Voz **10**
y Escritura

Revista de Estudios Literarios

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
MAESTRIA EN LITERATURA IBEROAMERICANA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MERIDA - VENEZUELA**

2000

VOZ Y ESCRITURA
Revista de Estudios Literarios
Nº 10 Vol. 6 Año VIII
Mérida, Venezuela, 2000

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
"Gonzalo Picón Febres"

COORDINADOR
Alberto Rodríguez Carucci

CONSEJO DE REDACCION
Víctor Bravo, Angel Vilanova, Gregory Zambrano,
Alvaro E. Contreras, José Gregorio Lobo,
José Rojas Uzcátegui (+)

EDICION Y DIAGRAMACION
Gonzalo Fraguí

PORTADA
Juan Molina Molina
Gregorio Vásquez

CORRESPONDENCIA, SUSCRIPCIONES, CANJE
Leisy Bencomo de R.
Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Universidad de Los Andes
Ave. 1. (Hoyada de Milla) Nº 1-40
Mérida 5101, Venezuela
Telefaxes: 58-74-401842 y 401978
E.mail: leisy@faces.ula.ve

CONTENIDO

CRITICA

LITERATURA VENEZOLANA

9

Belford MoréNoción operativa de literatura en la Venezuela
de finales del siglo XIX

11

Aura Marina BoadasNovelística venezolana de los noventa:
una relectura de la identidad

43

Klaus PörtlLa identidad venezolana o latinoamericana
en el teatro contemporáneo de América Latina

59

Alfredo Angulo Rivas

Isaac J. Pardo: la historia al servicio de la erudición

73

Miguel Angel Rodríguez LorenzoPreguntas a Luis Beltrán Guerrero
sobre el oficio historiográfico

93

Francisco Javier Pérez

Para caracterizar a Angel Rosenblat, lingüista historiador

109

LITERATURA LATINOAMERICANA

127

Francisco Vicente GómezEscritura y forma literaria. Augusto Monterroso
y el arte de contar cuentos. Análisis de "El concierto".

129

Catalina GasparManuel Puig: traición, cultura y representación
en la metaficción postmoderna

161

Jesús Serra

La viva eternidad de César Vallejo

171

PROBLEMAS	199
Roberto Ferro La ficción como problema de la teoría	201
Alberto Villegas Villegas Los signos de los tiempos y de los espacios (Para una semántica antropológica del tiempo y el espacio en América Latina)	211
TEORIA	225
Susana Zanetti ¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano	227
TESTIMONIO	243
José Rojas Uzcátegui La fuente es la vida misma	247
NOTAS	253
Juan José Barreto Juan León: imaginario, palabra y tiempo de sufrimiento. Releyendo a <i>Paisano</i>	255
Rocco Mangieri Calvino-Pirelli & Black Hermes. Seis isotopías para el próximo milenio	263
RESEÑAS	273

**ESCRITURA Y FORMA LITERARIA. AUGUSTO
MONTERROSO Y EL ARTE DE CONTAR CUENTOS.
ANÁLISIS DE *EL CONCIERTO***

Francisco Vicente Gómez
Universidad de Murcia
(España)

I. LA REALIDAD DEL TEXTO LITERARIO: LA FORMA

El texto literario puede ser definido como el acabamiento verbal de un fenómeno; y, en términos semióticos, como el resultado de la acción mediadora de la persona humana por la que se da conclusividad a un fragmento de la realidad continua de los fenómenos, que describe la semiosis. (1)

El término 'forma', en su sentido más propio, conceptualiza ese acabamiento específico de toda praxis artística, incluida la literaria. Mijail Bajtín ha proporcionado una adecuada explicación de este hecho, pues la ve como el fruto de la interacción de los tres constituyentes que intervienen en la práctica significativa literaria: el contenido, las estructuras y el material lingüístico. «La forma significativa —afirma Bajtín—, desde el punto de vista estético, es expresión de una actitud esencial ante el mundo del conocimiento y del hecho, pero no tiene carácter cognitivo, ni tampoco ético (...) La forma estética, al concluir y unificar intuitivamente, se aplica desde el exterior al contenido (...) trasladándolo a un plano valorativamente nuevo, al plano de la existencia aislada y acabada, autorrealizada desde el punto de vista valorativo: al plano de lo bello. La forma, abarcando el contenido desde fuera, le proporciona apariencia exterior, es decir, lo realiza...» (Bajtín, (1924) 1989: 38).

La forma artística, en este caso la forma literaria, es la forma de un contenido que interpreta el mundo, que ofrece una construcción imaginada de la realidad, y se realiza en un material verbal: «La forma artística —concluye Bajtín— es la forma de un contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él» (Bajtín (1924) 1989: 60) (2).

La comprensión del trabajo de la forma literaria requiere además de la realidad textual (que incluye el caudal verbal o 'elocutivo' y su estructura o 'dispositio', incluida la fábula tal y como está dispuesta en el texto) y la realidad referida (del mundo ficticio creado o 'inventio') (3), indagar de qué manera el texto tiende a representarse él mismo en relación a su objeto, esto es, tiende a definirse él mismo como 'forma verbal' particular, como clase de texto en relación al objeto por él representado. Su realidad architextual es la aquí implicada. (4)

Esta indagación exige reflexionar sobre la naturaleza semiótica de la ficción representada y de la textualidad manifestada. Es decir, hemos de tratar el texto, en nuestro caso el cuento, como un signo y definirlo como algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter, y se dirige a alguien. (5) Y hemos de insertarlo en el contexto socio-histórico en el que tiene lugar como acto de comunicación (de escritura y de lectura), y en la tradición literaria o contexto literario en el que dicho acto se inscribe. De este contexto literario forma parte la 'memoria' genérica, integrada por la consciencia que autor y lectores tienen de cada uno de los géneros además del hecho genérico mismo (Conte, 1985:68-70).

Entre los elementos que son mecanismos privilegiados generadores de este tipo de textualidad (porque realizan la triple operación retórica inventiva, elocutiva y dispositiva), están las convenciones de los géneros, los estilos, el mito, la ficcionalidad, etc. Sin menoscabo del rol de los otros elementos, los géneros literarios ofrecen modelos de configuración muy duraderos. (Guillén, (1965) 1968: 114).

Los géneros literarios, considerados en su doble realidad histórica y discursiva, dan origen discursivamente a un tipo de interacción entre varios elementos temáticos, composicionales y lingüísticos que históricamente llega a ser característica gracias a la ósmosis recurrente que opera entre hechos de palabra y códigos culturales.

Los géneros literarios son 'formas de totalidad'. Como tipos estables de enunciados, despliega una capacidad hipercodificadora (llámense 'superestructuras', o estructuras globales) que permite a un texto definirse como tipo. Este hecho los convierte en caminos de inscripción histórica de la praxis verbal literaria; en modelos de escritura para el escritor y en pautas de interpretación para los lectores. Sólo en este sentido cabe entender la 'invitación a la forma' que hacen los géneros literarios.

2.- HISTORIA Y ESCRITURA EN AUGUSTO MONTERROSO: EL LARGO CAMINO DE LA FORMA

La comprensión de un texto literario requiere de un acto crítico global. Texto verbal y contexto socio-histórico han de verse implicados por necesidad en dicho acto (Lotman, (1970) 1982: 53-55 y 69). La compleja interacción que texto y contexto mantienen revela una motivación socio-histórica de la realidad textual cuya relevancia es semióticamente definible en términos de 'cultura' (6), y más específicamente de 'cultura literaria' (Segre, (1977) 1980:38-45; 1985: 337-338).

La cultura literaria designa a toda aquella parte de la cultura de un grupo social que orienta su práctica artístico-literaria. Es, pues, una 'subestructuración del sistema cultural' que tiene en las 'poéticas' su expresión más definida, en virtud de «su aptitud para conectar las formas y los estereotipos reales, por lo tanto, para realizar una continua ósmosis entre lengua y códigos culturales no verbales». (Segre, 1985: 338). (7)

El arte de narrar de Augusto Monterroso (escritor guatemalteco nacido en 1921 y que desde 1944 vive exiliado en México) y la

clase de relatos breves que de él resultan por la forma que revelan, están profundamente arraigados en la sociedad y en la historia que le ha tocado vivir; la modernidad más contemporánea, caracterizada por la continua 'autodestrucción' de la humanidad. Esta realidad socio-histórica genera un tipo de cultura que es esencialmente pesimista y, sobre todo, crítica: una profunda y permanente autoconsciencia crítica le es indispensable a la persona que vive en él.

Fruto del sentimiento de pertenencia a una historicidad y a una cultura determinadas es la activa consciencia literaria de Augusto Monterroso en general y, muy en particular, de su praxis cuentística y ensayística, como tendremos ocasión de comprobar en el relato corto titulado «El Concierto». (8)

La forma literaria es para Augusto Monterroso el medio por el que el autor da acabamiento específico a su experiencia, transformando su historicidad en escritura:

«Al escritor lo hacen sus conflictos internos y externos, sus miedos, sus ilusiones, el placer, el sufrimiento, las largas enfermedades, el amor, los rechazos, la pobreza, el fracaso, el dinero, la ausencia, sus posiciones ante el Bien y el Mal, la Justicia y la Injusticia; la vida, en fin. Y determinada sensibilidad para responder a todo eso. Cada una de estas cosas exige su propia sintaxis y tal vez hasta su propia prosodia; el buen escritor sabe siempre dónde encontrarlas» (Monterroso, (1981) 1990: 42-43).

Augusto Monterroso ahonda en la historicidad esencial del mundo en el que vive y que queda disfrazada en la cotidianidad histórica de la existencia. La «autodestrucción, individual y colectiva» afirma que es la locura actual de la humanidad (Monterroso, (1981) 1990:82). La constatación de este hecho en diversos acontecimientos (como sucede en cuentos como «La primera dama», «Mr. Taylor», «Movimiento perpetuo», «Uno de cada tres», «Bajo otros escombros», etc.) le lleva a proclamarse profundamente 'pesimista' y crítico respecto del progreso real de ésta:

«...Tienes que ser forzosamente pesimista respecto del progreso, por ejemplo. Esta forma de pesimismo sí la padezco: se seguirá desarrollando esta serie de destrucciones y esperanzas, destrucciones y esperanzas hasta el infinito (...) Estamos en la destrucción; no vamos a ninguna destrucción. Es fácil darse cuenta de que todo es la misma repetición, la misma estupidez» (Monterroso, (1981) 1990: 16).

La inseguridad y el triste acontecer de los seres fracasados son temas de su predilección literaria (Monterroso, (1981) 1990:87). Sólo cree posible Augusto Monterroso luchar por el futuro inmediato, «ese sí vale la pena intentar cambiarlo» (Monterroso, (1981) 1990: 17).

Semejante complicidad de Augusto Monterroso con el destino de la sociedad (muy especialmente la suya, la iberoamericana, pero no sólo esa) es lo que le lleva a compartir la idea del escritor ruso Máximo Gorki de que «el escritor debe estar siempre en contra de la sociedad». (Monterroso, (1981) 1990:48), y a sentirse solidario con autores como Cervantes, Swift, Dostoievski o Kafka en el fundamental descontento que mostraban no hacia ningún sistema político concreto sino hacia el 'género humano, simple y sencillamente' (Monterroso, (1981) 1990: 31). No es, pues, de extrañar que su escritura literaria esté guiada por la observación crítica y por la autocrítica (Monterroso, (1981) 1990: 78), y que se refugie en la sátira, como recurso estilístico que recorre la mayor parte de sus relatos (baste recordar narraciones como «Obras completas», «El eclipse», «Leopoldo (sus trabajos)», (9) «Como me deshice de quinientos kilos», «Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o dondequiera, que después le explico», «La exportación de cerebros»; (10) alguna de sus fábulas como la titulada «El mono que quiso ser escritor satírico», (11) etc.). Así como en la brevedad como recurso compositivo, presente incluso en su único relato extenso. (12)

El estilo satírico que inunda sus cuentos, fábulas, dichos, etc., le sirve para señalar los errores humanos con el fin de que se

adquiera conciencia de ellos (Monterroso, (1981) 1990: 17), sin herir ni desenmascarar a nadie directamente, cosa que sí hace la ironía (Monterroso, (1981) 1990:95-96). Como escritor todo lo que escribe le nace principalmente del sentimiento, de la compasión, de la ternura:

«No creo haber escrito nada, ni una sola línea, que no nazca del sentimiento, principalmente el de la compasión. La inteligencia no me interesa mucho. El hombre, tan fallido en su capacidad organizativa, en su capacidad de comprensión, me da lástima; me doy lástima. Pero siento que hay que ocultarlo y por eso muchos de mis personajes están disfrazados de moscas, perros, jirafas o simples aspirantes a escritores (...) la mayoría de las veces la compasión, la ternura, son pudorosas. De ahí que en muchas ocasiones prefieras reírte, o hacer como que ríes en vez de adoptar la actitud mesiánica de un personaje de Dostoievski...» (Monterroso, (1981) 1990:94-95).

He aquí brevemente indicada la razón última de un libro como *La oveja negra y demás fábulas*, ya mencionada (Monterroso, (1981) 1990: 97).

Es, pues, Augusto Monterroso un escritor esencialmente 'realista' (Monterroso, (1981)1990:36), que gusta de investir de humanidad y humor su crítica. Con ello además evita el aburrimiento de sus lectores (Monterroso, (1981) 1990: 26, 88, 95 y 96). Entre la nómina de autores que han recurrido al humor cita a Horacio, Aristófanes, Juvenal, Arcipreste de Hita, Cervantes, Quevedo, Swift, Rabelais, Gogol, Santa Teresa, Joyce, Kafka, A. Machado o Borges (Monterroso, (1981) 1990: 92).

La responsabilidad que Augusto Monterroso siente como escritor explica suficientemente su concepción acerca del modo que tienen los textos literarios de existir, concepción jalonada por las ideas de tradición literaria y de género literario; y que proporciona argumentos fiables sobre el modo que sus relatos breves

tienen de representarse ('formas de totalidad') en relación a su objeto, de definir su textualidad y, en suma, el arte de contar cuentos del mencionado autor.

Para Augusto Monterroso la tradición literaria es el contexto más inmediato de la actividad artística literaria, gracias a la hipercodificación (o codificación en grandes estructuras semiótico-textuales como lo son las estilísticas o las genéricas, por ejemplo) que éste hace del modelo de la cultura y de la realidad:

«Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo. Posteriormente se auxilia con otros, pero el reciclaje es su principal alimento. Así, la literatura se hace con literatura. Del olvido o de la ignorancia de eso nace tanta mala literatura. Principalmente la que quiere hacerse, digamos, con política, es la más llamada a ser mala, y por tanto a perecer pronto. Tampoco se hace con sentimientos, que son muy malos consejeros, Ni con ideas...» (Monterroso, (1981) 1990: 72).

Es también el modo fundamental de inscripción histórica (de historicidad) que tienen los textos literarios, que todo escritor como ejercicio de responsabilidad ha de respetar pero no temer:

«...Sobre todo, uno debe darse cuenta de que, como decía alguien, cuando se pone a escribir está manejando una herencia de dos mil quinientos años, y de que, antes de poner la pluma sobre el papel, uno debería hacerlo con cierto respeto a esa herencia... Sin embargo, quizá habría que considerar la ignorancia como un gran bien. Sólo la ignorancia nos hace sentir que somos capaces de decir algo que valga la pena que no haya sido dicho antes mucho mejor...» (Monterroso, (1981a) 1990: 60).

La tradición literaria es la forma más explícita y genuina que el escritor tiene de participar en su tiempo y en su cultura; su posición ante ella, ineludible, es también su posición ante la

historia: «Todos los escritores —afirma Augusto Monterroso— son ladrones, unos más finos que otros. Naturalmente, los que no lo son son los escritores pobres» (Monterroso, (1981) 1990:83). Los autores, como los artistas, han de buscar su originalidad no por el camino de la negación de la evidencia histórica de la tradición, sino por el de la afirmación de sí mismos dentro de esa tradición, manteniendo 'vivo y con decoro lo que ya ha sido antes', porque 'el arte es su herencia, recibida y por dejar' (Monterroso, (1981) 1990:68).

La función estructurada de la tradición literaria, asumida desde muy temprano por la Poética, es subrayada por Augusto Monterroso, quien reconoce la existencia de reglas y convenciones que ordenan de manera explícita o implícita tanto la escritura del autor como la interpretación de los lectores:

«...En arte las cosas no salen 'como salgan'. Los buenos poetas lo saben, los buenos pintores y los buenos músicos. Hay reglas. Claro que esto parece reaccionario. Pero todo buen revolucionario sabe que está tratando de abolir unas reglas para establecer otras. ¿Para qué engañarse?» (Monterroso, (1981a) 1990:56).

Augusto Monterroso además de reconocer la influencia de autores como Cervantes o Montaigne (Monterroso, (1981) 1990:83), se siente vinculado a conjuntos normativos: «Siempre he estado —dice—, consciente o inconscientemente, sujeto a reglas» (Monterroso, (1981) 1990:71). Unas líneas antes había explicado en los siguientes términos aquello de la 'rebeldía' ante las normas:

«... pues aun en lo más aparentemente rebelde como, digamos, Gargantúa, hay una sumisión a lo clásico, a la forma, a la lógica o, por lo menos, finalmente, al concepto de belleza. Los rebeldes que no se sujetan a esto terminan por convertirse en charlatanes. Así, el movimiento Dada terminó por darse cuenta de que no iba a ninguna parte, y es sabido que aún detrás de la rebeldía de Picasso o Stravinsky se encuentra siempre,

escondida pero siempre ahí para los que saben ver, la sujeción a reglas» (Monterroso, (1981a) 1990: 71).

3. ESCRITURA Y FORMA LITERARIA EN AUGUSTO MONTERROSO: EL CUENTO

Como formas típicas —temáticas, composicionales y estilísticas— de estructuración de una 'totalidad' (Bajtín, (1952-53) 1982:267), los géneros literarios se erigen en uno de los elementos que más perceptible hacen la función estructuradora de la tradición literaria, de la cultura literaria, en suma (Corti, 1976:153 y 159; Segre, 1985:294 - 296).

Augusto Monterroso a lo largo de toda su obra hace gala como escritor de ser plenamente consciente de este hecho y de admitirlo. Hablando en una ocasión sobre sus fábulas dice lo siguiente:

«...Sin embargo, los temas y las vivencias, o las cosas que yo quería expresar, estaban ya en cuadernillos y en anotaciones desde mucho tiempo atrás: pero sucede que yo no encontraba la forma de expresar todo eso, ... hasta que me di cuenta —al escribir una fábula— de que había encontrado el género que necesitaba» (Monterroso, (1981a) 1990:20).

La fábula (Monterroso, (1981a) 1990:26 y 53) y el cuento —en menor medida por el momento la novela (Monterroso, (1981a) 1990:57)— son las 'formas de totalidad' textual o géneros literarios elegidos por Augusto Monterroso para sus ficciones. A la vez que 'características' estas formas son 'históricas' (esto es, clases de texto que originan marcas de textualidad específicas en los tres niveles semióticos de la sintaxis, la semántica y la pragmática, que se erige en modelo de escritura para el autor y en modelo de lectura e interpretación para sus receptores).

La concisión, como decisiva cualidad estilística, y su breve compacidad, como su más destacada virtud artística, hacen de estos géneros los que más parecen convenir a la escritura de un autor cuyo renovado compromiso con la historia le hace estar en

atenta y permanente vigilia crítica del mundo que le ha tocado en suerte:

«Cuando escribo, no sé qué rumbos tomará la historia, pero, una vez que sale, trabajo en ella hasta dejarla sin sobrantes o elementos innecesarios» (Monterroso, (1981a) 1990:82). (13)

En el «Decálogo del escritor» que contiene su novela *Lo demás es silencio*, a través de su personaje Eduardo Torres aconseja Augusto Monterroso lo siguiente:

«lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras» (Monterroso, (1982) 1986: 136).

Ni aún en el caso de su obra más extensa, como es el caso de la novela *Lo demás es silencio*, de 1982, puede evitar que este rasgo, la brevedad, actúe y haga de ella un mosaico dialógico en torno a su personaje, Eduardo Torres. (14)

A pesar de las reglas básicas que un género perteneciente a determinado modo enunciativo —narrativo, dramático o lírico (Tomachevski, (1928)1982:211-269)— presenta (género teórico) cada época moldea de un modo particular sus convenciones genéricas (género histórico) (Guillén, 1971:114; Genette, 1977:227-232); Todorov, (1978) 1988:36-38).

En el cuento, según explica Mariano Baquero Goyanes, el autor se limita a realizar una cala en la vida y nos ofrece sólo un fragmento de la misma, pero pleno de significación y fuerza expresiva. El cuento hiere la sensibilidad del lector de un golpe; su carácter sintético —frente al analítico de la novela— no deja espacio ni ocasión a las digresiones, a la aparición de personajes secundarios. El diálogo y la descripción son un elemento narrativo más; el tiempo es el del instante. El cuento entero es argumento. La vida entra en la ficción cuentística en sus momentos más intensos y representativos (Baquero Goyanes, 1949:125-146). (15)

Los rasgos señalados arriba son las señas de identidad del cuento y del relato breve como géneros literarios. Horacio Quiroga (1878-1937), maestro y fundador del cuento moderno hispanoamericano, corroboraba ya en 1928 esta identidad del género literario cuento con estas sencillas pero contundentes palabras:

«... costreñido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser otra cosa que lo que todos, cultos e ignorantes, entendemos por tal.

Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes de las *Mil y una noches*, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret Harte, de Verga, de Chejov, de Maupassant, de Kipling, todos ellos son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades.

Todos ellos poseen en grado máximo la característica de entrar vivamente en materia... El cuentista que 'no dice algo', que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede volverse a uno y otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista» (Quiroga, (1928) 1990: 412).

La clase de texto 'cuento' presenta en el siglo XX (clase histórica o tipo) una configuración diversa de la que poseía en el siglo XIX. La textualidad (García Berrío, 1984:272) a la que da origen, aún partiendo de la 'norma' del cuento, está diferenciada históricamente.

El cuento del XIX, ha resumido Mariano Baquero Goyanes, presenta como argumento un momento decisivo de la vida humana, del que depende todo el interés del cuento; su compacidad, inventiva y estructural, es objeto de un acabamiento perfecto, su cierre se encuentra redondeado; y, por último, confía su verosimilitud artística (la verdad de su ficción) a la fuerza de su argumento.

En contraste, el cuento y el relato breve contemporáneos se contentan con tener por objeto un momento cualquiera de la existencia humana, desprovisto de énfasis, para urdir su fábula; posee un aire fragmentario y la brusquedad de su cierre hace posible imaginar su suceso prolongado en otro hecho o en otro momento; y, finalmente, sobre los procedimientos narrativos recae la mayor responsabilidad de su verosimilitud estética (Baquero Goyanes, 1964: ix-xviii y xxxiii-xxxiv).

La escritura de los relatos breves de Augusto Monterroso se inscribe en un paradigma que se aleja de las formas de la gran cuentística literaria del siglo XIX. Augusto Monterroso es consciente de la contemporaneidad de sus relatos:

«Hay una manera contemporánea de narrar, de decir las cosas —dice Augusto Monterroso—, absolutamente diferente de la que usaron nuestros abuelos, ignorantes de Freud, de la televisión, de Joyce, de las dos guerra mundiales, de la barbarie norteamericana en Vietnam... Algunos aspirantes a narradores no se han dado cuenta de que viven ya en otro mundo y siguen contando sus respuestas a la vida como se hacía en el siglo XIX. Aunque la buena literatura es siempre la misma y dice siempre lo mismo cuando refleja la situación íntima del individuo (para lo cual fue igualmente horrible morir en Lepanto que en Verdún), tengo la impresión de que hay algo que sí cambia, y de que una vez en el papel, de un siglo a otro, las lágrimas de Espronceda no pueden ser las mismas que las de Vallejo» (Monterroso, (1981a) 1990:80).

Esta contemporaneidad, salvadas las señas de identidad del cuento como clase de texto, impone sus propias convenciones (Monterroso, (1981a) 1990: 25 y 57). Entre ellas menciona Augusto Monterroso la de no poseer unas fronteras muy precisas, y aquella otra de no admitir un excesivo respeto por la realidad: toda ella es cuestionable (Monterroso, (1981a) 1990: 26 y 41). En su libro *La palabra mágica*, de 1983, miscelánea de ensayos y relatos, propor-

ciona una idea aproximada del cuento contemporáneo al caricaturizar la situación por la que atraviesa en la actualidad:

«El cuento ya no reconoce reglas y uno puede alargarlo y acortarlo y soltar cuanta tontería se le ocurra sin pensar en exposiciones, desarrollos, nudos ni desenlaces» (Monterroso, (1983) 1985:35).

Es en uno de sus cuentos, *Leopoldo (sus trabajos)*, que está en su libro *Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959 (1981b), donde obtenemos, por medio de su narrador, la definición más explícita del cuento contemporáneo y del tipo de cuento que practica el propio autor:

«Estaba convencido —dice Leopoldo— de que podía escribirse un cuento sobre cualquier cosa. Había descubierto (y tomado certeras notas sobre ello) que los mejores cuentos, y aún las mejores novelas, están basados en hechos triviales, en acontecimientos cotidianos y sin importancia aparente. El estilo, cierta gracia para hacer resaltar los detalles, lo era todo. La obra superaba la materia» (Monterroso, (1981b) 1990:80).

4. EL CONCIERTO DE AUGUSTO MONTERROSO

«Dentro de escasos minutos ocupará con elegancia su lugar ante el piano. Va a recibir con una inclinación casi imperceptible el ruidoso homenaje del público. Su vestido, cubierto de lentejuelas, brillará como si la luz reflejara sobre él el acelerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala, en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca— sus intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo.»

Lo creo, no lo sé. Bach, Mozart, Beethoven. Estoy acostumbrado a oír que son insuperables y yo mismo he llegado a imaginarlo. Ya a decir que lo son. Particularmente preferiría no encontrarme en tal caso. En lo íntimo estoy seguro de que no me agradan y sospecho que todos adivinan mi entusiasmo mentiroso.

Nunca he sido un amante del arte. Si a mi hija no se le hubiera ocurrido ser pianista yo no tendría ahora este problema. Pero soy su padre y sé mi deber y tengo que oírla y apoyarla. Soy un hombre de negocios y sólo me siento feliz cuando manejo las finanzas. Lo repito, no soy artista. Si hay un arte en acumular una fortuna y en ejercer el dominio del mercado mundial y en aplastar a los competidores, reclamo el primer lugar en ese arte.

La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante. Pero es raro que alguien apruebe fríamente. Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligrosa y puede arruinarlos. Si ella no hiciera una señal de que considera suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo. A veces esperan mi cansancio para cesar de aplaudir y entonces los veo cómo vigilan mis manos, temerosos de adelantárseme en iniciar el silencio. 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. Aplauzo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas. Me gusta mortificarlos, pero no me preocupan.

Son otros los que me irritan. Se sientan siempre en las primeras filas y a cada instante anotan algo en sus libretas. Reciben pases gratis que mi hija escribe con cuidado y les envía personalmente. También los aborrezco. Son los periodistas. Claro que me temen y con frecuencia puedo comprarlos. Sin embargo, la insolencia de dos o tres no tiene límites y en ocasiones se han atrevido a decir que mi hija es una pésima ejecutante. Mi hija no es una mala pianista. Me lo afirman sus propios maestros. Ha estudiado desde la infancia y mueve los dedos con más soltura y

agilidad que cualquiera de mis secretarias. Es verdad que raramente comprendo sus ejecuciones, pero es que yo no soy un artista y ella lo sabe.

La envidia es un pecado detestable. Este vicio de mis enemigos puede ser el escondido factor de las escasas críticas negativas. No sería extraño que alguno de los que en este momento sonríen, y que dentro de unos instantes aplaudirán, propicie esos juicios adversos. Tener un padre poderoso ha sido favorable y aciago al mismo tiempo para ella. Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. Pero nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría adonde he llegado. Jamás podemos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale. Es ridícula, en un hombre como yo, esa preocupación.

Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio. Que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan equivocado. Es mi hija, claro, pero por lo mismo no tenía derecho a hacerme eso.

Mañana aparecerá su nombre en los periódicos y los aplausos se multiplicarán en letras de molde.

Ella se llenará de orgullo y me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante, a medida que vaya llegando a los últimos, tal vez a aquellos en que el elogio es más admirativo y exaltado, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta convertirse en un débil rumor, y cómo, finalmente, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito. Y yo me sentiré, como todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista y que Bach y Mozart y Beethoven estarían complacidos de la habilidad con que mantiene vivo su mensaje.

Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida. Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizarán sobre el teclado, la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo una vez más».

El análisis del cuento de Augusto Monterroso 'El Concierto', recogido en su libro *Obras completas (Y otros cuentos)*, (16) a partir de los tres rasgos en los que se fija Mariano Baquero Goyanes para concretar el tipo de cuento (argumento, composición e interés), revela con bastante claridad la adscripción de la forma de los relatos de Augusto Monterroso a la escritura cuentística propia del siglo XX.

Por lo que respecta al primer rasgo, al argumento (al referente narrativo o inventio), 'El concierto' presenta un momento no especialmente cargado de énfasis; construye su fábula en torno a un hecho y a un momento que no resultan decisivos para el mundo en ella representado. El monólogo interior contiene el relato de la situación en la que se encuentran padre e hija como consecuencia de las pretensiones artísticas de ésta:

«Si a mi hija no se le hubiera ocurrido ser pianista yo no tendría ahora este problema. Pero soy su padre y sé mi deber y tengo que oírla y apoyarla». (Monterroso, (1981b) 1990: 107).

Se trata de la intensionalización del mundo de las dudas del artista respecto de sus propias cualidades:

«La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda». (Monterroso, (1981b) 1990:108).

El monólogo interior que acapara la totalidad del relato tiene lugar justo en el instante que precede a una de las muchas audiciones que la hija ofrece. Lo referido por el relato no es la primera vez que va a suceder, ni presumiblemente la última:

«...Con frecuencia después de las audiciones...

(...) Que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hiere en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino equivocado. Es mi hija, claro...» (Monterroso, 1981b) 1990:108).

Esta particularidad lleva al texto a trivializar la ocurrencia misma de la audición, y a poner toda su atención en el mundo de la *duda*, con el sufrimiento que ella implica, y la compasión que despierta, que se articula entre los reproches y las justificaciones:

«Nunca he sido un amante del arte. Si a mi hija no se le hubiera ocurrido ser pianista yo no tendría ahora este problema. *Pero soy su padre y sé mi deber y tengo que oírla y apoyarla... Lo repito, no soy artista...*

(...) La música es bella, cierto. *Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda (...)* Yo no soy un artista. La música es bella, *pero* en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas...

(...) Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. *Pero...* Jamás podemos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale...

Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio, que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hiere en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino equivocado. Es mi hija, claro, *pero por lo mismo* no tenía derecho a hacerme eso» (Monterroso (1981b) 1990: 107-110). (17)

La focalización en torno a la *duda*, está en la raíz misma del sesgo dramáticamente ritualizante que adopta el monólogo, especialmente al comienzo y al final, anticipando lo que va a suceder en breves momentos (frases asertivas combinadas con tiempos y perífrasis verbales que anuncian la inmediatez de algo que ya ha

sucedido otras veces, y el asíndeton son sus principales rasgos estilísticos):

«*Dentro de escasos minutos ocupará con elegancia su lugar ante el piano. Va a recibir con una inclinación... Su vestido..., brillará como si la luz..., en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca— sus intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo...*

(...) *Mañana aparecerá su nombre...*

(...) *Ella se llenará de orgullo y me leerá en voz alta la opinión No obstante, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta..., y cómo, finalmente, terminará llorando Y yo me sentiré*

(...) *Ya se ha hecho ese repentino silencio... Pronto sus dedos se deslizarán sobre el teclado, la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo una vez más.* (Monterroso, 91981b) 1990: 107 y 110).

La reiteración de las audiciones y la persistencia de la duda sobre el talento musical de la hija en el padre y en la propia hija («Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda» (Monterroso, (1981b) 1990:108) relativiza también el momento elegido por el relato: los minutos previos a la salida en la sala. El monólogo muy bien pudiera haber tenido lugar durante la audición, o después de la audición, por ejemplo, con motivo de la lectura de las críticas periodísticas, etc., como el propio texto parece sugerir.

«Con frecuencia *después* de las audiciones la he visto llorar, a pesar de los aplausos... (...) *Mañana...* me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante,... podré observar... cómo, finalmente, terminará llorando... Y yo me sentiré, como todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente era una pianista» (Monterroso, (1981b) 1990: 108 y 110).

Ese instante, breve («Dentro de escasos minutos...» (Monterroso, (1981b) 1990: 107) y desprovisto de cualquier énfasis, se basta para reunir en torno a sí todo el universo simbólico del sufrimiento humano que genera la duda sobre sí mismo y sobre los demás. Toda la vida cabe en ese instante; la vivencia interna de la temporalidad en la que los personajes resuelven la narratividad de su existencia se ha parado. (18) La progresión temporal ha sido rota por la reiteración de la situación desencadenante del sufrimiento:

«Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio» (Monterroso, (1981b) 1000: 109).

En su lugar se ha dado cabida artística a un mundo que ya no camina hacia nada, que se dirige hacia la destrucción

«Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio... un persistente rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan equivocado (Monterroso, (1981b) 1990: 109-110).

O que, en todo caso, se 'repite absurdamente':

«Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida. Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizarán sobre el teclado, la sala se llenará de música y yo estaré sufriendo una vez más» (Monterroso, (1981b) 1990:110).

Respecto a la compacidad del argumento, *El concierto* de Augusto Monterroso revela una macroestructura semántica, tanto textual como lógica, marcada; (19) tiene un principio, un nudo y un desenlace, está acabada, en suma. En cambio, el mundo (20) que recrea, el conjunto de seres, estados y procesos al que da coherencia, o fábula extensional, no está cerrado: el padre parece despedirse hasta el próximo concierto.

El primer párrafo delimita el principio: lo narrado en él contiene la indicación del tiempo en que va a transcurrir la narración, el momento previo a la audición. También contiene la presentación de los protagonistas de la misma, los personajes, la hija, el padre y el público:

«*Dentro de escasos minutos ocupará con elegancia su lugar ante el piano. Va a recibir con una inclinación casi imperceptible el ruidoso homenaje del público. Su vestido, cubierto de lentejuelas, brillará como si la luz reflejara sobre él el acelerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala, en las que mis amigos aprobarán o rechazarán — no lo sabré nunca— sus intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo*» (Monterroso, (1981 b) 1990: 107).

Así como el escenario en el que tendrá lugar, la *pequeña y exclusiva sala*, que alcanza un protagonismo cercano al de un personaje, pues está asociada a la recurrencia del sufrimiento:

«...Que cuando la veo aparecer *en el escenario* un *persistente* rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan equivocado.

(...)

Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida. Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizarán sobre el teclado, la *sala* se llenará de música, y yo estaré *sufriendo una vez más*» (Monterroso, 1981b) 1990: 110).

La ausencia de mayores concreciones iniciales, y la combinación de frases asertivas con tiempos y perífrasis verbales de futuro, que nos relatan cómo ocurrirá un hecho que todavía no ha sucedido y que va tener lugar dentro de breves momentos, pero que es predecible en función de su reiteración en el pasado inmediato (lo

mismo sucede en otros cuentos como, por ejemplo, «Movimiento perpetuo», «Bajo otros escombros», (21) etc.), contribuye a minimizar el suceso en sí, el concierto, en beneficio de dar una mayor relevancia al conflicto ya consolidado que se esconde tras él. De ahí el carácter de ritual con que está impregnado todo el relato:

«Dentro de escasos minutos *ocupará* con elegancia su lugar ante el piano. *Va a recibir* con una inclinación casi imperceptible el ruidoso homenaje del público. Su vestido, cubierto de lentejuelas, *brillará* como si la luz reflejara sobre él el acelerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala, en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca—....

(...)

Mañana aparecerá su nombre en los periódicos y los aplausos se *multiplicarán* en letras de molde.

Ella se *llenará* de orgullo y me *leerá* en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante, a medida que vaya llegando a los últimos... *podré observar* cómo sus ojos *irán* humedeciéndose, y cómo su voz se *apagará* hasta convertirse en un débil rumor, y cómo, finalmente, *terminará llorando* con un llanto desconsolado e infinito. Y yo me *sentiré*, como todo mi poder, incapaz...

Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida... la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo una vez más». (Monterroso, 1981b) 1990: 107-110).

La focalización que el nudo del relato hace del conflicto y no del suceso mismo hace de éste un episodio normal de la vida de los personajes, del padre y de la hija, y traslada el énfasis de la historia al universo representado: el drama de la duda de la hija respecto de sus cualidades artísticas y de su éxito. En suma, el drama de la duda sobre sí misma:

«La música *es* bella, cierto. *Pero* ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. *Ella misma lo duda*. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante...

(...) Ella *se llenará* de orgullo y me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. *No obstante*, a medida que vaya llegando a los últimos —críticos—, tal vez a aquellos en que el elogio es admirativo y exaltado, podré observar cómo su voz se apagará hasta convertiste en un débil rumor, y cómo *finalmente*, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito» (Monterroso, 1981b) 1990: 108 y 110).

El padre, que presencia el conflicto de la hija, se ve arrastrado inevitablemente por él. No puede evitar sufrir:

«Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio» (Monterroso, 1981b) 1990: 109).

El monólogo interior se revela como el camino más apto para volcar al texto la focalización que el relato hace del conflicto mismo, en detrimento del episodio que lo ha sacado a la luz. La transformación del suceso en conflicto y la vigencia de éste hace del suceso algo totalmente previsible, un ritual: si las próximas audiciones han de ser como las que ya han tenido lugar, qué importa que el relato acabe justo cuando va a dar comienzo el suceso, la audición anunciada por el relato. Si el futuro va a ser igual que el pasado, ¡qué importa el presente! Ahí radica el desconsuelo de los personajes. Tampoco el lector necesita más pruebas, si sólo cabe esperar una repetición de los hechos.

El monólogo interior resuelve la representación fragmentaria del conflicto por medio del contraste modal entre lo que la hija y el padre *creen* y lo que *saben*:

«...en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca— sus intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo. Lo creo, no lo sé... (...) La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda» (Monterroso, 1981b) 1990: 107-108).

El conflicto acaba, no obstante, decantándose por lo que la hija sabe y el padre *no puede ocultar*:

«Y yo me sentiré, como todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista...» (Monterroso, 1981b) 1990: 110).

El desenlace se produce en el último párrafo, en el que se recupera el tiempo real de la narración: en él se anuncia la inminencia de la audición e, irremediamente, la inminencia del sufrimiento del padre.

A pesar de que el relato de Augusto Monterroso ha quedado cerrado, el conflicto humano representado no es capítulo cerrado en la vida de sus personajes, y cabe imaginarlo prolongado en estos mismos personajes, incluso en otros personajes, en otros sucesos. No otra cosa parece sugerir la circularidad con que se cierra el cuento:

«Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizará sobre el teclado, la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo otra vez más' (Monterroso, 1981b) 1990: 110).

Y no es un capítulo concluido porque el conflicto que desarrolla afecta al deseo de la persona de *ser*, y aunque en ocasiones esté cerrado se trata de una aspiración profundamente humana ante la que no cabe otra actitud que una compasión sincera:

«Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incerti-

dumbre e insomnio. *Pero* nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría a donde he llegado. *Jamás podemos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale*» (Monterroso, 1981b) 1990: 109).

Aunque en ocasiones ni la compasión es suficiente, como sucede en este relato.

Respecto del tercer aspecto señalado por Mariano Baquero Goyanes, la *fuerza del argumento*, el cuento, como la novela del siglo XX, ha «trasladado el acento del interés desde la trama a los procedimientos narrativos con que ésta se expresa» (Baquero Goyanes, 1964: XXXIII-XXXIV). Augusto Monterroso en *El concierto* confía toda su fuerza a códigos de tipo ideológico y de tipo formal. El código ideológico está concretado en el universo referencial del cuento al que remite el cuento. El propio Monterroso lo declara en una entrevista a Jorge Ruffinelli recogida en su libro *Viaje al centro de la fábula*, ya aludido, de la que reproduzco el fragmento dedicado precisamente a comentar nuestro relato:

«En cuanto a 'El concierto', había una hija del presidente Truman; ¿murió ya el presidente Truman?, entonces ya se puede contar. Había una vez una hija del presidente Truman que era cantante. Durante la presidencia de su papá dio conciertos y la prensa, excepto en dos o tres ocasiones, los comentó con benevolencia e incluso con elogios. El hecho es que ella daba conciertos aprovechando el poder de su padre. Yo vi que en eso había un tema, pero, para no hacer tan evidente el lado político, la convertí en pianista y al padre en un gran financiero que le podía pagar sus apariciones en público y atraerle un público y lograr buenas críticas en los periódicos. Sin embargo, en el cuento esta pobre mujer se fue convirtiendo, de protegida de su papá, en algo que no era lo que yo quería. El tema se transformó en el de la duda del artista respecto del elogio y el éxito. Después de los conciertos ella oye los aplausos y más

tarde ve que las críticas son favorables, pero cuidadosamente, a medida que éstas lo son más, de un modo u otro intuye la realidad de que todo aquello no es cierto, de que, cuando más elogiosas son las críticas, menos reales son. Ha adquirido el sentido de la duda. Debe de ser inmensa dicha no tener ese sentido. Al escribir el cuento, en un momento dado experimenté toda la angustia que esa mujer podía sentir» (Monterroso, (1981a) 1990:19).

La fragmentaria narración de este mundo a través de un monólogo interior le confiere, como el propio Augusto Monterroso dice, una *forma tan sutil* que la hondura del tema queda presa en ella. La *forma literaria* del cuento ha dado un *acabamiento* propio a un fragmento de la realidad: el de la duda sobre sí mismo.

NOTAS

- 1 Pues, como afirma el semiótico norteamericano Ch. S. Peirce, «les éléments de tout concept entrent dans la pensée logique par la porte de la perception et sortent par la porte de l'action préméditée». En Charles S. Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. Ed. par Charles Harsthorne, Paul Weiss y Arthur Burks, Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958, 5.212. En Charles S. Peirce: *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et comentés par Gérard Deledalle. Paris: 1989, p. 214.
- 2 Para el concepto de forma y sus vicisitudes a lo largo de la historia de las ideas artísticas vid. Wladyslaw Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (1976). Madrid: Tecnos, 1992, pp. 253-278. Para el concepto de forma en Mijail Bajtín, vid. Francisco Vicente Gómez: «La teoría estético-literaria de Mijail Bajtín: la 'poética sociológica'». En José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.): *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional

- del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid: Visor, 1995, pp.67-80, pp. 75-77.
3. Cf. Tomás Albaladejo Mayordomo: *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 36-42; *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989, pp. 45-47.
 4. Cf. Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985, pp. 47-49; Antonio García Berrío: «Testo, classe testuale, genere». En AA.VV: *Diacronia, Sincronia e Cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*. Brescia: La Scuola, 1984, pp. 267-269, pp. 267-280. Cf. Gérard Genette: *Introduction à l'architexte*. París:Seuil, 1979, pp. 87-90. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962): Madrid: Taurus, 1988, pp. 13-14.
 5. Charles S. Peirce define el signo en los siguientes términos: «Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa este Objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que he llamado a veces el Fundamento del representamen», en *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. En Charles S. Peirce, *Obra Lógica*. Madrid: Taurus, 1987, p. 167.
 6. Los semiólogos eslavos conciben la cultura como un «sistema concéntrico, en cuyo centro están dispuestas las estructuras más evidentes y coherentes», que proporciona «a los miembros del grupo social el sentido intuitivo de la estructuralidad, esto es, como 'mecanismo generador de estructuralidad' que transforma la experiencia inmediata en textos; y también como 'memoria no hereditaria de la colectividad, que fija la experiencia pasada y se ofrece como 'programa de instrucciones' para crear textos, cfr. Yuri M. Lotman y Boris A. Uspenkij «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura» (1970), en Yuri M. Lotman y la Escuela de Tartu: «*semiótica*

de la cultura. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 70-72, pp. 67-92, Cf. V. Ivanov et alii: *Tesi sullo studio semitorico della cultura* (1973). Parma: Pratiche Editrice, 1980, p. 57. Cesare Segre aceptando esta definición afirma que «la influencia, y a menudo incluso el impacto, de las fuerzas históricas (principalmente económicas) actúa mucho más determinadamente sobre el conjunto del sistema cultural que sobre cada uno de los textos en particular. Por tanto, el estudio de la cultura es el que puede mediar entre el estudio histórico y el de los textos», cfr. Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*. Op. cit. p. 145. 7 Entendiendo por 'poéticas' «no los tratados de poética... no las poéticas implícitas, sólo a posteriori... sino todo lo que de los tratados o códigos explícitos o del uso actúa como estímulo para la práctica literaria; lo que expresado en prólogos y manifiestos, dispone o puede disponer de medios expresivos; lo que está presente en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, como tradición temática y estilística...», Cesare Segre: *Principis de análisis del texto literario*. Op. cit., p. 338. En el mismo texto explica C. Segre que «es propio de las poéticas la preselección y la funcionalización de los procedimientos lingüísticos-estilísticos, que ellas distribuye en conjuntos preferenciales (no cerrados) útiles al productor, que los utiliza como una *langue* encaminada a hacerse *parole* literaria, y útiles al usuario de la obra, ya preparado para remontar desde la *parole* del autor hasta la *langue* literaria. Estos conjuntos preferenciales están provistos de una significación propia, porque están al servicio de la interpretación (modelización) del mundo, y de manera concomitante a la estructuración de los posibles contenidos... Las poéticas comprenden, pues, el conjunto del instrumental semiótico al que el escritor (el artista) recurre en el acto de dar forma a sus invenciones. Se trata de un conjunto de posibilidades de significación en que se reflejan... todos los elementos de una cultura», Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*. Op. cit., pp. 337-338.

8. Recogido en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959). Barcelona: Anagrama, 1990.

9. Recogidos en Augusto Monterroso: *Obras completas (y otros cuentos)* (1981) Barcelona: Anagrama, 1990.
10. Contenidos en el volumen Augusto Monterroso: *Movimiento perpetuo* (1972-1981). Barcelona: Anagrama, 1990.
11. Incluida en su libro *La oveja negra y demás fábulas* (1983). Barcelona: Anagrama, 1991.
12. Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. (1982). Madrid: Cátedra, 1986.
13. Cf. Augusto Monterroso: *Viaje al centro de la fábula*. Op. cit. pp. 23 y 91-96.
14. Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres*. (1982), Edición de Jorge Ruffinelli. Madrid: Cátedra, 1986. Cf. Augusto Monterroso: *Viaje al centro de la fábula*. Op. cit. pp. 23 y 96.
15. Cf. Gonzalo Sobejano: «Introducción», en Leopoldo «Alas» Clarín: *El señor y lo demás son cuentos*. Edic. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Espasa-Calpe, 19849, pp. 9-43.
16. Augusto Monterroso: «El concierto», en *Obras completas (y otros cuentos)*. Op. cit. pp. 107-110.
17. Cursivas mías
18. Cf. Mariano Baquero Goyanes, «Tiempo y *tempo* en la novela» (1948), en Germán Gullón y Agnes Gullón (eds. *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 232-234, pp. 231-242); Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984, pp. 122-127; María del Carme Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 153 y ss. José María Pozuelo Yvancos, «Tiempo del relato y representación subjetiva. Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar». En

- AA.VV., *Le temps du récit*, Madrid, Casa de Velazquez, 1989, pp. 170-173, pp. 169-184.
19. Teun A. Van Duk: *Estructuras y funciones del discurso* (1980). México: siglo XXI, 1989, pp. 43-57; Antonio García Berrío-Tomás Albajadejo Mayordomo: «Estructura compositiva. Macroestructuras» En *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1, pp. 127-35, pp. 127-180.
20. Tomás Albajadejo Mayordomo: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid: Taurus, 1992, pp. 38 y 49-70.
21. Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit. pp. 17-26 y 79-84, respectivamente.

BIBLIOGRAFIA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1989): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- _____ (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- BAJTIN, Mijail M. (1952-1953): «El problema de los géneros literarios». En *Estética de la creación verbal* (1979), México, Siglo XXI, 1982, pp. 248-293.
- _____ (1924): «El problema del contenido, el material y la forma». En *Teoría y estética de la novela* (1975). Madrid: Taurus, 1989, pp. 13-75.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1948): «Tiempo y *tempo* en la novela». En Germán Gullón y Agnes Gullón (eds.) *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974, pp. 231-242.
- _____ (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, 1949.
- _____ (1964): «Estudio preliminar». En *Antología de cuentos contemporáneos*. Edic. de Mariano Baquero Goyanes, Barcelona: Editorial Labor, 1964, pp. ix-xxxiv.

- BOBES NAVES, María del Carmen: *Teoría general de la novela. Semiólogía de la Regenta*. Madrid: Gredos, 1985.
- CONTE, Gian Biaggio (1985). *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudie, 1985.
- CORTI, María (1976): *Principi della comunicazioni letteraria. Introduzione alla semiótica della letteratura*. Milano: Bompiani, Van Dijk, Teun A. (1980): *Estructuras y funciones del discurso*. México: 1989.
- GARCIA BERRIO, Antonio (1984): «Testo, clase testuales, genere». En AA.VV.: *Diacronia, sincronia e cultura. Saggi linguistici in onore di Luigi Heilmann*. Brescia: La Scuola, 19484, pp. 267-280.
- GARCIA BERRIO, Antonio - ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1983): «Estructura composicional. Macroestructuras». En *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 1, pp. 127-180.
- GENETTE, Gerard (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1988.
- _____ (1977): «Géneros, 'tipos', modos». En Miguel Angel Garrido Gallardo (ed), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988, pp. 183-233.
- _____ (1979): *Introduction è l'architexte*. París: Seuil, 1979.
- GUILLEN, Claudio (1971): «On the Uses of Literaty Genre». En *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971, pp. 107-134.
- IVANOV ET Alii (1973): *Tesi sullo studio semiotico della cultura*. Parma: Pratiche Editrice, 1980.
- LOTMAN, Yuri M. (1970) *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1982.
- LOTMAN, Yuri M. y USPENKIJ, Boris A. (1970): «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura». En Yuri M. Lotman y la Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura* Madrid: Cátedra, 1979, pp. 67-92.

MONTERROSO, Augusto (1972-1981): *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Anagrama, 1990.

_____ (1981a) *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona, Muchnik Editores, 1990.

_____ (1981b). *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona, Anagrama, 1990.

_____ (1982): *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. Edic. de Jorge Ruffinelli. Madrid: Cátedra, 1986.

_____ (1983): *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____ (1983): *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.

PIERCE, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers of Charler Sanders Pierce*. 8 Vols. Ed. by Charles Harshorne, Paul Weiss and Arthur Burks, Cambridge, Ma.: Harvard University Press.

_____ (1978): *Ecrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et comentés par Gérard Deledalle. Paris: Seuil.

_____ (1987): *Obra Lógica*. Madrid: Taurus.

POZUELO YVANCOS, José Marís: «Tiempo del relato y representación subjetiva. Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar». En AA.VV: *Le temps du récit*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989, pp. 169-184.

QUIROGA, Horacio (1928): «La retórica del cuento» En *Los desterrados y otros textos*. Madrid: Castalia, pp. 410-413.

RICOEUR, Paúl: *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. París: Seuil, 19484.

SEGRE, Cesare (1977): *Semiótica, historia y cultura*. Barcelona: Aries, 1980.

- _____ (1985): *Principios de análisis del texto literario*.
Barcelona: Crítica.
- SOBEJANO, Gonzalo (1989): «Introducción». En Leopoldo 'Alas' Clarín,
El señor y lo demás son cuentos. Edic. de Gonzalo Sobejano,
Madrid: Espasa-Calpe, 1989, pp. 9-43.
- TODOROV, Tzvetan (1987): «El origen de los géneros». En Miguel Angel
Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid,
Arco/libros, 1988, pp. 31-48.
- TATARKIEWICZ Wladyslaw (1976): *Historia de seis ideas. Arte, belleza,
forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid:
Tecnos, 1992.
- TOMACHEVSKI, Boris (1928): *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal,
1982.
- VICENTE GOMEZ, Francisco (1995): «La teoría estético-literaria de
Mijaíl Bajtín: la 'poética sociológica'», en José Romera Castillo,
Mario García Page y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.): *Bajtín
y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Ins-
tituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid: Visor, pp. 67-
80.