ni atribuirle limitaciones genéricas, Olney interesado en el estudio teórico de las referencias autobiográficas de algunos escritores, asienta desde el inicio la composición literal de la palabra *auto-bios- graphé* de la cual le interesa destacar el elemento central: *bios*, en el marco de la ontología de la autobiografía, es decir, como “orden espacial de la realidad que la autobiografía exige”. Sin soslayar la definición de *bios* apreciado en el devenir histórico de los filósofos griegos, Olney actualiza el significado, que sin pérdida ni cambios, sigue vigente: “el curso de la vida: el tiempo de vida”. Para entender su concepto ontológico en la autobiografía, establece una interrogante medular: si la vida ya ha tenido lugar para quien va a escribirla en un momento presente, se introducirá entonces un abismo hacia el pasado de algo que ya fue, con un orden de realidad totalmente diferente del que forma el presente; por lo que apoyado ahora en el concepto de *Ta onta* <las cosas que existen en realidad en un presente que se opone al pasado y al futuro>, se pone de lado de la pretensión o esperanza del autobiógrafo que a través del acto de la escritura puede recuperar su *bios* para que pase a formar parte del *ta onta*, con la posibilidad de que su *bios* sea una de esas cosas que realmente pueden existir en el presente y como presente. Y agrega una cosa más: el *bios*, tiene otros sentidos y usos metafóricos sin que se refieran literalmente al transcurso de la vida, sino que funciona como unidad moral: “Vive tu vida y yo la mía” “Esta vida no vale la pena”. James Olney, clarifica así su cometido:

Lo que yo propongo es que la vida en la que se fundamenta la autobiografía podría entenderse en más sentido que en el perfectamente legítimo de <historia y narrativa individual>. Así también se podría entender como un impulso vital, el impulso de la vida, que al ser vivido es transformado por el único medio característico y peculiar de todo individuo, su propia configuración psíquica (...) que no se refiere a otra vida que no sea la propia (Olney en Loureiro, 1991, p.37).

Interesado en dar cuenta de estas y otras cuestiones teóricas por medio de referencias a las autobiografías de tres escritores: Richard Wright, Paul Valéry y W.B. Yeats, considerados para Olney, totalmente diferentes entre sí, anticipa lo siguiente:

Cuando el autobiógrafo se considera a sí mismo como un escritor y, al ser interrogado sobre su profesión responde <<escritor>> (o<<poeta>>, <<novelista>> o <<dramaturgo>>), la tendencia es crear autobiografía en cada obra por medio de formas diversas disimuladas o encubiertas y, entonces, buscar una única forma textual de lo que se debe denominar apropiadamente como <<autobiografía>> (o algún otro nombre que venga a indicar lo mismo) que podría ser aquella que refleje y exprese la vida y la visión de la misma que tiene el escritor individual. (Olney en Loureiro, 1991, p. 33)

3.3. El Pacto Autobiográfico

El texto autobiográfico, con la preeminencia de un pacto, es un problema para la literatura, tal como se plantea en la contemporaneidad de sus defensores pues enfrenta dos corrientes críticas: quienes piensan que toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en correspondencia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso y, quienes se resisten a considerar a la autobiografía como una ficción o ni siquiera estar en la categoría de obras literarias. Con criterios tan radicales se explica la imposibilidad de definir un estatuto canónico para la autobiografía; al advertir, no obstante, que ambas posibilidades compartirían formas discursivas franqueadas por una misma zona. Y sea entonces que en el centro del debate está ese *yo*, sujeto de la enunciación y del enunciado, considerado como persona real para la verdad histórica o personaje de ficción para la literatura, en este sentido es que notamos la dificultad de una definición canónica de autobiografía.

Philippe Lejeune (Loureiro, 1991, pp. 47-61) define a la autobiografía como: “un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, un efecto contractual que varía históricamente”. Es claro que Lejeune apuesta por el lector, quien es el que “trata de distinguir algún orden en la masa de textos publicados [biográficos o autobiográficos] cuyo rasgo en común es que cuentan la vida de alguien”. Al igual que la interioridad del autor, no le interesa tampoco esclarecer la autobiografía como género literario. Reivindica a un lector que capta con claridad cómo

funcionan los textos y que puede definir la autobiografía, como “el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.

Una autobiografía es para Lejeune toda obra que cumple a la vez con las siguientes condiciones y categorías:

- Forma del lenguaje: narración en prosa
- Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
- Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) con la del narrador.
- Posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal.
- Perspectiva retrospectiva de la narración.

Donde la identidad del narrador y del personaje principal queda indicada en la autobiografía clásica por el uso de la primera persona (narración autodiegética); sin embargo como él afirma citando a Genette, puede haber narración en primera persona sin que el narrador sea la misma persona que el personaje principal (narración homodiegética); de lo que resulta necesario no pasar por alto que el autor puede escribir su propia biografía a través de un narrador en tercera persona –como lo hicieron César, Charles De Gaulle o Henry Adams, entre otros– como artificio para generar distancia o ironía entre la identidad del autor-narrador; además, en algunos casos, la narración en tercera persona suele presentar intrusiones de un narrador en primera persona. A Lejeune le interesa rescatar la forma clásica del *yo* que es la que apela al *tú* del lector, ilustrando la identidad de un narrador = personaje principal en la autobiografía clásica escrita en primera persona (autodiegética); y muestra, por oposición, como en la biografía esta identidad se narra en tercera persona (homodiegética); sin embargo está consciente de que ante toda excepción, deberá disociarse la persona gramatical de la identidad del personaje, situación que aprovecha para asegurar lo arriesgado de dar una definición textual o canónica de autobiografía.

Sobrepasando así la discusión de canon y de género para la autobiografía, define la primera persona –*yo*– en dos niveles: referencia y enunciado. En la referencia es el *yo* que enuncia

y que se identifica al hacerlo; en el enunciado el *yo* señala la identidad del sujeto de la enunciación que es el mismo sujeto del enunciado. Esta identidad es inmediata y percibida y aceptada instantáneamente por el destinatario –*tú*: lector- como un hecho al nivel del enunciado; aserción que el lector puede creer o no. Aunado a ello la referencia y el enunciado del *yo* es susceptible a ser distinguido por un nombre propio, ya que el *yo* tiene sentido tras éste. Al empleo de la primera persona le corresponde la categoría léxica de los nombres propios:

En el nombre propio es donde persona y discurso se articulan antes incluso de articularse en la primera persona (...) en el caso del discurso escrito la firma designa al enunciador, de igual manera que la alocución designa al destinatario (...). Por consiguiente debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio (...) la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada de un libro y en la página del título, encima o debajo de éste. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que se llama autor (Lejeune en Loureiro, p 51)

Lejeune considera al lector una persona real y por tal consideración al autor como una realidad extratextual indudable, y que como un contrato social debe de existir un pacto equitativo de credibilidad entre personas reales: un lector y un autor que es una persona que escribe y publica; que se posiciona entre lo extratextual y el texto; que sólo consigue tener un espacio autobiográfico a consecuencia de haber publicado anteriormente otros textos no autobiográficos, asumidos todos ellos bajo un mismo nombre, incluida la posibilidad del seudónimo, que finalmente es un nombre de autor, un desdoblamiento del nombre que no afecta en lo absoluto la identidad. El pacto autobiográfico, entre autor y lector, asume a la autobiografía sin consideraciones de gradación: o es o no es. Se es bajo el criterio textual de la identidad del nombre-autor-narrador-personaje y el nombre del autor en la portada, como su firma. Llama *pacto = 0* cuando:

el lector constata la identidad-autor-narrador-personaje, aunque no haya declaración solemne en tal sentido(...) el pacto autobiográfico no menciona el nombre, pues ese nombre es del todo evidente y aparece en la portada (...) el autor, por el hecho mismo de ser autor, se supone que es conocido por el lector y, a la vez, que acaba por aparecer en la narración (...) ese nombre se dará claramente o, en la medida en que se trata casi siempre de un nombre de autor, se dará implícitamente por la atribución que se otorga el narrador de las obras del autor (Lejeune en Loureiro, 1991, p. 54).

Para Lejeune las cosas deben ser serias y legales de lo pactado entre autor y lector; un efecto o truco artístico (autor anónimo, personaje como héroe de una novela) por parte del autor creará ambigüedades al lector y el texto no será leído como autobiográfico, ni como ficción: “un texto de aspecto autobiográfico que el lector no asume como tal se parece a una obra de ficción como dos gotas de agua”. Nos ha dejado claro para la autobiografía, la existencia necesaria de los dos polos de comunicación constituida entre un autor que apela a un lector por un código de comunicación establecido a través de un Pacto Autobiográfico: una ley de carácter extratextual. Esta propuesta considerará a Augusto Monterroso un autor que se compromete con su nombre o firma en *Los buscadores de oro* a contar su vida en primera persona para asegurar la identidad de la referencia y el enunciado, y un lector que se compromete a creer en estas premisas, pero nada más.

4. PROBLEMAS DE LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

A diferencia con lo que ocurre en otros géneros literarios, la autobiografía se presenta como un género de frontera o de zona: esa línea imaginaria o espacio virtual donde se intrincan los aspectos narratológicos del texto con los de un discurso histórico; éste último directo y el primero, de índole literaria y estético, que es metafórico. Lugar de trabajo que inicia en la diégesis autobiográfica cuando se busca establecer una unidad de género coherente en relación con la identidad discursiva entre sujeto y objeto autobiográficos. Frontera, zona, espacio de sustitución, lugar donde se libra una compleja cruzada entre referentes y referencias de verdad y de ficción, de textualidad y de extratextualidad, de Historia y Literatura. Sin escapatoria, ese tránsito ineludible de la escritura del texto a la narración del relato autobiográfico, produce un choque de perspectivas procedentes de diferentes potencialidades humanas y artificios artísticos hilvanados por el autor, el texto y el lector, que deberá enfrentarse y resistir los sutiles despliegues pragmáticos entre sujeto-autor-narrador-personaje y sujeto-lector-narratario, en la frontera o zona donde se emplaza un quiebre de la unidad del texto autobiográfico, creando una ilusión circular de alejamientos y aproximaciones entre la ficción y la realidad, por su carácter literario.

Para algunos estudiosos ortodoxos la autobiografía es todavía considerada como un género que no puede transitar entre la Historia y la Literatura: o es una cosa o es la otra. Sin embargo las ideas y su materialidad en los textos literarios contemporáneos provocan miradas, si no más laxas, sí integradoras para situarlas como un campo escritural donde cohabitan las miradas y los discursos históricos y literarios. Para quienes la consideran un género de frontera, de un lado se discurrirá como género no ficcional y del otro, como un territorio en el que se decide la posible ficcionalización, necesaria en la escritura narrativa (Pozuelo, 1993, p. 179) o como *zona*, término que María Esther Castillo (2008, p.29) ha propuesto para designar el espacio de intersección entre la Historia y la ficción, superando la noción limítrofe de frontera. Finalmente ambos términos reconocen los extremos en reconciliación, entre lo verdadero de la Historia y lo verosímil de la Literatura, enmarcados en los parámetros de la tradición y cultura del lector y el hecho autobiográfico. En este tenor, revisamos algunos de los planteamientos teóricos

sobre el funcionamiento de la autobiografía, antes de reflexionar sobre la problemática que conlleva como forma.

Desde un borde de naturaleza deconstruccionista³⁶ Paul de Man en su estudio crítico “La autobiografía como desfiguración”³⁷, parte, como no pocos, del agudo trance de la clasificación literaria de la autobiografía:

Al convertir la autobiografía en un género, se la eleva por encima de la categoría literaria del mero reportaje, la crónica o la memoria, y se le hace un sitio aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros literarios mayores. Esto implica cierto embarazo ya que comparada con la tragedia, la épica o la poesía lírica la autobiografía siempre parece deshonrosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos. (Loureiro, p. 113)

Es así que para De Man el soslayo de establecer una distinción de género o subgénero responde a lo problemático de las jerarquías. Particularmente De Man va al discurso que le compete a la autobiografía, el que cumple con una función estética y una función histórica que envuelven la experiencia del autor en su hacer autobiográfico, el que aun, dice, parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción; el que no obstante las desviaciones de la realidad, éstas siguen enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por su nombre propio y su firma de tipo contractual, como lo circunscribe Philippe Lejeune.

Desde esta postura De Man empieza por aseverar que la autobiografía, como todo texto, queda determinada por los requisitos técnicos de su medio, desplegados por la mimesis, que como modo de figuración, queda atrapada en una ilusión referencial, adquiriendo cierto grado de producción referencial, que se posibilita a través de un lenguaje tropológico³⁸ por el que resumiríamos, el autobiógrafo se asume como metonimia al seleccionar una parte del extenso de

³⁶ La que negaría la posibilidad de la detonación pura de la referencialidad del texto.

³⁷ En La autobiografía y sus problemas teóricos; 1991, Anthropos No. 29.

³⁸ El de figuras retóricas –tropos- que alteran el significado de las expresiones afectando el nivel semántico de la lengua. Diccionario de retórica y Poética p. 487

la experiencia de su vida, produciendo una metáfora: el texto como sustitución de su vida. Para De Man, la distinción discursiva entre ficción y autobiografía es un modo de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. Podríamos así colegir que este fenómeno tropológico –hasta aquí de metonimia y metáfora- siendo de suyo en todo texto narrativo, se evidenciaría gradualmente al alinearse tal entendimiento entre el autor y el lector; el texto, se infiere como “una estructura especular, en donde el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, reivindicando su autor-idad que tiene lugar al decir “este texto es mío”.

El interés que De Man tiene sobre la autobiografía no radica en que ésta ofrezca cómo se llega a un conocimiento veraz del autobiógrafo, sino en que la autobiografía demuestra la imposibilidad de totalización de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas, donde la temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, son abarcadas por una conformación cognitiva y tropológica que se manifiesta a nivel del referente, a través de ciertas estructuras lingüísticas –de la que podríamos señalar el *yo*/primera persona en la autobiografía-. Siendo así la producción mimética del *yo* de Monterroso, podría revelarse por un discurso tropológico en la dimensión autobiográfica de su obra.

Interesado en el discurso tropológico de la obra autobiográfica del poeta inglés William Wordsworth³⁹, Paul de Man preconiza este discurso como de *autorrestauración*, en la medida de que se puede creer en la pretensión de la compensación o restauración del autor entre un texto y otro. De Man parte de que el mismo Wordsworth sienta su propio discurso [autobiográfico] sobre un sistema consistente de pensamiento, metáfora y ficción; De Man, concluye que “en un sistema natural de origen y tendencias [referenciales] es que se producen las metáforas en los textos” y más acotadamente, la prosopopeya⁴⁰ (conferir una máscara o un rostro) es el tropo, el arte de la transición delicada, de la autobiografía y, por su mediación un nombre, tan inteligible y memorable como un rostro. El tema de estudio de De Man sobre la autobiografía, es el de conferir-despojar de máscaras, de otorgar-deformar rostros, de figuras, de figuración y desfiguración; estas transformaciones, dice, son graduales. Hay un discurso autobiográfico que: “se asienta en una verdadera dialéctica, la cual constituye, al mismo tiempo, el sistema de tropos más abarcador imaginable”. El lenguaje de los tropos, concluye De Man, es el lenguaje especular

³⁹ *Essays upon Epitaphs*, escritos presumiblemente en 1819, según lo reporta De Man.

⁴⁰ Aquí tendría el sentido de caracterizar una realidad textual como humana.

de la autobiografía, produce siempre privación, es siempre despojador, dependiendo en la escritura siempre de este lenguaje.

No resultaría sorprendente que el escritor Augusto Monterroso sintiendo tanta tendencia por los libros, haya encontrado en ellos el origen y diálogo de su identidad artística, percibiendo que su mundo exterior ha sido siempre un libro, una serie de tropos que adquieren voz y rostro por medio del lenguaje, donde la prosopopeya lo ha despojado, como sujeto, de su entendimiento:

La restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada (Loureiro, 1991. Pág. 118)

Desde el campo escritural que potencializa los discursos, Pozuelo Yvancos (1993) asegura que si hoy se admite que en toda escritura narrativa ocurre un proceso de ficcionalización, la relación establecida entre dicho fenómeno y el texto autobiográfico precisa establecer, si no la descripción de los límites fronterizos entre realidad y ficción, sí la zona donde estos existentes convergen y operan, motivados por distintos causas: la escritura autobiográfica de la autojustificación social y el encomio humano, la ficcionalización, como una constante que afecta a toda narrativa, esto, nos dice: “es un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares – la ontología, la pragmática, la retórica literarias- que afecta asimismo y de modo medular, a una teoría de los géneros”. A la autobiografía como fenómeno discursivo, le es esencial la discusión sobre ficcionalidad, tanto, que actúa como zona o género-frontera, como uno de los espacios de coexistencia en la consideración teórico-literaria del fenómeno: el problema de la enunciación del *yo* literario y el *yo* real. Nada hay de la teoría literaria que no se vea afectado por el estatuto ficcional del discurso literario (Pozuelo, 1993, pp. 66-67). La calificación de género fronterizo o zona, se prueba y sostiene en la actualidad con autobiografías que a juicio de la crítica, han podido ganar importantes premios de novela; en tanto que para otras, su lectura ficcional sigue siendo aberrante o imposible, por su valor de documento histórico. Este fenómeno, nos dice Pozuelo, ha existido siempre:

la autobiografía de Goethe *Poesía y verdad*, se sirve en ciertos pasajes, de formas narrativas ficcionalizantes típicamente novelescas y en el otro lado, una novela que para

nada es una autobiografía, como las *Memorias de Adriano* de M. Yourcenar adopta la forma confesional, típica de las autobiografías. (p. 181).

Aunque, como hemos visto antes, la autobiografía es también una instancia de legitimación. .

Sea que la ficcionalidad de los recuerdos preexiste al acto escritural de la autobiografía, (porque en el presente escritural interpreta lo que la memoria recuerda sobre lo ya ocurrido), hablar de la verdad histórica en la autobiografía cuando la experiencia ya vivida ha dejado su presente, su único hecho objetable, la exime de algo de su objetividad que es compensada con algo de subjetividad donde ocurre la ficcionalidad o el desposeimiento de la vida para convertirla en un tropo literario; procesos intelectuales, subjetivos y artísticos, donde aparecen elementos asociados con la construcción y la dirección de la identidad del autor. Por lo anterior podríamos asegurar para la autobiografía un discurso híbrido del *yo* historiográfico y del *yo* literario de esa persona-autor que recuerda y que crea en el presente una narración de referentes desplazados y de referencias actualizadas, como única fuente documental de su propia vida. Se valora lo que la Historia pueda aportar con su método para comprobar la verdad de sus referentes y de la Lingüística los principios lógicos y pragmáticos de los actos de habla, paradigmas donde se asienta la autobiografía de un autor y donde el hecho literario toma su forma y su primer sentido. El registro biográfico, los actos de la memoria y los actos de habla, presentes en la autobiografía *Los buscadores de oro*, tendrán su impacto en la escritura del texto literario a través de las distintas funciones del discurso y entidades de la enunciación y los enunciados. La ficcionalidad es un fenómeno ontológico de la memoria humana y la memoria, constitutiva de la narrativa autobiográfica.

4.1 La problemática del *yo* en el género autobiográfico

Como ya se ha dicho lo problemático del género autobiográfico deriva, entre otras cosas, de la clausura de una definición que impone todo género. Generalmente, la reglamentación de un género se establece en términos abstractos o teóricos, soslayando la importancia de la repercusión de los cambios de las series históricas, sociales, culturales y estéticas que afectan, simultáneamente a la teoría literaria, a los textos, los autores y los lectores, lo que atañe a una regulación ideológica particular del sujeto frente al objeto. Sin duda los fines y funciones de escribir y leer una autobiografía han sido diferentes en la época Moderna, en el romanticismo del

siglo XIX o en los de una posmodernidad de los albores del XXI. José María Pozuelo Yvancos en su capítulo “La frontera autobiográfica” (1993) apunta: una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación (...) Hay [para la autobiografía] una práctica actual de ficcionalización de toda ocurrencia del *yo* con la crisis de la idea de sujeto del discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad estética (1993, págs. 180-183). De esta manera podemos advertir a un *yo* trashumante quien ha ido vislumbrando diferentes mundos y tradiciones sociohistóricas en su referencia; establecer entonces la época de la autobiografía para hablar del estatuto del *yo* autobiográfico, será un principio crucial y definitivo para situar los límites y parámetros de una autobiografía inscrita en toda concepción.

La problematización del *yo* del discurso autobiográfico en lo concerniente al símil del discurso histórico, según refiere el historiador y crítico literario Jean Starobinsky (1970,80 en J.M Pozuelo), radica en que:

un *yo* se propone historia en el acto mismo de su configuración textual, un discurso que no es sólo un discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. El problema viene cuando quien dice *yo* narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la verdad y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor. Independientemente de los múltiples juegos que a lo largo de la historia ha sido posible construir sobre ese supuesto.

Con todo, el desplazamiento retórico del discurso histórico al literario en la autobiografía reformula constantemente las representaciones del *yo* real-histórico en un *yo* literario donde se ficcionaliza toda narrativa discursivizada. El grado de ficcionalización directo o simbólicamente ocurrido en el discurso autobiográfico, si se quiere autenticador de una biografía histórica se antojaría aún de índole privada e íntima de su autor; insondable, como texto, para otorgar la autenticidad total a la Historia. Ocurre más bien, para el lector, una yuxtaposición de discursos; un movimiento de series culturales que copia o asimila sus modos

discursivos de referencias y referentes, entretejido posible y vital en la literatura que se abroga un conflicto más, el de la verdad.

A este respecto, L. Dolezel (en Pozuelo, 1993), afirma que la *función autenticadora* es la que resuelve los problemas de lo falso y lo verdadero, lo existente y lo no existente en los discursos ficcionales y que esta función está a cargo del *yo* del narrador –instancia narratológica en la realidad del texto posible por su autor- y sus destinatarios- así mismo, la entidad textual que despliega el lector-: “el narrador sólo autentifica la existencia de entidades y acciones que no son creadas por él mismo sino por el autor”; de lo que se autentifican entonces los referentes y las referencias de la diégesis. Un escritor de autobiografía sería un modelo autoral con estrategias artísticas y literarias, asumidas en la persona que vive y experimenta en el mundo real, el cotidiano: el ser histórico. Se valida en la narrativa del texto autobiográfico –enunciada por ese narrador al que hace referencia Dolezel- la ficcionalización de la realidad del dato histórico del autobiógrafo.

La literatura, nos dice C. Serge (1985, pp.248-249) en Pozuelo, crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personas que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia. Por muy inventados que sean sus personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector. Si así no fuese, la fuerza de la literatura y su perdurabilidad sería menor, y también su sentido. La literatura tiende un sistema de realidades pragmáticas del *yo*, que aún análogo al lingüístico, corresponde al contexto y códigos donde ese *yo* enuncia: el texto narrativo, sitio, decimos, donde concurren indistintamente y sin determinación, una imponderable distribución de enunciados devenidos de una realidad extratextual pero en correspondencia, referida a los signos de una realidad textual: un *yo* lingüístico en primera persona que remite al sujeto de la enunciación que es el mismo que los enuncia y los garantiza como verdaderos para el *yo* narrador. Esta asimilación del discurso(s) autobiográfico se propone y se concentra en un lector dotado de estrategias que atiende el proceso de selección y organización del relato, donde surge:

un incesante desciframiento de signos imbricados y entrecruzados, una proyección de la especialidad retórica de los signos (...) una incursión en el lenguaje que, en tanto constitutivo de una colectividad, es ya de siempre, un mundo y una entidad en el tiempo. (Pimentel, 2002, p. 163).

Así, el estatuto lingüístico -en el plano estructuralista- cumple con las leyes de este enunciado de realidad en los actos del lenguaje y así opera en lo que a narrador corresponde inscrito en los enunciados de realidad del texto. Para K. Hamburger esta dificultad queda resuelta de la siguiente manera: solamente el contexto, y no la forma textual, podrá discriminar cuándo el *yo* es *fingido* –enunciado de realidad fingido por su calidad de mimesis de un acto de lenguaje-y cuándo responde a una realidad histórica. Por ello, dice, estructuralmente el relato en primera persona no puede formar parte de los géneros ficcionales y es calificado de forma especial o mixta (K.Hamburger, 1957, pp. 274-298 en Pozuelo p. 187) Para estos autores, por el contexto histórico de la autobiografía, el sujeto de la enunciación –quien habla- es una persona real, histórica, documentable.

Bajo esta perspectiva de género de “Frontera”, “Zona” o “Forma Mixta “entre Historia y Literatura donde tiene lugar el discurso autobiográfico en primera persona donde hemos considerado a través del Pacto Autobiográfico argumentado por el primer Lejeune⁴¹ la identidad de autor-narrador-personaje en el texto autobiográfico *Los buscadores de oro* interesa preponderar la entidad textual del *yo* narrador el que (siguiendo a Dolezel) ha sido creado por su autor, en este caso, Augusto Monterroso.

4.1.1. Funciones discursivas del *yo* autor, *yo* narrador y *yo* personaje.

Se ha aceptado por el Pacto Autobiográfico convenido entre autor y lector un contrato de lectura que asegura para la autobiografía, aquí la de Augusto Monterroso, descartar cualquier ambigüedad o truco proveniente de un seudodiscurso en primera persona. El pacto autobiográfico, entonces, se fundamenta en la premisa de la identidad entre autor, narrador y personaje principal, en cuya asunción, sabemos, se origina la solvencia de un *yo* que enuncia en

⁴¹ Decimos “primer” Lejeune, porque en la posteridad matizó más las afirmaciones que nosotros seguimos manteniendo en esta investigación.

primera persona, sujeto de la enunciación, y las referencias enunciadas que aluden al autobiógrafo como el autobiografiado y quien nos dice Lejeune ha quedado respaldado con un nombre de autor.

El autor de obra –que escribe y publica con la firma de Augusto Monterroso- es una noción artística en conflicto que el posestructuralismo francés del siglo XX ha venido deslindando en el estudio de la obra como el estatuto de función en los textos literarios. Teóricos del texto artístico han desarrollado algunos conceptos que establecen los mecanismos seguidos por la crítica. Roland Barthes aseguraba en su clásico argumento sobre *La muerte del autor*, (Barthes, 1987, pp. 65-71) la frontera virtual del texto donde se considera: “la escritura de la obra y no el autor, la actividad verbal que nunca cesa, donde el escritor es un inmenso diccionario del cual se sirve la escritura”; autor, que al desaparecer del texto, se desplaza hasta los lindes extratextuales y ya no es más que escritura; “el autor es lector de sí mismo en el momento de la disposición de su inventiva en la obra de arte, él se interpreta a sí mismo, parte de su ser empírico”⁴² Umberto Eco considera por su parte, que hay una transformación del autor empírico como estrategia textual y, junto a éstos, los preceptos de *Función del Autor* de Michel Foucault (1999), se propone una validación para la autobiografía, donde el autor sería una *función* que corre en los límites del texto en los que manifiesta el modo de ser del autor o por lo menos lo caracteriza:

La función de autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar” (Foucault, 1999, p.343)

Para Michel Foucault la *función de autor* queda referida mediante un nombre propio y ejerce un cierto papel en relación al discurso; es esta instancia, nos dice, que da cuenta del modo de existencia de los discursos al interior de una cultura. Un autor con una individualidad

⁴²Maxicrespi-literal.blogspot.com

polifacética y específica como ser, da cuenta de ello a través de la obra que se le atribuye a su nombre propio de autor, respaldado por el conjunto de rasgos de su escritura. Lo que apunta que en el extenso de la obra y el nombre de Augusto Monterroso, el discurso de su texto autobiográfico, deberá mostrar de manera colindante la identidad sociocultural e histórica que ha permeado en la historia de su *bios* de autor y que hace patente por su escritura, su *graphé*.

Congruente a la desaparición del autor, y su (re) aparecer como función o emplazamiento de otros modos de existencia, para Foucault la noción de obra es problemática como unidad o límite:

¿Qué es una obra?, ¿cuál es pues esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos se compone?, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor? (...) ¿Acaso todo lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? (...) La palabra “obra” y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor (Foucault, 1999, pp. 334-335).

Foucault reconoce que la obra debe analizarse por su estructura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Creemos que en la demarcación de esta unidad de obra, *Los buscadores de oro*, al haber sido firmada y publicada por su autor -Augusto Monterroso- ha quedado inscrita en ambos límites. Al asumirlo así, nos vemos obligados a buscar más allá de las revelaciones autobiográficas en este texto, aquellas características intrincadas con una función sociocultural en la tradición histórica, atribuida a Augusto Monterroso como autor de obra. Creemos que en su texto autobiográfico estas particularidades fundamentan la intención del *auto* en la historia de *Los Buscadores de oro*, donde se advierte la función de autor, como la fuente biográfica de su ser escritor enfrentado a su propia obra.

Pero veamos con detenimiento lo expuesto por Michael Foucault en su conferencia *¿Qué es un autor?* (1970) ya que nos interesa particularmente esta noción con relación a la obra, incidiendo en un sistema de valoración, al afirmar que la importancia de antaño, la de contar la vida del héroe, se ha perdido a causa de instaurar una categoría fundamental: la del hombre y la obra: “esta noción constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas (...) Así la llamada desaparición del autor, no sería para

Foucault un lugar vacío, sino una serie de emplazamientos donde se ejerce esta función: 1) El nombre de autor que no se le puede tratar como un nombre propio ordinario; 2) La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; 3) La relación de atribución: el autor es sin duda aquel a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito, pero la atribución –incluso cuando se trata de un autor conocido– es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas; 4) La posición del autor que en el libro presupone: el uso de conmutadores, funciones de los prefacios, simulacros del escribiente, del recitador, del confidente, del memorialista. Posición en los diferentes tipos de discurso, posición del autor en un campo discursivo.

Artísticamente podríamos decir que un autor de obra como Augusto Monterroso no escapa a la *función de autor* en un texto autobiográfico. Su nombre de autor, la interdiscursividad sociocultural a la que alude la relación de apropiación de su obra, las operaciones críticas y complejas en su relación de atribución y su posición de autor ante cierto tipo de discursos (en la autobiografía el del confidente, el del memorialista, o el ficcional), patentizan la necesidad de acotar en el texto autobiográfico, emplazado por funciones, la identidad autorial de Augusto Monterroso. ¿Cuáles serían los discursos socioculturales y críticos que cruzan la identidad del autor Augusto Monterroso en su autobiografía? Sabemos por sus ensayos, su recepción crítica y las entrevistas concedidas, que Augusto Monterroso en los primeros años de la década de los cuarenta viene desarrollando una formación literaria autodidacta en medio de circunstancias sociales y políticas de raigambre conflictivo en el ámbito centroamericano, que particularmente lo impulsaron a sostener una postura intelectual que alentaba su escritura y, en consecuencia, la experiencia repetida del exilio, se tradujo para él –y aún para sus críticos– en experiencias interdiscursivas, que viene dispersando diversos posicionamientos como autor frente al texto literario, fundamentando su actividad como un escritor que enfatiza esta problemática y manera de concebir el mundo en los tópicos narrativos, que finalmente son los que forjan y muestran la interdiscursividad literaria.

Foucault propone que la escritura como práctica se identifica con su propia exterioridad desplegada: “se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer”. Un autor que ha dejado de existir como una entidad empírica para funcionar por su

escritura. Más allá de lo que el autor quiere decir, la escritura es “un esfuerzo de una destacable profundidad por pensar la condición en general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega”. Localizar en el despliegue del espacio y el tiempo escritural de la *graphé* en *Los buscadores de oro*, sería otra vía para incidir en la identidad escritural de Augusto Monterroso, que como sujeto escribiente, lo podríamos confrontar en la escritura de otros textos.

Al volver a la noción de Pacto autobiográfico, cuando Lejeune consideraba que el autor con un nombre que reenvía a una persona real, tan real como lo es en el otro lado del texto, un lector y su nombre, ya aseguraba un pacto de credibilidad entre autor y lector sobre la identidad entre autor, narrador y personaje principal de su historia; identidad suficiente y necesaria para oponerla categóricamente ante otro tipo de textos pseudoautobiográficos. Los lindes del pacto no lidian en lo absoluto con la naturaleza o composición de las entidades extratextuales (autor y lector) sino que se concentra en un modo de lectura para autobiografía. Pero ¿Qué es el nombre de autor y cómo funciona para ese lector con una credibilidad “pactada”? Para Foucault el nombre de autor es por principio un nombre propio, equivalente a una descripción. De lo que el nombre de autor de Augusto Monterroso estaría integrado para nosotros por la siguiente descripción: autor centroamericano del siglo XX, exiliado en México, de estilo irónico, breve y creador del microrrelato. Esta somera descripción quedaría como el recorte o síntesis de una suma de discursos que se entrecruzan y a la vez proliferan un sinnúmero de operaciones en el nombre de autor, ya que:

un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso; ejerce cierto papel respecto a los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además establece una relación de los textos entre ellos. Para un discurso [como el autobiográfico] el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse esto ha sido escrito por fulano” o que “fulano es su autor” indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y que pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (...) El nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior

que lo ha producido [como lo insinúa Lejeune] , sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus artistas, que manifiesta su modo de ser o por lo menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaure un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. (Foucault, 1999, p. 338)

En este sentido habría que buscar entre la serie de discursos sociales, culturales, históricos, políticos aquellos que han instaurado la ruptura que alberga el nombre de autor de Augusto Monterroso, lugar donde habita su particular modo de ser. La identidad de su nombre en su obra literaria quedaría, de esta manera unida, a la de un discurso propio matizado por operaciones literarias complejas, concretizadas por sus narradores y personajes.

Queremos reiterar desde nuestra propuesta que Augusto Monterroso *persona* sería en la autobiografía una entidad física alejada del quehacer del texto y es un autor con una función artística para un lector, que en los límites de un texto abierto, se plantea una cooperación textual promovida por el texto en donde pueden darse infinitas interpretaciones(Eco, 1999, p. 84); un lector que asume la autobiografía en un contexto literario, instaurando con el acto de su lectura, una red de significaciones provenientes de la realidad de la literatura; suponemos para ello a un lector que siendo el sujeto concreto de los actos de cooperación textual distinga las funciones que el enunciado tiene dentro del texto(Eco, 1999, pp. 90-103) y que en ese contexto considere las circunstancias de enunciación para autor, narrador y personaje principal.

María Isabel Filinich nos dice por su parte, que: “el autor y el lector quedan delimitados dentro de un proceso “real” de enunciación al ser las figuras implicadas en cada situación comunicativa que prepondera una situación literaria, al sobrepasar las enunciaciones coloquiales” (Filinich, 1999, p. 55). Aquí, ciertamente, se trata de una enunciación en la cual no hay, estrictamente hablando, comunicación. El autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que comunica lenguaje. Citando a su vez a Martínez Bonati [1972] la obra no expresa al autor:

aunque sí es responsable del conjunto de la obra, y cada elección temática y formal, cada decisión sobre el destino de los personajes, sobre el curso de los acontecimientos, sobre la disposición gráfica de lo escrito, cada innovación o aceptación de las convenciones literarias, incluso cada giro expresivo, cada palabra, son atribuibles, en tanto manifestaciones de la escritura literaria, al autor. El autor, diríamos, no se expresa en la obra en tanto subjetividad, sino que se manifiesta en tanto escritor. Aquello que percibimos como “autor” de una obra es una instancia diferente de la persona física a la cual podemos conocer a través de otras manifestaciones (Filinich, 1999 pp. 36-38).

Todas estas consideraciones y conjeturas para deslindar la figura y delimitaciones de autor, son las que seguimos discutiendo en *Los Buscadores de oro*; la identidad de autor en su coyuntura textual con las funciones de narrador y personaje principal. Se trataría entonces de seguir en la autobiografía, en su estatuto de obra artística, a un *yo* autoral que por el texto literario se enuncia, asistido por un *yo* narrador y un *yo* personaje principal, capaces de concretizar su *auto-bio-grafía* en la realidad de la literatura. Hay un autor de autobiografía que ha creado en su propio nombre un universo textual para reflexionar sobre él mismo y para quien, siguiendo a M. Foucault, escribir su autobiografía es desde su posición, “un esfuerzo destacable y profundo”.

4.2 Funciones narrativas en el género autobiográfico

Desmenuzar la relación entre autor y lector de autobiografía, fincado entre la identidad de autor, narrador y personaje principal asimilados en la consonancia de un discurso en primera persona, nos ha motivado a indagar en *Los buscadores de oro* las funciones pragmáticas que ostenta cada una de estas entidades, presuponiendo que aislándolas podremos saber el qué y el cómo ha configurado Augusto Monterroso un discurso presuntamente autobiográfico.

En el nivel pragmático del texto literario, se validarían para la autobiografía las funciones de narrador y de personaje principal; en consecuencia, para un lector, un narratario y un destinatario; funciones que instauran en su estatuto pragmático al narrador y al personaje principal como entidades textuales; el primero transfigurando el discurso del autor y el segundo, como el actor del relato, implantado en la realidad del mundo narrado. Tres funciones, las de

autor, el narrador y éste convertido en personaje principal, que se despliegan a través del relato autobiográfico y, sin embargo, inmatriciales para un lector o autor de autobiografía que filtra, sin mayores cuestionamientos, la historia que lee en un solo discurso. La problemática surge para un lector que atento “escucha” a Augusto Monterroso en *Los buscadores de oro* captando la forma híbrida de discursos que continuamente sugieren el quiebre, traslape e irrupción de voces producido por la amalgama de esas tres instancias narrativas que simultáneamente “confiesan”, narran y actúan sobre los referentes a veces históricos, a veces ficcionales. Afirmamos entonces, que son los estadios pragmáticos de la enunciación y lo enunciado en cada una de estas esferas de comunicación con el lector, que trastocan ilusoriamente el cedazo discursivo. En una situación literaria ficcional, estas posiciones se evidencian sin dificultad, pues son en aquellos textos en donde las voces de los discursos de autor, narrador y personaje no se reúnen tan abiertamente a través de designaciones genéricas sino a través de situaciones narrativas; sin menoscabo de lo anterior, tales funciones narrativas no desaparecen en la autobiografía.

Para el discurso autobiográfico hemos ya asentado una zona o espacio de intersección entre la Historia y la ficción, lo que implicaría para el lector “participar en una dinámica de resistencia y apropiación entre un texto que proyecta un universo, esencialmente ajeno y un lector que pone en riesgo su mundo al intentar apropiarse del otro” (Pimentel, 2002, p. 163). La intersección de estos dos campos discursivos escritos en prosa narrativa, la forma ordinaria de expresión lingüística la que más se aproxima a la regularidad rítmica natural, crearía en y por el estatuto artístico de la autobiografía, al desligarse de la forma ordinaria de expresión lingüística, un mundo ficcional:

el que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda con las convenciones de género y de época; es decir, de ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector, según su experiencia del mundo, aceptar la obra como ficcional y verosímil distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira. (Beristáin, 1985, p. 208).

Desde estos puntos de vista, en la narración de *Los buscadores de oro* el principio de verosimilitud -y no de verdad- se volvería necesario en la lógica y la coherencia del relato

autobiográfico, espacio textual donde la función pragmática del narrador y el personaje principal se pliegan. Un narrador que en su estatuto pragmático crea con las leyes del mundo narrado un espacio ficcional donde un personaje recrea la realidad histórica del autobiógrafo en una trama verosímil y de coherencia interna que ha devenido de la selección y el desarrollo de estrategias y unidades narratológicas acusadas por el uso de una retórica y estilo particulares de su autor que se abandona para transformarse en entidad textual. Ahora narrador y narratario situados desde polos extremos del relato, apertura un diálogo de lenguaje literario; donde la ilusión de verdad, atenuaría la necesidad de atender un discurso estrictamente humano, físico, biológico, psicológico de su autor, a cambio de una reconstrucción ideológica y estética, posibilitada por los constitutivos del relato.

¿Cómo detentaría esta propuesta la función de narrador y la función de personaje en la autobiografía de Augusto Monterroso? La autobiografía, en la realidad del texto literario, ha devenido en una trama que ha quedado auspiciada por la mimesis de hechos y experiencias - verdaderos o no- del pasado del autobiógrafo, los que han sido reformulados a causa de un presente escritural donde la memoria individual y la consciencia social del autor han evocado toda clase de recuerdos, seleccionado aquellos que dan sentido y orden a la trama del ahora mundo narrado, que al no ser más la propia vida, es ficcional, propiciando una ilusión de ruptura en la objetividad del referente histórico. El texto autobiográfico, aprovecha que la significación narrativa, como la han definido Scholes y Kellog (Pimentel, 1966, p. 82): “es una función de la relación entre dos mundos: el de ficción, creado por el autor, y el mundo “real”, el universo aprehensible”. Y que todo mundo narrado al entrar en relación concordante o discordante con el universo extratextual: “tiende a ser de naturaleza referencial, ya sea para evocar o subvertir al referente (...) al construir un universo imaginario, el texto mismo deberá ser referencial” (Pimentel & Todorov, 1980, p. 87). Se pactaría entonces para la autobiografía que el referente de verdad -el histórico, el biográfico- pertenece al mundo real pero que al ser narrativizado pierde su objetivación y deviene en *ilusión de verdad* debido a su evocación o subversión.

Dentro de la estructura narrativa del relato de *Los buscadores de oro* interesa destacar las funciones del narrador y el personaje principal, como entidades implicadas en una misma identidad por el Pacto Autobiográfico. En este nivel narratológico, partimos de la definición que

Luz Aurora Pimentel hace de mundo narrado el que: “toma prestadas ‘salvo indicación en contrario’ ciertas propiedades del mundo real y para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocidos como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad”. Desde el canon histórico la autobiografía funciona precisamente como un reconocimiento de las propiedades de un individuo particular que se referiría en todo caso al autor persona. Sin embargo en el canon literario se trataría de la reformulación mimética de las propiedades de un autor que serán actualizadas por un lector en un nivel de interpretación más abstracto: en la estructura del relato, que como en cualquier otro texto, siendo narratorio, apelaría a la verosimilitud de la narración y a la realidad de la historia donde actúa el personaje. No podemos soslayar que este nivel narratológico, ha sido creado por operaciones complejas de su autor; *Los buscadores de oro* en su estatuto de mundo narrado es campo fértil del trabajo literario del hacer escritor de Augusto Monterroso, y como lo afirmara Martínez Bonati:

cada elección temática y formal, cada decisión sobre el destino de los personajes, sobre el curso de los acontecimientos, sobre la disposición gráfica de lo escrito, cada innovación o aceptación de las convenciones literarias, incluso cada giro expresivo, cada palabra, son atribuibles, en tanto manifestaciones de la escritura literaria del autor (en Filinich, 1999 pp. 37-38)

En la autobiografía autor-narrador-personaje establecen una relación inmediata y continua a causa de la unicidad de su identidad. Esta red de imbricaciones regiría la escritura y la estructura del relato autobiográfico; tal ordenamiento pugnaría por una intención y sentido para el autobiógrafo, lector de su propio texto, problematizado en menor o mayor medida por la explicitación de los discursos que en su calidad de mimesis los asemeja a los estatutos pragmáticos de todo acto de lenguaje; pero cuya dificultad como refiere K. Hamburger, queda resuelta solamente por el contexto, que para esta propuesta, es la zona donde convive la historia y la literatura. En la escritura *graphé* de *Los buscadores de oro* al realizar en esta zona una disección de la voz narrativa encontramos enunciados biográficos:

mi nacimiento ocurrió en Tegucigalpa, la capital de Honduras, el 21 de diciembre de 1921 (...) Mis padres, Vicente Monterroso, guatemalteco, y Amelia Bonilla, hondureña; mis abuelos, Antonio Monterroso y Rosalía Lobos, guatemaltecos, y César Bonilla y Trinidad Valdés, hondureños. (Monterroso, 1997, Cap. III, p. 15)

Enunciados que se podrían testificar como hechos verdaderos en las fuentes históricas, alternando con enunciados provenientes de la enunciación metadiscursiva del autobiógrafo por los que enuncia las reflexiones sobre su quehacer literario; enunciados que no se ciñen estrictamente a hechos biográficos sino a un metadiscurso que reformula al biográfico:

mi mundo de fantasías infantiles se resolvía no por el camino de la realidad sino por el de otras fantasías, y éstas a su vez en otras, en una sucesión que no terminaba nunca y aún no termina (...) Pasar de un mundo de ficción sin objeto a otro más definido, como sería el de la literatura, tal vez sea lo poco que salvé. (Monterroso, 1993, Cap. XXII, p.107)

Enlazando a unos y otros enunciados, está la mirada del personaje principal, que como entidad ficcional, posee un punto de vista del pasado y que dentro del relato puede referir y llenar de características a otros personajes:

había gordos y había flacos; estaban los morenos, los más morenos y los blancos; señores con barbas; y barbas que podían ser largas o cortas, rizadas o lisas, blancas, negras o color de zanahoria; señores calvos o con mucho pelo (...) señoras risueñas o ceñudas; caras de bobo y caras listas (...) robustos, gorditos. (Monterroso, 1993, Cap.XII, p.61)

Se colige así una función para el narrador quien modela el discurso en dos direcciones: una con sentido histórico –biográfico- y otra, en sentido subjetivo que le permite reflexionar sobre lo biográfico. Este entretejido de discursos narrativos forma la trama en la que se asienta la mirada del personaje principal quien puede ver y explorar el pasado en su estatuto de mundo posible. Se hablaría entonces de entidades pragmáticas textuales, narrador y personaje, que funcionan en el relato como enlace de diversos discursos: el histórico y el ficcional, que cruzan el nombre y la función del autor de Augusto Monterroso. En la dimensión de estos discursos asimilados por el *yo* autoral de Augusto Monterroso su identidad ideológica, social y cultural queda “ajustada” a la demostración de sus capacidades artísticas, donde un *yo* narrador, tiene a su cargo narrar una particular historia de su vida, y al ser escritor de obra, la de mostrar su inteligencia narrativa, seleccionar las estrategias que organizan el relato y dar vida y mundo al *yo* personaje.

4.2.1. Enunciación y enunciado

Atendiendo el polo pragmático del texto cobrarían sentido y significación las relaciones comunicativas por la realización verbal del narrador. Enunciación y enunciados que en el relato autobiográfico suponemos ahora mediados por la mirada del personaje principal. En los límites interiores del relato María Isabel Filinich (1999, p. 31), asida a las funciones generales y aun vigentes en la teoría literaria para narración, el narrador y el narratario, impulsan la habilitación de agentes pragmáticos capaces de incidir con la voz del discurso y la mirada, cognoscitiva y sensible, del que enuncia en la intimidad del relato. Para ello Filinich nos propone atender tres constitutivos:

- 1) La narración o situación narrativa, el acto por el cual el narrador, en su papel de enunciador, se dirige a un narratario.
- 2) La historia, los acontecimientos que configuran el contenido del discurso
- 3) El relato, en sí, el discurso narrativo.

En 1), el narrador autobiográfico en su papel de enunciador es también el sujeto de la enunciación. La narración autobiográfica en su situación literaria, ha desplegado a un *yo* narrador que en primera persona se dirige a un narratario, de lo que los enunciados quedan asentados en la mimesis de los acontecimientos autobiográficos. El narratario podría ajustarse desde esta posición a la verosimilitud de los enunciados del *yo* narrador dentro y desde el inicio de la diégesis:

El miércoles 23 de abril de 1986, ante un auditorio compuesto por estudiantes y profesores de la Universidad de Siena, a las cuatro y media de la tarde y con el profesor italiano Antonio Melis a mi lado, me dispongo a leer dos trabajos de mi cosecha. Una semana antes, en Florencia, en donde me encontraba con mi mujer dando los toques finales a un libro que terminaría por titularse *La letra e*. El profesor Melis me había invitado a venir aquí. (Monterroso, 1993, Cap. I, p. 9).

En el presente escritural de la historia este preámbulo narrativo funciona en *Los buscadores de oro* como una preparación introductoria a los acontecimientos del pasado que se

narrarán más adelante. El narrador, anclado al discurso biográfico, ha empezado a configurar en 2), el relato que estará enfatizado en la vida individual de Augusto Monterroso:

Hoy 18 de mayo de 1988, dos años más tarde (...) emprendo la historia que no podía contar *in extenso* aquella tarde primaveral e inolvidable de la Toscana, en Italia. (Monterroso, 1993, Cap. II, p. 12).

En 3), el discurso narrativo del relato irá construyendo el mundo narrado, en donde aparecerá el personaje principal, a quien se le distingue por ser el agente de la mirada:

Veo un río ancho, muy ancho, su corriente tranquila (...) De este lado del río, mi casa y en ella mi madre (...) la figura de mi padre muy borrosa; mi hermano; mi hermana menor. (Monterroso, 1993, Cap. II, p.13).

En la intimidad del relato de *Los buscadores de oro* el narrador ha tenido que ver, en este nivel, con el modo de organizar la materia verbal: “puede afirmarse que la narración modela el material verbal sobre el eje de la sucesión temporal y pone en escena una interacción entre narrador y narratario” (Filinich, 2001, pp. 3-4). Los acontecimientos autobiográficos del relato son ahora objeto del discurso del narrador y “en la medida que la narración avanza, que se añaden nuevos acontecimientos –sin importar en qué orden estos se enuncien- hay un avance en la adquisición de saber del narratario”:

En la segunda década de este siglo [el XX] mi padre y varios de sus hermanos se movieron nerviosamente entre Guatemala y Honduras, y por lo menos dos de ellos, mi padre y un hermano suyo, se casaron con hermosas mujeres de familias hondureñas de la “buena sociedad” (...) Mi madre era hondureña, hija de un jurista de renombre local, César Bonilla (...) Mi padre (...) era hijo del general guatemalteco Antonio Monterroso, de quien se murmuraba que por aspirar a la presidencia de Guatemala fue hecho envenenar por alguno de sus rivales políticos. (Monterroso, 1993, Cap. III, p.17 y Cap. VI, pp. 26-27).

El narrador, al dar cuenta de los acontecimientos en la sucesión temporal del relato queda sujeto a un ritmo y modo de enunciación: avanza, se detiene para después volver avanzar y detenerse. Estos altos, ya sean de manera breve o prolongada, estarán destinados para el personaje

principal de *Los buscadores de oro*, quien con su mirada describe objetos, personas o acontecimientos, lo que provoca la ilusión de suspender la temporalidad de la narración:

de la imprenta se arraigaron con fuerza en mi memoria el olor, las prensas de pedal con su grande y redondo plato de metal que subía y bajaba lamido por el rodillo que recorría entintándolo una y otra vez; esos mismos rodillos hechos de un material gelatinoso entre firme y blando de color café oscuro, que se aclaraba cuando estaban recién lavados; su alargada estructura cilíndrica y el brillo y la consistencia de aquella tinta negra con que pronto se les volvería a impregnar(...) los altos chibaletes en que se depositaban las aplanadas cajas de caracteres, unas sobre otras; y las cajas mismas con sus divisiones asimétricas, cada división destinada a guardar una letra y un signo tipográfico distintos; el tamaño y la forma de las diversas letras acostadas, por decirlo así, en el extremo de diminutos paralelepípedos de acero, y el pequeño aparato metálico y manual llamado componedor. (Monterroso, 1993, Cap. VIII pp. 38-39).

El personaje observa de manera simultánea en el mismo espacio donde el narrador narra escenas del mundo y el personaje propone al objeto como un proceso. A decir de Raúl Dorra (en Filinich, 2001, p. 4) la descripción:

al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad temporal y lo propone como una duración o como un sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas [...] la descripción es un procedimiento discursivo que hace de su objeto un espectáculo.

Volviendo a Filinich, el modo de organización del enunciado descriptivo –el que adjudicamos a la mirada del personaje principal-, tiene que ver con una equivalencia entre una denominación -el nombre- y una expansión: una lista de palabras o un conjunto de predicados. Así lo descriptivo se define por un modo de funcionamiento y dominante en la organización del enunciado –palabras o predicados-: un nombre y el despliegue de otros nombres o atributos. Esta vinculación, nos dice, puede también remitir a otros discursos clasificatorios, enlazando al texto con otros textos, fuera o dentro de éste, evidenciando su carácter intertextual y un constante movimiento intratextual, ya que según Hamon (citado en Filinich) la expansión del nombre desarrolla la potencialidad metalingüística del lenguaje”.

De pronto, en Guatemala, de un único vistazo, como si lo hiciera desde mi propio avión, visualizo el parque de San Sebastián con sus bardas cubiertas de musgo; más allá hombres mayores y niños que tratan de elevar y de hecho elevan, enormes cometas, barriletes de colores corriendo contra el viento en las faldas del popular Cerrito del Carmen; al otro lado de la ciudad, un tren diminuto llamado la Maquinita de Covil (¿por el nombre de su constructor, algún francés apellidado Decauville?). (Monterroso, 1993, Cap. XXIV. p.120).

Además del nombre y el adjetivo, rasgos lingüísticos tradicionalmente vinculados con la descripción, Luz Aurora Pimentel, desarrollando lo anteriormente expuesto, asienta aquí mismo el funcionamiento de los rasgos discursivos, a los que denomina configuraciones descriptivas: “cierto ordenamiento de los rasgos involucrados en una descripción que al reiterarse en otros lugares del texto producen una figura semántica generadora de significación”. (Filinich, 2002, p. 14):

y el templo de Minerva, con sus columnas griegas, que en los años iniciales del siglo [XX] el dictador Manuel Estrada Cabrera habría mandado a erigir para celebrarse a sí mismo y su mundialmente reconocido amor al saber. (Monterroso, 1993, Cap. XXIV, p. 120).

Apoyándose en los trabajos recientes de Fontanille (1984), el nivel de la enunciación narrativa-descriptiva -y [añade Filinich]- subyacente a todo enunciado como acto que sostiene todo discurso y que instala las posiciones del enunciador y del enunciatario- queda configurado por tres dimensiones:

- a) una pragmática, como transformación de la materia verbal. [la que suponemos a cargo del narrador].
- b) una cognitiva, se construye y se transmite un saber [la que también suponemos a cargo del narrador].
- c) una pasional o tímica, movilización de afectos y emociones [la que suponemos a cargo del personaje principal].

Estas tres dimensiones no sólo están en el reconocimiento de grandes clases semánticas de objetos, de sujetos y de haceres, sino también en la autonomía y en la originalidad del funcionamiento sintáctico de cada una de las tres dimensiones; autonomía que derivará, según Fontanille, en la propuesta de diversos actantes que protagonizan cada una de los haceres propios de cada dimensión [para nosotros a) y b) del hacer del narrador, y c) para el hacer del personaje principal].

No obstante la identidad discursiva en primera persona de las figuras narrador y personaje principal para la autobiografía que se ha venido sosteniendo, podría cada una de ellas posicionarse, como nociones actanciales, en cada una de estas dimensiones de enunciación, de lo que la posición del narrador sería la pragmática y la cognitiva, y la del personaje principal, la pasional. Lo que querría decir que el narrador de *los Buscadores de oro* es quien se hace cargo de la transformación de la materia verbal para transmitir el saber y el personaje, quien moviliza los afectos. En las dimensiones pragmática, cognitiva y pasional, esta teoría distingue aun sujetos textuales encargados de la enunciación a quienes se les adjudica ciertos papeles. En la dimensión pragmática, un *performador*, sujeto al que se le atribuyen las estrategias de verbalización, comúnmente el narrador y análogamente para la descripción, un descriptor, aquí el personaje principal. En la dimensión cognitiva, constitución y transmisión de un saber, un *observador*, [que diríamos en la autobiografía apoyado por la mirada del personaje] encargado de proyectar los puntos de vista frente al objeto del discurso; y en la dimensión tímica, un *sujeto pasional*, cuya enunciación se orienta en el campo de la atracción o repulsión, la euforia o la disforia, sus preferencias y sus escalas de evaluación [evaluaciones a cargo de la mirada del personaje]. También advierte que la presencia dominante de lo narrativo o lo descriptivo en los textos estaría marcada por el predominio de una u otra dimensión: “Un segmento textual con dominante descriptiva se caracteriza por instalar en la dimensión pragmática a un descriptor centrado en la simultaneidad de lo observado, con fuerte presencia del observador [para nosotros, presencia del personaje]:

Sin embargo, cuando a veces me esfuerzo, de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares: ciertos arroyos y quebradas con sus piedras resbaladizas bañadas por el agua cristalina; pesadas carretas de bueyes cargadas de caña de azúcar moviéndose con perezosa lentitud en el traspatio de una casa de hacienda en el

mediodía caluroso, y en el que una vaca me ve pasar mientras rumia su pasto; el color y la forma de unos arbustos con pájaros que se mueven nerviosos en sus ramas; el musgo grisáceo de las cercas de piedra vistas en paseos cercanos a la ciudad (...) y con mucha precisión, nubes, nubes muy blancas o plateadas desplazándose con majestad en el cielo abierto. (Monterroso, 1993, Cap. IX, pp. 43-44).

o de los estados de ánimo del sujeto pasional” (Filinich, 2001, pp. 16-17)

aquellos pequeños objetos de peso mucho mayor al que correspondería a su tamaño comparado con las dimensiones relativamente enormes de los cubos de madera desparramados al pie de mi cama, con la A negra, la E blanca, la I roja, la U verde y la O azul de la poesía o de los sueños, y que arreglados de otro modo pueden ser los de una realidad áspera u horrible en la prosa de los decretos, o aburrida de los reglamentos municipales. (Monterroso, 1993, Cap. X, p. 42).

Si esto es así, se asegura que: “el paso de lo narrativo a lo descriptivo estaría dado por un cambio de ritmo discursivo, por una necesaria desaceleración producida no por el tipo de objeto de que se trate, sino por el tránsito de una posición enunciativa ulterior –propia de lo narrativo- a la posición simultánea implicada por el predominio del recorrido que el observador realiza sobre lo observado o por el despliegue de la actividad sensible del sujeto pasional” (Filinich, 2001)

Diríamos entonces que dentro de estos roles o actuaciones en *Los buscadores de oro* se distingue esa performación de la materia verbal a cargo del narrador que intercala la mirada descriptiva del personaje que observa desde el pasado. Un narrador quien desde lo mucho que sabe y conoce de la vida del autor Monterroso, intercala espacios en el relato para el personaje, desde donde enuncia lo pasional y los estados de ánimo con los que mira; descripciones que el personaje realiza con euforia y soltura imaginativa, describiendo sensiblemente los objetos y espacios de sus recuerdos:

Tengo alrededor de cinco años. En el momento del recuerdo me hallo en el penumbroso dormitorio de una de mis tías, debajo de una mesa cubierta con un largo mantel de terciopelo que llega hasta el piso. Juego enormemente entretenido con una niña de mi misma edad, una negrita (...) Aislados del mundo, nos hemos puesto de acuerdo para

permanecer allí escondidos el mayor tiempo posible (...) Y quizá este recuerdo no tenga mayor ni menor importancia que otros; pero es el primero. O el que por alguna razón decidí hace años escoger como el primero. (Monterroso, 1993, Cap. IV, pp. 22-23).

Concluimos que la autobiografía advierte un desplazamiento de funciones entre las enunciaciones cognitivas del narrador, las descripciones pasionales del personaje y la función sociocultural y artística del autor y su nombre, las que se proponen solidarias ante el lector en la unicidad de la voz del autobiógrafo-autobiografiado.

En el texto *Los buscadores de oro* hemos querido mostrar, por su funcionamiento pragmático, uno de los posibles accesos a la arqueología de la autobiografía, que como pauta de la identidad del ser de Augusto Monterroso, también la es de su hacer de escritor. La autobiografía quedaría entonces como un constructo literario regulado por funciones pragmáticas y narratológicas que validan una interpretación en su estatuto de obra literaria.

5. REFERENTES Y REFERENCIAS EN *LOS BUSCADORES DE ORO*

5.1. La construcción de la diégesis

De acuerdo a la tradición y enfoque de género de autores, textos y lectores, históricamente una autobiografía se ha podido consignar desde aquellos títulos directamente referenciales hasta los de carácter lúdico. Anclados al juego del referente-referencia del autobiógrafo, encontramos de antaño y de ahora; títulos altamente referenciales como: *Mi autobiografía*, *Mi vida*, *Mis Confesiones*, *Mis memorias*, los de carácter metonímico: *Juan José Saer por Juan José Saer* de Juan José Saer, *Vivir [la vida] para contarla* de Gabriel García Márquez, o irónicas alegorías: *El Desbarrancadero* de Fernando Vallejo, *Cerca del fin* de Ernesto Sábato, *Los buscadores de Oro* de Augusto Monterroso; y más allá, otros títulos que han relacionado al personaje con el autobiógrafo: *Madame Bovary* con Flaubert o *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* con Cervantes.

Desde el cifrado metafórico de algunos títulos, los escritores han firmado para sus lectores el sentido particular de *su* autobiografía, donde el recurso literario les ha conferido la libertad de crear una particular referencialidad -irónica o alegórica- entre el título y el *qué* y *cómo* se cuenta la historia autobiográfica. Con ello algunos títulos alientan desde su primera apelación al quebrantamiento artístico de la relación de referente-referencia, el que queda disponible a su inserción y expansión en el marco de una interpretación entre *realidad* y *ficción* ceñido a la verosimilitud en la que la autobiografía como texto literario puede funcionar, disminuyendo desde el título una relación directa o llana con la vida cotidiana del autobiógrafo proveniente de una lógica fuera del texto.

Apelando como de costumbre a un lector liberado de las formalidades de los cánones y las cómodas referencias, *Los buscadores de oro* es una suerte de epíteto autobiográfico de Augusto Monterroso; símbolo y metáfora con la que decidió intitular el sentido de su identidad en la experiencia autobiográfica, revelándonos también el sentido de su autor-idad narrativa, la que otorga íntima y reservadamente al lector toda vez implicado en una más de sus historias. La alegoría *Los buscadores de oro* hace referencia a un grupo de individuos con una actividad

precisa que los perfila en la traza de una ruta para el encuentro del oro ¿Quiénes podrían ser para Monterroso estos individuos? ¿Cómo han trazado en el texto la ruta de la búsqueda?

En la actividad escritural autobiográfica si bien autor, narrador y personaje se asimilan en la consonancia de un discurso en primera persona, tendrían no obstante, como ya lo asentamos, funciones pragmáticas diferenciadas en el texto. Podríamos preguntar en *Los buscadores de oro* sobre la ruta que ha seguido cada uno para construir la búsqueda de la identidad de Augusto Monterroso en el texto. Si entendemos que el autor es una existencia sociocultural y artística, el narrador una estrategia textual y el personaje una entidad actancial de la diégesis, los tres requieren tener ciertas habilidades o pericias, que diferenciadas, están dirigidas hacia una misma intención: prefigurar la autobiografía, *buscando el oro*.

En la acción escritural, con el recurso de la conciencia y la memoria, Monterroso busca establecer la reconstrucción sociocultural de la identidad de su quehacer. De una aguda observación de las experiencias recordadas, inserta en el texto sólo los rasgos específicos de esa búsqueda al discriminar lo que de ella es significativo para el narrador y verosímil para el personaje en la historia de *Los buscadores de oro*. Con ello decir que en este recorrido una examinación y valoración atenta de las imágenes de su experiencia serían ajustadas a su capacidad narrativa y a la coherencia descriptiva del personaje, estrategias que satisfarían en el relato, el discurso representativo de la búsqueda de su identidad.

En esta esfera de indeterminable motivación por el agotamiento de la búsqueda de identidad, la actividad del narrador de *Los buscadores de oro* es de incalculable recorrido y duración en la diégesis, va haciendo que el personaje se tropiece con objetos, lugares, personas y hechos que funcionan como una brújula que reorienta la búsqueda y perfila lo buscado; en consecuencia también a éste, como ya se había explicado, lo detiene o lo apresura en su recorrido. El personaje será quien en el reconocimiento de lo buscado por su autor y narrado por su narrador, cada objeto interpuesto quede condicionado al proceso de su percepción. Toda vez que la percepción implica una difícil interacción entre el personaje y el objeto buscado, éste despliega estrategias: “o realiza un recorrido alrededor del objeto para acumular diversos puntos de vista o elige un aspecto prototípico y organiza a su alrededor las partes que lo constituyen”

(Filinich, 2001) De esta manera se integrara una recomposición del objeto percibido que se compararía con la imagen memorizada por su autor. Durante el proceso de recomposición, el narrador lidiará así mismo por su redefinición en un contexto de significación, derivando una tensión discursiva entre *la* búsqueda y *sus* buscadores.

En nivel pragmático de la lengua, el discurso del personaje tendría que ir describiendo las características de los objetos: nombrarlos y enumerar sus atributos o decir algo de ellos. El narrador va creando la ilusión lingüística de esos referentes nutriéndose de una realidad extraliteraria:

hay un contraste en un contexto mediado por el proceso de conocimiento que conceptualiza y asigna sentido (...) y deja en el discurso alguna marca de que el papel que cumple el lenguaje es el de procesar informaciones acerca de la realidad extralingüística (...) y su producción se apega estrictamente a patrones gramaticales. (Beristáin, 1985, p. 229).

En las marcas de esta descripción aparecerían nombres y predicados que acumulan una infinidad de imágenes discursivas con una indeterminación de enunciados de acuerdo a la forma de organización del narrador. A través de estas descripciones, el personaje enunciará los puntos de vista de lo que percibe, conoce y reconoce de los objetos desde la experiencia inteligible del autor, la coherencia del narrador y la propia experiencia sensible de personaje en el espacio del relato.

5.2. La designación de un título

Interesa destacar en la diégesis del relato -construida como ya se dijo por el discurso del narrador- lo que el personaje ve, siente y conoce en el espacio donde *vive* y *actúa* ahora como autobiografiado. Una nueva lógica, ahora ficcionalizada, donde infiere, asocia, compara, delibera sobre los objetos; reflexiona acerca de lo que busca para resarcir ficcionalmente la búsqueda del autor. La intermediación del espacio donde los seres y los objetos habitan podría esclarecer para el lector la idealización de la identidad literaria de Augusto Monterroso. La traza discursiva de autor, narrador y personaje cuya intersección es la autobiografía obtiene de este modo la

recompensa literaria, donde la autojustificación del autor y la autocomplacencia creativa del escritor, reivindican el propósito final de su identidad. De esta manera el título de *Los buscadores de oro* se comprende como una metáfora discursiva que muestra la búsqueda intelectual, creativa y sensible del qué y cómo del autobiógrafo Monterroso; sin embargo una traza arriesgada y utópica que imposibilita el deslinde entre realidad y ficción.

El sentido alegórico- por demás irónico en Monterroso- del título de *Los buscadores de oro*, nos ha sugerido indagar sobre los posibles correlatos, que consideramos portadores de elementos intertextuales, que se asientan en el título. Y si como apunta Lubomir Dolezel (en Garrido, 1997, pp. 69-94): “los historiadores se han venido ocupando en escudriñar los correlatos reales de las personas, acontecimientos y lugares ficticiales”, así *Los Buscadores de oro* podría ser también, una representación mimética de espacios, seres y haceres del mundo de los legendarios buscadores de oro, recreada de la imagen de las leyendas o relatos histórico. Y en la literatura, completaría Dolezel, los críticos aplican el mismo método que los historiadores cuando interpretan los objetos ficticiales en tanto que representaciones de entidades del mundo real; y de ahí a la función mimética la cual hace corresponder un personaje legendario con un individuo histórico, un retrato con un hombre real, un acontecimiento ficcional con uno real, un escena ficcional con un estado natural. Esto, nos dice, a causa de que el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de mímesis: “las ficciones (los objetos ficticiales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes” (Garrido, 1997, p. 69).

De esta manera, nos acercamos a la vertiente histórica, que ha documentado sobre Honduras, país natal de Augusto Monterroso, que:

en sus inicios fue poblada por un grupo de españoles que buscaban vetas de plata en el lugar, cerca de 1560; posteriormente con el crecimiento del poblado minero se le conoció con el nombre de *Real Villa de San Miguel de Tegucigalpa de Heredia* (...) En esa época el área de Tegucigalpa era un centro de actividad minera donde se extraía especialmente plata y oro.⁴³

⁴³ Inscrito de una cédula del Museo de Historia de Honduras.

Sobre la extracción y hallazgo de estos preciados minerales, han surgido fábulas y relatos que aunque no llegaron a compararse con el sustento documental de otras regiones como México y Perú -de una contundente tradición minera de la plata y el oro- , arrojaron luz sobre la ideología de los hondureños. De ello, se deriva una de sus leyendas: “El tesoro del Señor Miravalle”:

Don Esteban Shonder Enamorado, buscador de oro y explorador (...) descubrió en una de sus investigaciones en el departamento de Santa Bárbara [territorio de Honduras] en una humilde casa campesina abandonada, una cruz de oro macizo que pesaba 16 libras, enterrada bajo la cruz había una maleta de cuero tan duro como la madera por la acción del tiempo, al abrirla encontró un testamento (...). Durante muchos años nadie supo de aquel hallazgo, la cruz y testamento estuvieron guardados celosamente por don Esteban Shonder el famoso “guiris”, nombre con el que se conoce en tierra adentro a los buscadores de oro. (...) Cuentan que esa cruz en cierta oportunidad la tuvo en sus manos el doctor Ramón Villeda Morales ex-presidente de Honduras fallecido en Washington de un ataque al corazón cuando era representante de nuestro país ante las Naciones Unidas.

Siguió el tiempo su marcha inexorable y la carrera que conduce a Atima, pintoresco poblado de Santa Bárbara, se fue deteriorando poco a poco, se solicitó ayuda al gobierno para su reparación y fue enviada maquinaria necesaria para cumplir con las peticiones del pueblo. Uno de los tractoristas se dio cuenta que la cuchilla de su máquina había tropezado con algo metálico y se bajó a ver de qué se trataba y menuda fue su sorpresa al encontrar una aljaba que contenía 150 monedas antiguas (...). Aquél hallazgo despertó la curiosidad de muchas personas que fueron a la zona donde realizaban su trabajo los tractores del gobierno pero nunca encontraron nada. No sabemos cómo llegó a manos del señor Rodrigo Sabillón el testamento (...). En ese tiempo don Rodrigo era gobernador político de Santa Bárbara, dicho testamento está escrito sobre cuero y era la clave para encontrar un inmenso tesoro (...): “Yo Monseñor Tolentino Miravalle y Veira, natural de la provincia de Pontevedra, nombrado por su majestad recaudador de diezmos mayores y menos de Nueva España, quien manifiesto en acto de última voluntad, que obtuve por malas artes una inmensa riqueza. 17 mil piezas de oro, 12 mil doblones de oro español, 19 mil centenarios de oro español, 13 mil luises de oro, 14 mil

pelucones de oro, 9 mil rubíes australianos, 500 turquesas de tamaño regular, una horquilla de oro, una diadema recamada de pedrería finísima de oro, una cruz de oro, tres vasos sagrados de oro y por ultimo un anillo sacerdotal, todas estas monedas y piedras preciosas han sido colocadas en un cofre de metal y sellados con armas del Santo Oficio para que sean juntados sin sacrilegio de rufianes. En cuanto a estos cofres forman además 700 lingotes (...)” En el mismo documentos hay varias peticiones que deben ser cumplidas para poder encontrar el tesoro exigiendo su fiel cumplimientos pues de lo contrario vendrían maldiciones y enfermedades contra los violadores de su última voluntad. (2011; Leyendas de Honduras).

Cabe entonces preguntarnos si Monterroso como autor, asido al registro memorioso de este relato hondureño [El tesoro del Señor de las maravillas] impulsa su narración desde la zona entre la historia y la literatura para ser ese buscador de oro, que víctima de la maldición y de la enfermedad, no cumpliría la petición del testamento, pues creemos, no es el tesoro que busca:

Una vez más tengo fiebre a la orilla del río en mi ciudad natal [Tegucigalpa] (...) tres niños buscadores de oro. Uno de ellos soy yo (...) de pronto, el más grande encuentra una delgada y brillante laminita como de diente de oro, que el río ha arrastrado quién puede decir desde dónde y desde cuándo. (Monterroso, 1993, Cap. II, p. 13)

Señalando un relato de mayores alcances, reconocido en la memoria socioeconómica del siglo XIX de Norte de América, la búsqueda frenética del oro fue la actividad de los legendarios buscadores de oro. La noticia de la existencia de oro, levantaría por aquellos tiempos la legítima expectativa de buscarlo, encontrarlo y poseerlo; fin último que trasladaría al inmigrante de las tierras de la Alta California, al imaginario de hombre rico y poderoso. Los buscadores de oro de este relato son los protagonistas que participaron en la llamada *Fiebre del oro de California*:

Un fenómeno social ocurrido en Estados Unidos entre 1848 y 1855; caracterizado por la gran cantidad de inmigrantes que llegaron a las cercanías de San Francisco, California, en busca de dicho metal. Los primeros buscadores de oro, viajaron (...) en caravanas atravesando el continente, enfrentando un viaje muy duro la mayoría de las veces. La mayoría de los inmigrantes eran estadounidenses, pero la fiebre del oro también atrajo decenas de miles de personas desde Iberoamérica, Europa, Australia y Asia. Al

principio, los buscadores de oro recogían el oro en los arroyos y lechos de los ríos usando técnicas simples como el cribado, pero más tarde desarrollaron métodos más sofisticados para la extracción del oro que fueron adoptados en todo el mundo. Algunos de estos buscadores de fortuna se hicieron millonarios, pero la mayoría se quedó con poco más de los bienes que tenía cuando la fiebre comenzó (...) Los efectos de esta migración repentina fueron espectaculares. Antes de la fiebre del oro, San Francisco era una aldea diminuta, y con la fiebre la aldea llegó a ser una ciudad. Se construyeron escuelas, caminos e iglesias, y se fundaron otros pueblos. Se creó un sistema legal y de gobierno, La fiebre del oro también tuvo efectos negativos: los aborígenes de la región fueron atacados y expulsados de sus tierras tradicionales. Muy pronto, la "Tierra dorada de California" se vio invadida por oleadas de inmigrantes de todo el mundo (...) sus trabajadores lo dejaron todo en pos del oro mientras sus tierras eran invadidas por ocupantes ilegales que robaron sus cosechas y ganado. (2010, <http://es.wikipedia.org>)

La narración de este trozo de relato histórico sobre la *fiebre del oro* en América, enfrentado al relato de *Los buscadores de oro*, acusa, palabras, frases, acciones y espacios que asientan parte del sentido del título y texto de Monterroso; signos que potencializan la resignificación en este otro texto y metaforizan el valor social del quehacer “de buscador” del personaje en el nuevo relato; es decir, la superposición del metarrelato, hace funcionar una de las interpretaciones del nuevo texto.

Veámoslo en el capítulo II de *Los buscadores de oro*, donde se apertura el relato de los recuerdos de la niñez del narrador:

Veo un río ancho, muy ancho, su corriente tranquila. Veo al fondo, a lo lejos, un cerro gris y polvoriento coronado de follaje verde; en la ladera de ese cerro unos hombres vestidos de blanco se mueven a paso lento sembrando algo, que supongo maíz, con su buey y su arado (...) Recuerdo mi paludismo, la fiebre... el frío intenso anterior a la fiebre; la fiebre, el sudor, el delirio (...) Una vez más tengo fiebre a la orilla de este río en mi ciudad natal. Veo de nuevo su mansa corriente (...) y en la orilla a tres niños buscadores de oro. Uno de ellos soy yo, el menor; los otros tres me guían, me enseñan a buscar oro escarbando con las manos entre las piedras verdosas cubiertas de musgo, o removiendo suavemente la arena entre restos de hierro viejo y pequeños trozos de árbol carcomidos. De pronto, el más grande encuentra una delgada y brillante laminita como

de diente de oro, que el río ha arrastrado quién puede decir desde dónde y desde cuándo. No me conformo con verla y quiero tocarla, envidiando la gran suerte de mi amigo el mayor, quien es el que siempre encuentra las cosas buenas de cada día: los anillos, los pedazos de collar o de arete, las hebillas plateadas con la inicial del nombre de uno, los pares de ojos de muñeca. Se ha hecho tarde. Mañana el río ofrecerá de nuevo sus riquezas; pero la fiebre, que ha vuelto me impedirá esta vez ir a buscarlas (...) yo me dormiré preguntándome desde dónde vendrán los anillos de oro, los dientes de oro, los ojos de vidrio de las muñecas. (Monterroso, 1993, Cap. II, pp. 13-14).

Es así que el quehacer y los espacios de los “auténticos” buscadores de oro expanden su significado en *Los Buscadores de Oro* de Monterroso. Forma de un mito que funda y motiva la exposición y narración de los recuerdos que buscan la identidad, como la riqueza que se obtiene del oro, en el quehacer literario y ser de la literatura, como se irá configurando con la lectura. Porque sea que buscar la riqueza devenida del oro, es buscar la riqueza devenida de la Literatura, que venciendo las (des) ilusiones por su encuentro, el narrador nos da cuenta de los momentos más memorables que han constituido el origen y traza del camino de la búsqueda de la literatura, el oro; y en este recorrido hablar de las influencias, las expectativas, los acontecimientos, las pérdidas o las ganancias ocurridas en su exploración.

En esta posible relación resultante de la superposición de un relato (literario) sobre un metarrelato (histórico), se arriesga una interpretación devenida de su intertextualidad. La imagen, la literatura como arte haya dado la oportunidad repentina, para aquellos creadores migrantes, de sus efectos espectaculares: de una comunidad diminuta de artistas a una ciudad próspera donde se construyen escuelas, géneros, corrientes y se fundan otros pueblos literarios donde se crea la institución, la crítica; un sistema legal y de gobierno. Y la fiebre, esa alteración de la normalidad, con sus efectos negativos: los de la región han sido atacados, expulsados, exiliados de sus tierras tradicionales, para ser invadida por oleadas de ocupantes ilegales provenientes de todo el mundo.

Los buscadores de oro –palabras de un título que no perdimos de vista- sería ahora un enunciado que posibilita la apertura de un mundo posible: ideológico, cultural, literario y estético. Un título que repetida e infinitamente abre, transita, atraviesa, cierra, clausura, para volver a abrir una historia en el mundo, un relato en un texto y un nuevo horizonte en un lector.

6. IMPLICACIONES AUTOBIOGRÁFICAS.

En la presentación que hicimos de *Los buscadores de oro* (en 1.4) iniciamos presuponiendo que cada autor de autobiografía escribiría la historia de *su* vida de acuerdo al significado y sentido de su propia identidad; identidad que en Monterroso, sostuvimos, se trasvasaba en la misma literatura y que, su hacer autobiográfico, partía de una ilusión de evocaciones que se fragmentaba para narrar y describir, a lo largo de la historia, espacios imágenes y personajes del pasado. Esta *fragmentación* en el proceso *evocativo* del autor quiere mostrar, en este último apartado, algunas implicaciones autobiográficas dentro del tejido creativo del escritor, donde se aluden espacios y personajes ficcionales del *pasado* de su obra, que se diría orientan y resignifican el sentido de la identidad del escritor en sus relaciones con *su mundo literario*.

Literariamente la alusión, queda definida como:

una figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado (...) se alude a otras realidades exteriores al texto o de otros textos. (Beristaín, 1985, p. 39).

En aquel mismo apartado habíamos señalado en el texto de *Los Buscadores de oro* la “crisis de identidad” que *el autobiógrafo* experimenta al ser presentado con elogio y en italiano en el momento previo a su lectura; el pánico se apodera de él y sólo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigue comenzar diciendo [e imaginando]:

Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar (...) (En ese momento pasaba por mi imaginación, además, la protagonista de un cuento mío que ante un público, primero indiferente y luego hostil, se enreda explicando que en realidad no es una actriz). (Monterroso, 1993, Cap. I, p. 11)

Enfocándonos en el enunciado entre paréntesis -el que suponemos ha sido enunciado por el *yo* narrador-, parecería que este gran esfuerzo por *decir imaginando*, lo ha llevado (o nos ha llevado) a una crisis dubitativa de identidad pragmática con el *yo* autor ¿quién es el que imagina, quién es el que narra, quién es el que representa? ¿qué permite transgredir los lindes de los

referentes entre la realidad y la ficción?. El *yo* narrador ha resuelto artificiosamente la duda existencial por el lector⁴⁴, remitiendo al conflicto identitario de uno de los personaje ficticiales de los cuentos del *yo* autor: “La señora de Fuchier” (nombre del personaje principal del cuento “No quiero engañarlos” que Augusto Monterroso publicara en su primer libro *Obras completas* (y *otros cuentos*) en el año de 1959) para que este sentimiento indescriptible aludido en *Los buscadores de oro*, sea comprensible o entendido a través del *ser* (descripción) y el *hacer* (acción) del personaje de ficción, quien supone un atento lector de naturaleza ficcional en el orto polo del texto, estableciendo así, la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado:

Mi querido público, muchas gracias- comenzó- Ante todo quiero aclarar que yo no soy una gran actriz, como acaba de afirmar mi querido amigo, el señor, el señor –y señaló al maestro de ceremonias (...). No soy ni siquiera actriz. Claro que me gustaría serlo y poder dar a ustedes con frecuencia unos minutos de alegría; pero, bueno, creo que el arte es muy difícil y tiemblo ante la simple idea de estar frente a una cámara con los reflectores encima, como si me fueran a fusilar. Supongo que ésa sería la sensación (...) De modo que no sé, realmente, por qué ha asegurado él que soy una gran actriz. No solamente una actriz, fíjense, sino una gran actriz. Bien quisiera yo que fuera cierto, porque a pesar de todo, bueno, siento una grandísima atracción por las tablas (...) pero yo nunca logré vencer mi timidez, y en cuanto estaba ante el público sentía que las ideas se me iban no sé a dónde, y sudaba porque me daba cuenta de que todos se estaban fijando en mí como si estuviera desnuda (...) Bueno, por eso, les ruego no creer que les va a hablar un artista, por decirlo así, hecha y derecha-(...) –Yo sólo quiero decir que me siento muy contenta de estar aquí con ustedes esta noche pero de ahí a que yo sea una gran actriz, bueno, pues dista mucho de la verdad ¡Qué esperanza! “¿Qué vas a hacer tú?, me decía (...) Y pasaba todo el día pensando tal vez mañana, tal vez mañana. Esto

⁴⁴Con relación a la apelación pragmática del lector Filinich (1999, p. 46) nos dice, que sus funciones se conciben de manera análoga y recíproca a la del autor: lector explícito, lector implícito y lector ficcional. Pero señala que el autor goza de una posición privilegiada frente al lector ya que es el primero quien realiza operaciones de manipulación sobre éste a través del texto, por lo que el lector siempre será una suerte de lector implícito ante un autor explícito, implícito o ficcional, siempre convocado a ser destinatario del texto creado por el autor; de lo que en el texto autobiográfico el lector explícito haría tal presencia en el texto cuando el autor habla en su propio nombre; el lector implícito sería el destinatario de las estrategias enunciativas del autor implícito, competencia que descifra significados posibles de un texto y la comprensión de discursos y perspectivas de otros y la figura de lector ficcional asumiría el papel de un autor de las mismas características.

es lo que quiero aclarar; porque no me gusta atribuirme méritos que no tengo. Todos son muy buenos conmigo (...) En primer lugar, hay que estudiar mucho; y yo no sirvo, bueno no he servido nunca para el estudio, pues me distraigo con frecuencia como quien dice, pierdo el hilo y me pongo a pensar en otra cosa y como que no me concentro. Y el arte lo que quiere sobre todo es concentración y esfuerzos prolongados y no pensar en otra cosa (...) Eso es, me decía, lo que a ti te falta es constancia; la verdad es que no tienes vocación (...) ¿para qué te empeñas? ¿Y si fracasas? (...) pues, la verdad, no quiero que ustedes se formen una falsa idea de mí. Si fuera posible, yo les prometo que me esforzaré, que estudiaré, y que algún día seré digna, bueno, del nombre de actriz; pero por ahora tengo que ser franca y no engañarme a mí misma ni engañarlos a ustedes.(Monterroso, 2004, pp. 111-119).

Al quedar aludido y evidenciado el ser y hacer del *yo* ficcional, se integra consecuentemente la identidad de *yoes* (el del autor, el del narrador y el del personaje) de Monterroso en *Los buscadores de oro*. Se advierte entonces un *yo* transfigurado que alterna en los diferentes niveles pragmáticos del texto; en este encuadre la correlación de mundos que ha hecho el *yo* narrador con el *yo* ficcional ha borrado los límites espaciotemporales entre los relatos por la maniobra del *yo* autor “quien realiza operaciones de manipulación a través del texto” (Filinich, 1999, p. 46). Además, *confiado* en que el lector posee una inteligencia narrativa, por este artificio, el *yo* autoral ha provocado ir a la (re) lectura de su obra. Se conjetura la postura escéptica sobre los límites de los géneros literarios de ese *yo* autor Monterroso, que en el entramado de sus textos suele insertar símbolos y referencias que precisan el sentido de lo evocado. “No quiero engañarlos⁴⁵” es el título del cuento del personaje imaginado, título que resume con ironía, la crisis existencial del autobiógrafo al que hemos aludido. Con ello vemos claramente que tal metatextualidad⁴⁶ en Monterroso -que alude al personaje de ficción- funciona para el escritor, como lo apuntara María Teresa Sánchez: “instala con la alusión metadiscursiva

⁴⁵ *Obras Completas (y otros cuentos)* p.113

⁴⁶ Serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada. Así los principios generales de la institución literaria, los géneros vigentes, las estructuras discursivas que se articulan en el texto y el modo como lo hacen, regulan el conjunto de las actividades literarias, determinan el modo como se produce cierta clase de textos y constituye un sistema de textos previo al texto que se considera (Beristáin 1985; p. 327)

de su temprana producción y hay una ficcionalización que conduce a una materia autorreferencial” (Sánchez, 2010).

Un mecanismo literario como la metatextualidad puede establecer un encuentro fructífero de autorreferencias emergido en la zona de lectura ficcional de *Los Buscadores de oro* y los cuentos (fccionales) del escritor, que en un nivel narrativo entre los relatos quedarían intratextualizadas⁴⁷. Así pensamos en las dimensiones espaciotemporales entre los relatos de *Los buscadores de oro* y los relatos de “*Obras Completas (y otros cuentos)* tratando de mostrar en el recorte de este espacio diegético ciertos elementos *autobiográficos* denotados en los enunciados de sus narradores o en las características del ser y el hacer de sus personajes. Este enfoque intratextual descansa en un programa de análisis donde los textos son considerados de naturaleza similar, de ficción en ambos casos. Con ello acordamos que la obra como tal permanece en la intersección plausible.

Más allá de los datos de las biografías, entrevistas y comentarios críticos de la vida de Augusto Monterroso, existe un espacio de identidad entre el autor y la obra que puede ser aprehendido sólo en el momento en que se plantea algún sentido para su interpretación; es la obra la que dice con mayor objetividad siempre algo de su autor. Y si como lo afirmara Heidegger: “el artista es por medio de la obra y es su origen”, pensamos que es la escritura del texto la que posibilita a la autobiografía de un escritor inscribirla en el canon literario por el que se afianza el sentido de su identidad. Podemos también retomar las premisas del estudio de autobiografía por el teórico James Olney⁴⁸: “Cuando el autobiógrafo se considera a sí mismo como un escritor y, al ser interrogado sobre su profesión responde <<escritor>> (o<<poeta>>, <<novelista>> o <<dramaturgo>>), la tendencia es crear autobiografía en cada obra por medio de formas diversas disimuladas o encubiertas y, entonces, buscar una única forma textual de lo que se debe denominar apropiadamente como <<autobiografía>> (o algún otro nombre que venga a indicar lo mismo) que podría ser aquella que refleje y exprese la vida y la visión de la misma que tiene el escritor individual”. Nos detendremos entonces a enfocar esa “tendencia de crear autobiografía

⁴⁷ El intratexto es un programa narrativo dependiente de otro programa narrativo y supeditado a él, aunque el narrador puede hacer que encajen a la inversa”. (Beristáin, 1985, p. 206).

⁴⁸ Referidas en el apartado 3.2 de esta investigación.

en cada obra por medio de formas diversas disimuladas o encubiertas” tratando de mostrarla en la obra de Augusto Monterroso.

Dirigiremos la atención entre algunos espacios narrativos y personajes de algunos relatos de *Obras Completas (y otros cuentos)* que implicamos como lectores en alusiones simbólicas. Esta mostración de *lo autobiográfico* entre los relatos, desde los límites del texto, también propone conocer cómo el escritor configura su identidad a través del quehacer literario, donde la escritura (como en cualquier otro texto) lo supedita a asumir funciones, perspectivas, habilidades, que se suman al sentido de qué contar y a su inteligencia narrativa y estilo de cómo contar.

A través de ciertas alusiones simbólicas nuestra interpretación apunta sobre la ideología particular y visión individual de Augusto Monterroso, a partir de sus experiencias con el exilio, con su formación autodidacta y con su filiación sociopolítica centroamericana, las que hemos venido viendo, han cruzado su identidad de autor. En los relatos aludiremos una correlación de elementos autorreferenciales, cuyo significado y sentido se otorgan en su atribución de mundos posibles:

La alusión puede ser simbólica, si la evocación se produce mediante un atributo o un objeto investido de valores abstractos. Así, en la fábula de Monterroso⁴⁹ en el que el zorro se volvió escritor aplaudido y no cayó en la trampa ni en el riesgo de seguir publicando, para no exhibir algún día su decadencia, el hecho de que el escritor encarne en el Zorro es ya una alusión a su carácter sagaz y astuto, pues dicho animal es símbolo de tales virtudes. (Beristáin, 1985, p. 328)

De *Obras completa (y otros cuentos)*, “El dinosaurio” es el relato más breve, y como ya se comentó, hay antonomasia de la concisión de la obra de Monterroso. La inspiración de la creación de este cuento, según el mismo autor -quien es lector de su vida como intertexto- se debe a una anécdota biográfica que en su aquel reciente asilo político en México, en la convivencia con otros amigos escritores, uno de ellos le inspiró. En Monterroso pensar en el exilio como un macro objeto autobiográfico, nos sugiere como lectores -dueños de una prescrita interdiscursividad- proponer a este *dinosaurio* animal de gran tamaño, de gran peso, fantástico y

⁴⁹ “El Zorro es más sabio” en *La oveja negra y demás fábulas*. Augusto Monterroso 1969

salvaje, como un desplazamiento del exilio, reformulado en la ficción; en la interdiscursividad social y artística del autor, un *dinosaurio* que exiliado en su subjetividad, ha propiciado prejuicios particulares en la construcción de su identidad de escritor.

Este cuento no más de siete palabras: [Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí], la enunciación a cargo de un narrador extradiegético en 3ª persona refiere a dos personajes: el dinosaurio (que proponemos como símbolo del exilio) y “alguien” más (el que proponemos el autor), quien *cuando* despierta, observa, llenando el dinosaurio el horizonte de su mirada, el que todavía “estaba ahí”. Podríamos pensar en la potencialidad de una serie de acciones del segundo personaje, la que ha quedado instaurada para el narratario-quien como lector es generador de otros textos- a partir de lo enunciado por su narrador (como acto que sostiene el discurso y que instala las posiciones del enunciador); la mirada pasional eufórica o disfórica de este personaje que despierta, toma consciencia del exilio, que como un *dinosaurio, todavía* inamovible, ha estado *ahí* quizá durante un tiempo prolongado (¿del Mesozoico para acá?)

Cuáles serían pues estas acciones del personaje *cuando* despierta ¿seguir durmiendo? ¿combatir el exilio? ¿ignorarlo? ¿sucumbir? ¿decir qué soñó durante el tiempo en que estuvo dormido? ¿decir qué pasó antes? Más de alguna respuesta a estos particulares cuestionamientos los encontramos en la obra de Monterroso en la que ha ensayado y ficcionalizado sobre su exilio. Sin embargo puntualmente, en el exordio de *Los buscadores de oro*, encontramos frontalmente “un despertar o toma de conciencia” donde Augusto Monterroso contará a sus lectores qué pasó o soñó antes del exilio. Diríamos que enfrentar al *dinosaurio* da origen a la escritura de *Los buscadores de oro*:

Mientras leía, una aguda percepción de mi persona me hacía tomar conciencia en forma casi dolorosa, de que me encontraba en un aula de la antigua e ilustre Universidad de Siena dando cuenta de mí mismo treinta años antes tal como aparezco en el texto que leía, es decir, llorando de humillación una fría y luminosa mañana a orillas del río Mapocho durante mi exilio en Chile; leyéndolo con igual temor, inseguridad y sentido de no pertenencia, y con la sensación de “que hago yo aquí” con que hubiera podido hacerlo otros treinta años, cuando era apenas un niño que comenzaba a ir sólo a la escuela. (Monterroso, 1993, Cap. I, pp. 11-12).

De esta manera, la “puesta intratextual” que consideramos imprescindible en nuestra propuesta abarca el relato de *Los buscadores de oro* y diez de los relatos de *Obras Completas* (y otros cuentos): “El dinosaurio”, “Mr. Taylor”, “El Eclipse”, “Vaca”, “Uno de cada tres”, “Leopoldo y sus trabajos”, “El concierto”, “Obras completas”, “Diógenes también”, “Sinfonía Concluida” y “Primera dama”.

Esta puesta se fundamenta en “el juego de las relaciones internas de la obra” (Foucault, 1999), e intenta tender un circuito discursivo entre mundos narrados, apoyado en la enunciación narrativa-descriptiva “subyacente a todo enunciado como acto que sostiene todo discurso y que instala las posiciones del enunciador” (Filinich, 2001) poniendo de relieve una correlación entre formas directas y disimuladas de lo autobiográfico, significada por los elementos identitarios del autor, ya mencionados.

▪ “Mr. Taylor”: relaciones familiares, auspicio del desarraigo y el exilio.

Los tíos de rango militar por línea paterna y materna de Augusto Monterroso, al servicio de los intereses norteamericanos, a las traiciones hacia los pueblos centroamericanos, le propiciaron por esa vía una acendrada hostilidad a todo lo que pareciera un deber nacional o una realidad estamentaria o jerárquica. En esta relación de familia se encuentra la marca de su destierro y exilio de un territorio, al que Monterroso no regresa nunca más. En *Los buscadores de oro*, se enuncia:

“(…) mi madre, Amelia Bonilla, era hondureña, hija de un jurista de renombre local, César Bonilla, primo hermano a su vez de Policarpo Bonilla. (...) Uno creo no pariente de éste, dicho sea de paso, Manuel Bonilla, había sido también, el dos veces, presidente de Honduras (...), la segunda gracias a su complicidad con Samuel Zemurray, fundador y principal cerebro norteamericano de la United Fruit Company, quien lo envió a Honduras desde los Estados Unidos –en donde vivía en el destierro- a bordo de un barco destartalado lleno de armas de segunda o tercera mano con las que derrocó al presidente legítimo, Miguel Dávila (Monterroso, 1993, Cap. VI, pp. 26-27). De otros tíos que traté en mi adolescencia, uno se unió a las fuerza que organizadas por los Estados Unidos, invadieron Guatemala en 1954 para derribar el gobierno democrático de Jacobo Árbenz Guzmán; poco después este tío paterno me mandó a amenazar de muerte si yo volvía a

poner un pie en Guatemala (Monterroso, 1993, Cap. XIX, p. 99) (...) todavía en 1944, en Guatemala, poseí varios números encuadernados [de la revista de su padre], que abandoné cuando en ese año tuve que salir al exilio. (Monterroso, 1993, Cap. XVI, p. 83).

La trama del cuento *Mr. Taylor* (Monterroso, 2004, pp. 9-19) está basada en un insólito negocio: reducción, de cabezas de indígenas amazónicos, enviadas a Estados Unidos para su venta. Desde el Amazonas, Mr. Taylor, pobre, aburrido y contemplativo, adquiere de un astuto y menesteroso indígena, la primera cabeza reducida, la que sin grandes cuestionamientos envía a su tío, Mr. Rolston, a Estados Unidos, quien al advertir lo singular y novedoso del objeto, da inicio a un extravagante negocio que le aseguraba en su país altos rendimientos. La demanda de cabezas se hizo mayor; la industria prosperó rápidamente con sus respectivos beneficios para ambas regiones: en el Amazonas donde vivía desterrado Mr. Taylor, el progreso; en Estados Unidos, ganancias extraordinarias para Mr. Rolston, generadas por las vidas que representaba cada cabeza reducida. La última cabeza que recibió Mr. Rolston en su oficina de Estados Unidos fue la de su sobrino Mr. Taylor, quien al reconocerla, estremecido, saltó por la ventana.

Este cuento ressignifica en sus enunciados ciertos elementos biográficos del autor, como la fecha en que llega a Guatemala y la de su primer exilio:

Menos rara, aunque sin duda más ejemplar-dijo entonces el otro-, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas de la selva amazónica. Se sabe que en 1937 salió de Boston Massachusetts, en donde había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo. En 1944 aparece por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas, conviviendo con los indígenas de una tribu cuyo nombre no hace falta recordar.

Una descripción de él mismo, que resulta irónica y divertida en la trama:

Hombre de vasta cultura Mr. Taylor solía entregarse a la contemplación; pero esta vez enseguida se aburrió de sus reflexiones filosóficas (...) Mr. Taylor, hombre rudo y barbado pero de refinada sensibilidad artística.

la relación de parentesco que expone la divergencia de ideologías:

[Mr. Taylor] dispuso obsequiar la cabeza a un tío suyo, Mr. Rolston, residente de Nueva York, quien desde la más tierna infancia había revelado una fuerte inclinación por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos” (...) “ [Mr. Taylor] tuvo el presentimiento de que el hermano de su madre estaba haciendo negocio con ellas.

▪ “El Eclipse”: reivindicación de la otra literatura.

Afiliado a las obras y escritores de cuna centroamericana, Augusto Monterroso, ha sostenido y demostrado en y por su obra el valor del pensamiento humanístico y artístico que reflejan. Una literatura que para Monterroso ha sido ignorada y negada en el canon de prestigio de la literatura hispanoamericana y que en *Los Buscadores de oro* trata de sobreponerla a los estereotipos socioeconómicos con los que se valora peyorativamente todo lo hecho y sucedido en la región:

Desde principios de este siglo, con el auge de las inversiones norteamericanas en compañías productoras y exportadoras de plátano, se les designa con el triste denominador de “repúblicas bananeras”. No obstante, a través de su penosa historia, no son tan sólo plátanos lo que sus pueblos han producido. Se les debe por lo menos, y no es poco, el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas; el mejor poema mundial neolatino, la *Rusticatio mexicana*, escrito en su destierro por el jesuita guatemalteco Rafael Landívar. (Monterroso, 1993, Cap.III, pp. 16-17).

La trama del cuento “El Eclipse” (Monterroso, 2004, pp. 51-54) reformula la esencia de esta valoración; de aquel pensamiento que sigue la lógica de la sabiduría milenaria de las culturas prehispánicas, donde se inserta Guatemala. La trama perfila una disputa, entre formas opuestas de relacionar los conocimientos de la vida. Esta historia muestra la evolución de las mentalidades de los personajes de Fray Bartolomé y de un indígena de la selva guatemalteca; un depurado razonamiento de conceptualizaciones y un contundente cálculo de la naturaleza, enfrenta a estos dos personajes, ante el que sucumbe el primero.

Este cuento sería el inicio de la asunción sensorial de la otredad:

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo, (...) La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva.

Una lucha de culturas, que se resuelve castigando con la muerte, a quien la enfrenta:
Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar (...) Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre.

La incredulidad y la estimación de lo abrupto e irracional, exponen en este relato una ruptura en las formas prestigiosas de considerar la cultura universal, donde las manifestaciones hispanoamericanas, como la literatura, no han tenido cabida:

mientras tanto uno de los indígenas recitaba (...) las infinitas fechas en que se producirían los eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

▪ “Vaca”: símbolo del porvenir del escritor.

En *Los Buscadores de oro* la mirada del niño sensible al paisaje campesino que rodea su casa en la ciudad de Honduras, el que mira lejanamente, y describe lacónicamente:

Veo al fondo, a lo lejos, un cerro gris y polvoriento coronado de follaje verde; en la ladera de ese cerro unos hombres vestidos de blanco se mueven a paso lento sembrando algo, que supongo maíz, con su buey y su arado (Monterroso, 1993, Cap. II, p. 13)

Este mismo escenario retorna ante los ojos del niño a la mitad del relato, donde ocurre un peculiar cruce de miradas:

de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares (...) Pesadas carretas de bueyes cargadas de caña de azúcar moviéndose con perezosa lentitud en el traspatio de una casa de hacienda (...) en el que una vaca me ve pasar mientras rumia su pasto (Monterroso, 1993, Cap. IX, p. 43).

Y ya en el cierre del mismo, una mirada si más coloreada, recargada de melancolía, con la que Monterroso se despide por el recuerdo de Honduras; un cielo donde se proyecta la imagen de un pueblo sencillo consumido por el retraso económico y cultural

mientras en el cielo azul y las nubes inmaculadas, tranquilas de Tegucigalpa, los negros zopilotes, elegantes y perezosos, volaban con libertad, entregados a sus amplias evoluciones, o, bajando de pronto, se encontraban en algún punto de la ciudad, del río o de los cerros vecinos, en los que habían olfateado su ordinario festín de vacas, perros o caballos muertos. Era 1936, terminaba la infancia y había llegado la hora de marcharse y no volver jamás (Monterroso, 1993, Cap. XXIV, p. 123).

Muerto su padre, Augusto Monterroso, proveniente de una clase media alta:

Él [mi padre] y mi madre pertenecían a familias bien y por tanto frecuentaban y formaban parte de la llamada sociedad (Monterroso, 1993, Cap. XXII, p. 126).

se establece definitivamente en 1937 en Cd. De Guatemala, hasta 1944 (año a donde parte a su primer exilio a Cd. de México). A su llegada, sin estudios y sin dinero, toma su primer trabajo en una carnicería. Paradójicamente el sitio donde se descuartizaban y vendían reses, sería donde empieza a fortalecer su vena autodidacta en la literatura.

La carnicería, una vaca que lo ve pasar mientras rumia su pasto o este otro ordinario festín de vacas... En el cuento “Vaca” (Monterroso, 2004, pp. 120-123) hay un rústico símbolo que fuera vitalmente importante y siempre presente en la vida del escritor:

Cuando iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje (...) me miraban sorprendidos y se reían de mí pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido.

- “Uno de cada tres”, “Leopoldo y sus trabajos”, “El concierto” y “Obras Completas”:
la duda y el dolor, divertimento del autodidacta.

En una sincronía de voces y miradas en la casa de los Monterroso el arte y sus manifestaciones, sostenían con divertimento la fugacidad de su trascendencia. Su gran utilidad era cohesionar la filosofía de una vida familiar:

Todo esto nos inculcaba el sentimiento y la convicción muy firme de que la pobreza, la enfermedad y el fracaso y hasta la muerte podían ser soportables y aun bellos si uno se mantenía fiel al amor, a la amistad y, naturalmente sobre todas las cosas, al arte. (Monterroso, 1993, Cap. XX, p. 103).

Tal aserto, fundaría en Monterroso de manera natural el firme cimiento de su particular ideología, , de donde pasado el tiempo obtuvo una riqueza de referencias para la creación de mundos y personajes; sin embargo la duda e inseguridad de su formación autodidacta, fueron el reflejo en más de una de las tramas de sus primeros cuentos, donde personajes distraídos del oficio, sin talento y sin disciplina, atribulados o soberbios ante la mediocridad, llenan el espacio que adormece y mitiga las aflicciones, las tristezas y los temores del escritor.

En el cuento “Uno de cada tres” (Monterroso, 2004, pp. 21-28) el escritor implora el interés de los demás:

Se lo diré con toda franqueza: me da usted lástima (...). Pertenece usted a esa taciturna porción de seres humanos que encuentran en la conmiseración ajena un lenitivo a su dolor. Quien se queja de una enfermedad tan cruel como imaginaria (aquél que publica versos quejumbrosos no importa si buenos o malos), todos están implorando, en el interés de los demás, un poco de la compasión que no se atreven a prodigarse a sí mismos (...).

En “Leopoldo y sus trabajos” (Monterroso, 2004, pp. 75-97) el escritor aspira al oficio; busca ingenuo, incansable la inspiración venida de lo exterior; sin atender a su creatividad interior:

A partir de los diecisiete años había concedido todo su tiempo a las letras. Durante todo el día su pensamiento estaba fijo en la literatura (...) Leopoldo adolecía, sin embargo, de un defecto: no le gustaba escribir. Leía, tomaba notas, observaba, asistía a ciclos de conferencias, criticaba acerbamente el deplorable castellano que se usa en los periódicos (...); sólo tenía amigos escritores, pensaba, hablaba, comía y dormía como escritor; pero era presa de un profundo terror cuando se trataba de tomar la pluma. A pesar de que su más firme ilusión consistía en llegar a ser un escritor famoso (...) Su vocación le vino más bien de fuera. Lo obligaron las circunstancias (...) Un día cualquiera los sorprendería a todos con la obra maestra que esperaban de él.

En “El concierto” (Monterroso, 2004, pp. 99-104), el engaño del homenaje del público y la inexistencia del reconocimiento del artista:

Al principio me engañaron y los creí sinceramente emocionados: el tiempo no ha pasado en balde y he terminado por conocerlos. Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso (...) Mis amigos tampoco son artistas (...). Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. Pero nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría a donde he llegado.

En “Obras Completas” (Monterroso, 2004, pp. 125-133) el afanoso ritual de inicio de un escritor insipiente en el círculo hermético de autores eruditos y el alarde a sus obras completas:

Cuando cumplió cincuenta y cinco años, el profesor Fombona había consagrado cuarenta al resignado estudio de las más diversas literaturas, y los mejores círculos intelectuales lo consideraban autoridad de primer orden en una dilatada variedad de autores (...) El selecto grupo de ávidos discípulos que comandaba, y con el que compartía una que otra hora por las tardes, veía en él un humanista de inagotable erudición y seguía sus indicaciones con fanatismo incondicional (...) El último Feijoo, apareció tímidamente (...) Aceptado al principio por Fombona, más tarde se incorporó al grupo como buen neófito.- Imaginaba a Feijoo en una mar de papeles y notas y pruebas de imprenta, libre de sus temores, de su horror a la creación. Y se vio a sí mismo, cuarenta años atrás, sufriendo avergonzado y solo por el verso que se negaba a salir.

- “Diógenes también”: en el nombre del padre, del perro y del hijo.

En buena parte de los episodios de *Los Buscadores de oro*, los padres de Monterroso son figuras de la infancia a las que observó con la distancia propia de unos padres poco rigurosos en la instrucción de los deberes domésticos y la educación formal de los hijos; de ellos Monterroso agradece tal laxitud, que siendo niño le propiciara un mundo abierto de donde abreva sus influencias artísticas y culturales. Los comentarios y visitas de políticos e intelectuales a casa, las lecturas y la música, el acceso disimulado a secretos familiares y la escasa obligatoriedad de sus actos, parecería que fueron el descuello de sus experiencias imaginativas e interpretaciones fantásticas. Sin embargo sobre el padre, tiene la necesidad de hacer una breve parada en tales observaciones:

Tal vez sea éste el momento para detenerme en la figura de mi padre (...) (Pobre papá. Yo lo quería y admiraba. Era bueno. Era débil. Se mordía las uñas. Era supersticioso (...)) Era sentimental respecto de los pobres y quería cambiar el mundo por uno más justiciero. Con todo esto era natural que bebiera en exceso. Constantemente se llevaba a la boca puños de bicarbonato de sodio para combatir los males gástricos que le producían sus bebidas de alto o bajo precio (...) cuando se unía a un grupo era recibido por todos con júbilo y garantizaba el éxito de cualquier reunión (...) Con su constante buen humor externo disimulaba su gran tristeza interior. Pasó la vida ocupado en cosas inútiles. Seducía discretamente y se dejaba seducir por las señoras elegantes de sociedad, que lo admiraban y gustaban de sus galanterías. En la parte interior del brazo derecho tenía alojada una bala de plomo (...) que le disparó en la costa norte de Honduras un marido celoso (...) Sus entusiasmos eran breves, como eran largas sus esperanzas, que le duraron toda la vida sin que ninguna se cumpliera. Leía (...) las novelas frívolas (...) Contraía deudas pequeñas que lo atormentaban. Sus héroes favoritos eran (...) los personajes desgraciados (...) o los vencidos por la enfermedad y la vida (...) en 1938 regresó una vez más a Tegucigalpa, para morir allí un año más tarde entre sus amigos y la vida bohemia que amaba. (Monterroso, 1993, Cap. XVI, pp. 80-82).

Ceñidos a los enunciados que denotan el ser y el hacer del padre de Augusto Monterroso, en el cuento “Diógenes también”⁵⁰ (Monterroso, 2004, pp. 55-70), el padre de un niño llamado.” es el nudo de las dramáticas acciones donde se centran la densa y laberíntica trama del relato:

Fue durante unas vacaciones –ansiadas todo el año, pronto insoportables- cuando tuve consciencia cabal de que en mi casa no marchaban bien las cosas. Mi padre estaba ausente. Recordé, confirmé entonces, que se ausentaba con frecuencia. (...) Aún puedo ver, sentir con claridad, esa escena repetida muchas veces en la misma forma: llegaba por las noches cuando todo el mundo ya dormía en la vieja casa de vecindad, completamente borracho, llenando toda la habitación, con su respirar fuerte y fatigado, de un abominable olor a vino devuelto (...) ¿Se podría, acaso, llamar padre lo que yo

⁵⁰ Por la trama del cuento, aludimos el nombre de P. como la p de perro; animal que intertextualizaría la historia griega de Diógenes, quien compara la nobleza del perro sobre la mezquindad del hombre.

tuve? (...) A no ser aquella hora, casi nunca lo veía. Acostumbraba a levantarse muy tarde, cuando yo ya estaba en la escuela cayéndome de sueño y sin comprender las operaciones de aritmética que el maestro (...) trataba de meternos en la cabeza a fuerza de golpes y coscorriones. Hoy me maravillo de haber aguantado tanto y de poder repetir, aunque con titubeos y con cierto temblor que no puedo dominar, las tablas de multiplicación.

En *Los buscadores de oro*:

guardo de él [el padre] imágenes dispersas. De cuando yo era muy niño me es difícil recordarlo, debido supongo, a que con frecuencia se ausentaba de casa, por temporadas largas o breves (Monterroso, 1993, Cap. XVI, p. 80).

Sobre la madre de P. en el relato de “Diógenes también”:

Mi madre (...) mentía un poco al asegurarme que él estaba trabajando en tal o cual ciudad interior, trabajando para traer muchas monedas de oro a la casa que –y esto dicho sin afán de crítica- bien las necesitaba, por lo que yo podía entender.

En correlación con lo anterior, en *Los buscadores de oro* se lee:

Mi madre no fue nunca una buena compañera de bohemia de mi padre, pero soportó esa vida y la pérdida de su fortuna con dignidad y buen humor. Sucedió en mi familia. Mi madre había recibido como herencia abundantes bienes materiales que mi padre dilapidó (Monterroso, 1993, Cap. XIX, p. 96).

- “Sinfonía concluida” y “Primera dama”: referencia primera de lo aprendido y lo querido.

De la madre, Amelia Bonilla, sólo muy breves menciones; de su benéfica compañía durante sus enfermedades, de los manjares (para la venta) que todos preparaban bajo su dirección en la cocina, de haber sacrificado su herencia, pero, sobre todo el reconocimiento de sus aprendizajes literarios y musicales:

Como buena señorita de su época había estudiado canto (“Entre trescientas voces”, le decía su profesora, “se puede distinguir la tuya”) y algo de piano: la recuerdo

enseñándome la letra y la música de la “Serenata” de Schubert. (Monterroso, 1993, Cap. XIX, pp. 96-97)

El argumento del cuento “Sinfonía concluida” (Monterroso, 2004, pp.29-33) tiene como motivo expuesto, a través de las peripecias de la trama, la dictaminación ingenua y sensible de un organista guatemalteco ante un hallazgo que pudiera dar gloria al ignorado organista de pueblo, podría alterar para los demás, el sentido común. Las partituras que completaban la Sinfonía inconclusa de Schubert. De este cuento se quiere destacar el referente musical: Schubert y la fecha en que corre el relato: 1929, compositor que Monterroso escucha siendo un niño por aquellos años, influido y adoctrinado por las preferencias musicales de su madre:

hace tres años en Guatemala un viejito organista de una iglesia de barrio me refirió que por 1929 (Monterroso tenía ocho años) cuando le encargaron clasificar los papeles de música de La Merced se encontró de pronto unas hojas raras que intrigado se puso a estudiar con el cariño de siempre y como las acotaciones estuvieran escritas en alemán le costó bastante darse cuenta que se trataba de los movimientos finales de la Sinfonía inconclusa así que ya podía yo imaginar su emoción al ver bien clara la firma de Schubert y que cuando muy agitado salió corriendo a la calle para comunicar a los demás su descubrimiento todos dijeron que se había vuelto loco y que si quería tomarles el pelo pero que como él dominaba su arte y sabía con certeza que los dos movimientos eran tan excelentes como los primeros no se arredró y antes bien juró consagrar el resto de su vida a obligarlos a confesar la validez del hallazgo.

El personaje del cuento “Primera dama” (Monterroso, 2004, pp. 35-50) parecería ser la madre del niño Monterroso en *Los buscadores de oro*:

Fue una buena lectora entonces y hasta el final de sus días, lectora de poesía y de novelas. En mi infancia me enseñó el poema “Nocturno a Rosario” del poeta romántico mexicano Manuel Acuña, y a ella le debí más tarde el descubrimiento de “Las almas muertas” de Gogol, de “La aldea de Stepantchikovo” de Dostoievski y la afición a los papeles del “Club Pickwick” de Dickens. (Monterroso, 1993, Cap. XIX, pp. 96-97).

La mujer primera y la dama primera, apacible y educada por su inclinación al refinamiento y la cultura. Son ahora los referentes literarios, la lectura de poemas y el ambiente de cantantes y ejecutantes musicales de selectas piezas musicales los que consideramos metonimias en el hacer y espacios de la protagonista del cuento, quien al haberse convertido en Primera dama, ha superado la pobreza en la que se encontraba, más no la pobreza de su inteligencia y su sensibilidad, arrebatada y desbordada, por destacar sus dotes artísticos:

Mi marido dice que son tonteras mías –pensaba-; pero lo que quiere es que yo sólo me esté en la casa, matándome como antes (...) Si no le hubiera ayudado cuando estábamos bien fregados, todavía: (...) ¿Y por qué no voy a recitar si me gusta? (...) vio en el espejo, detrás de ella, los estantes llenos de libros en desorden. Novelas, libros de poesía. Pensó en algunos y en lo mucho que le gustaban. Antologías de las mil mejores poesías universales, titanes y recitadores sin maestro en los que había señalado con papelitos los poemas más bellos. Reír llorando, La cabeza del rabí. ¡Trópico!. A una madre. Dios mío, de dónde sacan tanto tema. Pronto ya no iban a caber los libros en la casa. Pero aunque uno no los leyera todos, eran la mejor herencia.

7. CONCLUSIONES

El escritor colombiano Fernando Vallejo, asilado en México desde 1971, quien escribiera, entre muchas otras, una novela autobiográfica *El Desbarrancadero* en 2001, refiere sobre los géneros literarios:

(...) a la omnisciencia siguen existiendo la historia y sus géneros anexos de la biografía, la autobiografía y las memorias como formas menores de la literatura con su visión limitada de los hechos que es la de quien sólo tiene cinco sentidos, o sea el hombre común. (...) el novelista que dice yo sólo puede tener también una visión limitada de las cosas y lo que exige el lector –el lector ferviente que cree en Dios –es que le cuenten todo, todo, sin importarle que le inventen. (...) Por eso hoy el género máximo de la Literatura es la novela. (Vallejo, 2003, p. 472).

Circularmente Monterroso refería en *Los Buscadores de oro* un texto biográfico de Vallejo:

(...) Escribía estas líneas cuando una tarde me topé en una librería con el libro titulado *Barba Jacob el mensajero*, del colombiano Fernando Vallejo⁵¹, y lo adquirí con la esperanza de encontrar en él referencias a aquellas amistades de mis padres, para mí un tanto vagas (...) Y en efecto, las hay (Monterroso, 1993, Cap. XVI, pp. 83.84)

La breve cita en *Los buscadores de oro* del verso final de uno de los sonetos de Francisco Quevedo: “huyó lo que era firme y solamente lo fugitivo permanece y dura”⁵², presume sin duda, la trayectoria circular de los discursos humanos donde se fuga todo texto para dialogar con libertad en la intimidad de los géneros literarios. Así, en la autobiografía, ni verdad, ni mentira; ni realidad ni ficción. La demarcación de los límites de los géneros literarios hoy parecería difuminarse a causa de la ocupación de zonas donde se cruzan los discursos como el de Quevedo, Vallejo y Monterroso en un solo texto, habilitando y vigorizando escrituras, lecturas e interpretaciones, que sorprenden, cuestionan o hasta debilitan la noción de límite.

Podemos decir, que existe una interdiscursividad atemporal e indefinida prescrita en la relación de textos culturales, la que soporta el sentido de los argumentos, de sus correlaciones,

⁵¹ La publicación existe: *Barba Jacob el mensajero*. México. Séptimo Círculo. 1984

⁵² Cita en el Capítulo. VII; p. 33.

sus analogías, sus contrastes o hasta sus restauraciones. Una de ellas quiere, por último mostrar una productiva metáfora entre el mito de Narciso, fundado en la mitología griega, y nuestro autor de obra autobiográfica:

Narciso vivirá eternamente si nunca se conoce. Todos se enamoraban de su hermosura y lo buscaban. Desdeñoso él huía. (...). Desesperado se echó el joven a vagar por los campos y llegó a un manantial sumamente limpio y cristalino: allí fatigado por la sed, intentó beber. Pero vio su imagen en las aguas y quedó enamorado de sí mismo. Horas y horas pasó admirándose, hasta que la muerte lo acabó por inanición. Se fue deshaciendo y de sus despojos brotó una flor (Garibay, 1998, p. 173).

¿Es la autobiografía un manantial limpio y cristalino donde el autor como Narciso sucumbiría a la admiración? Al reflexionar sobre el carácter de la autobiografía en la puesta de la obra y el estilo de Augusto Monterroso, podríamos especular que un autor irónico como él, ha arribado al manantial limpio y cristalino donde su vida se refleja; perspicaz y escéptico, ve por momentos la imagen de sí mismo la que pronto se desdibuja ante la enorme imagen de la flor de narciso. ¿Es la obra del escritor el refugio hacia donde huye para no (re) conocerse? ¿Es en el ver y no ver su imagen en el manantial donde florece el conocimiento de su verdadero ser? Qué imagen ha mirado Augusto Monterroso en *Los buscadores de oro*, qué imagen de Augusto Monterroso está en su obra. Podríamos entonces proponer a partir de esta metáfora que la imagen narcisista de Monterroso está construida, como Paul De Man lo dijera por una sustitución tropológica que establece una metáfora del ser y el hacer del escritor, fundida en su identidad autoral. Es así que en la escritura y lectura de cada texto hay un manantial de discursos donde la imagen de Narciso habría de reflejarse o desfigurarse para entonces, reescribirse.

Hemos buscado apartarnos de la idea cotidiana de *autobiografía*, la que eventualmente quiere leer experiencias de vida que han traspasado de manera dramática los bordes inteligibles de los constructos socioculturales de la muerte, el poder, el amor. Hay entonces una vida que “vale la pena” ser contada (a veces publicada, vendida y hasta agotada). En el hacer de una autobiografía se imagina a ese esforzado individuo que documenta fielmente las vivencias que, merecen elevarse al rango de registro histórico en el hacer social, donde estamos los lectores. Sigue habiendo en la autobiografía una esperanza de recoger ejemplos de vida que nos hagan

reflexionar en los límites oscuros y sorprendentes de las capacidades del comportamiento humano en los que todos nos reconocemos en el otro; pero muy pocos lectores se detendrían a enjuiciar la proporción de invención e imaginación que pudiera haber en lo que su autor cuenta y escribe, confiriéndole en el mejor de los casos, una legitimidad preestablecida y presumible en el mismo concepto cotidiano, donde autobiografía, es sólo: “la vida contada por quien la escribe”.

Pensamos que la autobiografía de un escritor de obra, debería apuntar a una intención y un sentido orientados por la identidad de su quehacer y su ser artístico. Con ese interés iniciamos la búsqueda de teorías que explicaran de qué modo ha venido participando la autobiografía en el “catálogo” de los géneros literarios. Apuntalándola como un modo de lectura establecido por un contrato o pacto entre autor y lector, avanzamos en el texto autobiográfico *Los buscadores de oro* de Augusto Monterroso. La *graphé* autobiográfica potencializaba en el texto un discurso asentado en una zona entre la Historia y la Literatura, relacionado con el estadio de las cosas del escritor-autor, suma donde consideramos el antecedente escritural de su obra y el estilo irónico de su poética, formando parte de su autobiografía. Del discurso historiográfico nos quedamos con aquellos datos “duros” del *bios* de Augusto Monterroso, estableciendo la hipótesis de que eran necesarios para mostrar su reformulación por el discurso literario, el que ajustamos a su propio grado de funcionamiento y a su desarrollo pragmático entre autor y lector, y al funcionamiento narratológico que opera en la construcción de los relatos. De estos procedimientos, fuimos señalando segmentos discursivos que resignificaron el hacer sociocultural de Augusto Monterroso como autor y su resignificación autobiográfica en el registro estético de sus textos. A partir del discurso literario de *Los buscadores de oro* se extendió una correlación de implicaciones autobiográficas con algunos cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)* de su autoría, queriendo mostrar la interdiscursividad con otros géneros literarios, en donde (se) ha escrito Augusto Monterroso.

Toda vez que tuvimos al alcance por varios medios de divulgación, en el que incluimos a *Los buscadores de oro*, “conocer” a Augusto Monterroso, advertimos y valoramos el carácter biográfico que por el discurso histórico precisa su hacer cultural y la cronología de su participación en actividades y eventos literarios hasta poco antes de su muerte. Sin embargo el discurso literario de *Los buscadores de oro*, nos llevó a reflexionar y a inquirir sobre procesos

escriturales únicamente posibles en el esplendor de la literatura y a cuestionar los límites de los géneros literarios; aceptarlos o “transgredirlos”, fue tan sólo trocar el sentido común, al sentido de la literatura, donde el lector emplaza un haz de verdades tejido por el discurso, donde las palabras se neutralizan para equilibrar la vida y sus significados se potencializan para entender el arte:

cualquier objeto es mentira si eres idealista o verdad si eres materialista. Que la literatura se haga con verdades y mentiras, o realidades e imaginaciones, ya es otra cosa, y generalmente es con todo eso con lo que se hace (Monterroso, 2000, p. 129).

Con este trabajo ha quedado al descubierto el estudio de elementos discursivos del autor que no sólo devienen de estructuras sociopolíticas y culturales de su infancia sino también de aquellos vínculos familiares que más tarde consolidara en México (como esposo y padre), su afición como dibujante, su veta de traductor, los que seguramente han influido en una singular configuración de su memoria y cierta ordenación de su subjetividad, que pudieran ampliarse a partir de *Los buscadores de oro*, o bien abordarse en su obra, con otras perspectivas teóricas y metodológicas. Incidir en temáticas de escritores exiliados o acotar la recepción de los textos de este tipo de escritores, nos podrían llevar a obtener otros resultados sobre la identidad artística de Augusto Monterroso y cómo ésta se implica en su obra.

EPÍLOGO

El conocimiento de los escritores es nocivo (...) En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras. Esto es automático (...)

Homo Scriptor, en *Movimiento Perpetuo*, 1969.

A la memoria de Augusto Monterroso a quien conocí antes de leerlo.

Soy mexicana. Nací en 1959. Año en que junto con una infinidad de eventos, ritos y ceremonias, el escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003) publicó en México, su primer libro de cuentos titulado *Obras Completas (y otros cuentos)*.

Hay muchos primeros, en distintos lugares y al mismo tiempo. En el verano de 1980, en el barrio de Coyoacán del Distrito Federal, *por cuestión de tiempo y azar*, conocí en persona a Augusto Monterroso a quien todavía no leía. En esa ocasión, una vez más, por alguna circunstancia de mi historia habitual de aquellos tiempos, había sido invitada a un bautizo, al de Gabriel; un niño que lo pensaba desafortunado y lo auguraba infeliz por haber nacido entre los excesos de sus padres; reacción o razón directa del desamor, aseguraba yo por aquellos días, sin entender hasta ahora nada del amor, de los excesos, ni saber qué ha sido de Gabriel.

Fue un extraño evento, forzado. Convenido por distintas razones para todos los que ahí estuvimos. Un sacerdote, sin sotana, dio el nombre al niño, convirtiéndolo en un hijo de Dios, y quien solemnemente santiguándose ante tal pronunciamiento, a los pocos minutos, desapareció. El padrino, Gabriel. Un hombre mayor, pero aún, fuerte, rozagante y desinhibido. Era de este hombre de quien llevó el nombre el pequeño Gabriel.

Aunque ya no la sueño, no he olvidado la casa de Coyoacán. Una construcción típica del barrio me pareció, cuando nos encaminábamos a cruzar su ancha puerta, la principal. Después, estando ya adentro, un sitio sombrío, poco habitable; con apenas dos o tres desgastados y anticuados muebles en la sala. Cortinas viejas, ralas y descosidas dejaban pasar a toda luz, los rayos tristes de aquel jueves de julio, seguramente procedente de un sol brillante. Vi tras el sucio

ventanal que daba al traspatio, un malogrado jardín con la maleza ya muy crecida, quemada, deshidratada, que embravecidamente presionaba la descolorida y agrietada barda, para salir en busca de agua.

Lo mejor estuvo en la cochera, polvorienta y sofocada, donde se había improvisado el salón de aquel festejo. Una mesa rectangular desvencijada, cubierta, no del todo, por un mantel cuadrangular que había sido blanco y que lucía, para entonces, manchado, percutido, arrugado: muy usado. En su centro, una única botella, solitaria y manoseada de ron blanco, grande, generosa, pero casi vacía; a su lado, una Biblia, empastada en cuero negro, de pastas surcadas por el constante abrir y cerrar de tanto niño bautizado y una enclenque vela de parafina, útil e infalible para los apagones. Ahí, en el salón, la ceremonia breve, lacónica. La letanía recitada que emanaba de la imaginaria sotana. Todo acorde y suficiente para la ocasión. Ocho personas, sin rostro, brindamos incitadas por el vacío de las palabras, por el pequeño Gabriel.

Pasamos a la sala. Ahí estábamos. Más abandonados que los muebles. Viendo y respirando el olor de las caras y de los cuerpos. Tratando de adivinar las intenciones de los demás. Sin reconocernos, supimos que no éramos amigos, ni familia, ni nada. El sitio me había hecho perder la ingenua seguridad con la que creí haber entrado. Aproveché la veta del silencio y escurrí la mirada hasta el abuelo de Gabrielito y el padrino. Frente a frente, murmuraban algo. Los vi, eran como un todo: asiduos cómplices que contenían y disfrutaban, a la mala, el encuentro azaroso, penoso, prolijo, circular de la materia prima: alma de su carne, carne de su vida, vida de su alma.

Más pronto de lo que hoy no hubiera querido, el pequeño Gabriel, ya más insatisfecho de lo acostumbrado, en los brazos nerviosos, quemantes y confundidos de sus padres, atrás los demás y por último yo, atravesamos la que entonces ya me parecía una muy reducida puerta, la principal. Dejamos así el recinto sagrado, espacio testigo de aquella ceremonia solemne, religiosa, contradictoria, única. Salimos, sin grandes despedidas, a grandes pasos, arrítmicos, vergonzosos: a tropezones. Sin más que un adiós, a-Dios, por el amor de Dios, la puerta se cerraba para siempre tras de nosotros.

Me fui pensando -o no sé si hoy pienso que así lo hice-, quedaban dentro de aquella casa Augusto Monterroso -abuelo materno del pequeño Gabriel- y el padrino, Gabriel García Márquez. Imaginé su felicidad de aquel jueves, soleado, lleno de voces, de cosas que contar y celebrar. De un mundo pleno, amueblado, enriquecido, florecido. Hablarían al fin de los detalles de sus últimos trabajos, de su transcurso, de los primeros; de lo efímero e insignificante como lo único verdadero que la vida tiene para ser contada. De lo bien que se sentían ya en la intimidad, cerciorándose del retorno a las costumbres del oficio, recuperando, sin perder más el tiempo, su ocupación. Brindarían, para empezar, con los dos tragos de aquella botella -que nadie se había atrevido a tocar más que con la mirada- por un historia que quizá continuaría o terminaba ahí, sin que nadie lo quisiera, en la basura: ¡*cuestión de tiempo y azar!*, le diría Tito a Gabo.

Y en el correr del tiempo algunas historias, para algunos, continúan. Una mañana de 1992 al pasar por un puesto de periódicos, vi; me detuve frente a un librito de escasas páginas que en la portada aparecía impreso en grandes letras negras: *El Eclipse y otros tres*. Lo pedí; ya más cerca de mi vista leí las letras más pequeñas: *Monterroso, Torri, Benedetti, Rulfo*. Reconocí más que ninguno el nombre de Monterroso. Toqué las letras de su nombre que me hacían recordar aquella tarde en Coyoacán, al pequeño Gabriel. Recordé el desamor. Después la casa. Y otra vez el desamor. Por el laberinto de mi oído oí el eco de la memoria asfixiarse en aquel jardín deshidratado de la casa; una voz que sedienta suplicaba: ¡ya no más! Tuve miedo. Sentí el ansia probada de la soledad, mi habitual melancolía; la letanía, el bautizo, Monterroso, la complicidad, el jardín: todo ordenado en un caos. Lo primero hasta atrás y lo último, que era lo primero, eran las fronteras de aquella confusión. Así, parada bajo un sol brillante, inicié la primera lectura de *El Eclipse*.

Y como esas cosas que el destino no pierde de vista, en un laberinto de historias, desamor y nombres, me aferré a la idea de que me gustaba algo de la literatura y sucedió que en mayo de 1997 en un poblado salón, me encontraba haciendo el examen para obtener la admisión para estudiar Letras o a Monterroso -¿o al revés?-, *El Eclipse*, de Augusto Monterroso, estaba frente a mis ojos. Creí sabérmelo de memoria... Aprobé el examen. No quise indagar sobre mi vocación ni mi suficiencia en la literatura. En el transcurrir, con Monterroso, quise pensar en los recuerdos y recuperar el pensamiento perdido. Intercambié nombres, espacios, mundos. Bauticé

a Monterroso, como aquel sacerdote sin sotana, un hijo más de la Fortuna. Comprendí que perder y ganar, no estar y estar, es *cuestión de tiempo y azar*.

Ya con la libre apropiación de su nombre, hoy, su incesante delecto aunque me remite a las perdidas ilusiones del amor, me conduce al encuentro que termina por instantes con el caos, que vence y que a la vez persigue mi propia historia. Desde entonces busco mi identidad en los lugares, las personas y las cosas de otros mundos. Y ahí el *tiempo y el azar*, convocan nuevos signos. Símbolos que, ahora sé, serán muy pronto otras cosas, otros espacios, otras historias; para no huir del miedo y de la melancolía; para transitar por bautizos, eclipses y fortunas.

De aquel verano de 1980, imágenes pletóricas las de mis recuerdos, provenientes de mi memoria que entre excesos y desatinos ha borrado la caras de Monterroso y de todos quienes estuvimos en la historia del pequeño Gabriel. Insistente olvido que me ha hecho nacer en un mundo primero, que consagra entre tantas fechas, ritos de iniciación en la literatura.

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.

Augusto Monterroso, *Movimiento Perpetuo* (1969)

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje* (C. Fernández, Trad.). Barcelona, España: Paidós.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bruss, E. (1991). Actos literarios. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Bruzzone, D. (2008). *Pedagogía de las alturas*. México: LAG.
- Castillo, M. E. (2008). *El vuelo de Nemosine “Recuerdos falsos para memorias verdaderas”*. Un estudio sobre las nubes de Juan José Saer. México: Plaza y Valdés.
- Contreras, A. Y. (2003). *Memoria, identidad e ironía en Los buscadores de oro de Augusto Monterroso* (Vol. 8). Florida, USA: Journal
- Corral, W. H. (1995). Augusto Monterroso ante la crítica. *Revista Refacción UNAM*.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Eco, U. (1999). *Lector In Fábula*. España: Lumen.
- Filinich, M. I. (1999). *La voz y la mirada. Teoría de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés
- Filinich, M. I. (2001). *Para una semiótica de la descripción*. Cuaderno de trabajo No. 37, Centro de Ciencias del Lenguaje Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.
- Foucault, M. (1999). *Entre la filosofía y la literatura. Obras esenciales*. (Vol. I). Barcelona, España: Paidós
- Garibay, A. M. (1998). *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa.
- Garrido, A. (1997). *Teorías de la ficción Literaria*. España: Arco Libros.
- Glantz, M. (2009). Tito Monterroso o el exilio interminable. *Revista de la Universidad de México*, 66.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Heidegger, M. (2002). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- <http://axxon.com.ar>
- <http://es.wikipedia.org>
- <http://www.philosophica.info/>
- Larousse, (2000). *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Mexico: Larousse Editorial, S.A
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Loureiro, A. G. (1991). La Autobiografía y sus problemas teóricos. *Suplementos Anthropos*, 29.

- Loureiro, A. G. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Monterroso, A. (1972). *Movimiento Perpetuo*. México: Joaquín Mortiz.
- Monterroso, A. (1987). *La letra e [Fragmento de un Diario]*. México: Era.
- Monterroso, A. (1993). *Los Buscadores de Oro*. México: Alfaguara.
- Monterroso, A. (2000). *Viaje al centro de la Fábula*. México: Alfaguara.
- Monterroso, A. (2001). *La brevedad*. México: Herederos de Asociación Nacional del libro.
- Monterroso, A. (2004). *Obras Completas (y otros cuentos)*. México: Era.
- Olney, J. (1991). Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Pimentel, L. A. (2002). *El Relato en Perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno.
- Pozuelo, J. M. (1993). *Poética de la ficción. Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid, España: Síntesis
- Sánchez, M. T. (2010). Los vínculos de la tradición desde las lecturas del Yo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 44.
- Sprinker, M. (1991). Ficciones del yo: el final de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Téllez, R. (2002). *Reflexiones sobre la cuestión identitaria*. Cuaderno de trabajo No. 41, Centro de Ciencias del Lenguaje Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.
- Vallejo, F. (1998). La verdad y los géneros narrativos. *Revista En La Casa Grande*, 2 (10).
- Yúnez, N. (1995). *Pierce, Pragmatismo y Significación*. Cuaderno de trabajo No. 2, Centro de Ciencias del Lenguaje Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.
- Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Suplementos Anthropos*, 29.
- Zavala, L. (2002). *El Dinosaurio Anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara.
- Zenker, A. (2000). *En la selva literaria "Con Augusto Monterroso"*. México: Solar Servicios Editoriales.