Signos Literarios, vol. xx, no. 40, July-December, 2024, 62-83

THE COMIC-SERIOUS WRITING OF AUGUSTO MONTERROSO: LO DEMÁS ES SILENCIO

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616
Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
mamunguia@uv.mx

Abstract: *This essay starts with the study of previous criticisms to make a new proposal for reading the novel* Lo demás es silencio *by Augusto Monterroso and this search is oriented towards the reestablishment of its links with the ancient tradition of comic-serious or humorous literature, in particular with Menippean satire. Laughter is the axis around which the poetics of the text is built, but I try to see its main features, parodies, ironies, games, satires in the novelistic whole and always in relation to the problem of the literary genre (the composition of a novel based on multiple genres that it incorporates), the struggle between orality-writing, high culture-popular culture, the deep critical sense that beats and the significance of the reflection on the intellectual and academic exercise that the work elaborates.*

Keywords: *Poetics; laughter; menippea; parodies; genre*

Reception: 03/04/2024 Acceptance: 28/05/2024

LA ESCRITURA CÓMICO-SERIA DE AUGUSTO MONTERROSO: *LO DEMÁS ES SILENCIO*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
ORCID.ORG/0000-0002-8608-0616
Universidad Veracruzana
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
mamunguia@uv.mx

Resumen: En el presente ensayo se parte de las críticas precedentes para hacer una nueva propuesta de lectura de la novela *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso y esta búsqueda está orientada hacia el restablecimiento de sus nexos con la antigua tradición de la literatura cómico-seria o jocoseria, y en particular con la sátira menipea. La risa es el eje alrededor del cual se construye la poética del texto, pero se procura ver sus principales rasgos, parodias, ironías, juegos, sátiras, en el todo novelesco y siempre en relación con el problema del género literario (la composición de una novela a partir de múltiples géneros que incorpora), la pugna entre oralidad-escritura, alta cultura-cultura popular, el profundo sentido crítico que palpita y el significado de la reflexión sobre el ejercicio intelectual y académico que la obra elabora.

Palabras clave: poética; risa; menipea; parodias; género

Recepción: 03/04/2024 Aceptación: 28/05/2024

No cabe ninguna duda de que la obra de Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921-Ciudad de México, 2003) sigue convocando lectores de todas las edades, que ya a estas alturas es un verdadero clásico de las letras hispanoamericanas, y que, ciertamente, pese a haber sido tan estudiado, continúa deparando sorpresas, evocación de significados que se crean por la especial configuración de sus textos, lo que hace que siga aguardando nuevas exploraciones, nuevas pesquisas sobre su poética y el sentido de sus textos. Quiero empezar por reconocer que la crítica precedente ha establecido con toda claridad algunos de los recursos, tonos y temas que atraviesan la obra monterrosiana: brevedad, fragmentarismo, humor, crítica social que llega hasta lo político, reflexiones constantes sobre la propia labor creadora, en particular la literaria, y el medio cultural. Hay más, por supuesto, pero éstos son algunos de los más presentes entre los críticos.

Por mi parte, quiero detenerme a reflexionar sobre un aspecto de su arte poética que tiene estrecha relación con todos los puntos anteriormente enunciados, y, para ello, incorporaré el problema del género y su vínculo con la historia literaria occidental: voy a revisar las implicaciones que tiene su pertenencia a la esfera de la literatura cómico-seria, su forma de relacionarse con la larga y productiva tradición artística de la sátira menipea desde la perspectiva de la poética histórica; centraré mi atención en particular en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, publicada en 1978.

A estas alturas, es de sobra conocida la propuesta de Bajtín para estudiar la que él denominó *literatura carnavalizada*, que conforma una de las líneas más importantes de desarrollo de la prosa en Occidente; por esta razón, no me detendré en los detalles de su propuesta, la cual, en todo caso, el lector puede revisar en *Problemas de la poética de Dostoievski*.[1] Para este ensayo, se recuperarán algunos de los elementos que conforman el perfil de la sátira menipea, con el propósito de explorar este camino como una posible vía de respuesta a las preguntas sobre la naturaleza genérica de la escritura de Monterroso. Aclaro que tampoco se trata de calcar cada uno de los puntos que formuló Bajtín para dibujar el género ni mucho menos tratar de hacer entrar la obra en los marcos rígidos de una categoría haciéndole fuerza (el famoso lecho de

[1] Véase en particular de la página 152 a la 171 del capítulo IV de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986).

Procusto); se trata, en suma, de identificar algunos aspectos relacionados con el espíritu de la sátira menipea y, más abiertamente, con la larga tradición de la literatura cómico-seria, porque tal vez esto nos pueda abrir nuevas vías de comprensión de la obra.

LA VACILACIÓN SOBRE EL GÉNERO

Augusto Monterroso no dudó jamás en presentar *Lo demás es silencio* como una novela; así lo hizo, por ejemplo, en la entrevista que le concedió a Graciela Carminatti, recogida en *Viaje al centro de la fábula*: "—*Lo demás es silencio*, ¿puedes considerarlo novela? —Sí; aunque desde luego no una novela convencional o lineal. Las partes de que se compone son lineales; pero no el conjunto. —¿A qué género corresponde?", insiste la entrevistadora, y él responde contundente: "—Al novelesco, por supuesto" (Monterroso, 2022: 567); sin embargo, no parece que los críticos acepten sin más esta afirmación. Se percibe siempre una especie de perplejidad o vacilación cada vez que se refieren a ella: biografía ficticia[2] y novela fragmentaria, dice Ruffinelli (2013: 35). Wilfrido Corral, por su parte, elabora una propuesta para ver el estatuto literario del texto desde el horizonte de la lectura, y afirma: "Llamarlo biografía; novela; parodia; sátira; collage; crítica; selecta; ensayo; cuento; 'crónica'; marginalia; autobiografía o testimonio, es adjudicarle a *Lo demás…* términos que necesariamente no se excluyen", de ahí que prefiera hablar de un texto en el que se desplazan múltiples géneros (1985: 192). Es claro que a ninguno de los críticos les falta razón, pues se trata de un texto por completo híbrido, compuesto por una serie de géneros y subgéneros que son parodiados, los cuales acaban polemizando entre ellos, pero, a la vez, conviviendo en un todo unitario. Y ese todo es una novela.[3]

[2] Robert A. Parsons prefiere optar por la noción de *pseudobiografía*, que él considera una designación genérica más precisa y que, incluso, se presta para la parodia y la autoparodia que son tan importantes en la obra. Mi trabajo coincide con muchos de los planteamientos del crítico, aunque mi punto de partida y mi mirada general al texto se distancian de él, como se verá (Parsons, 1995: 111).

[3] Hay un estudio de Jonathan Gutiérrez Hibler —elaborado desde el horizonte teórico de la deconstrucción— que busca establecer los nexos de esta novela con la tradición literaria, pero no se recupera la perspectiva histórica, sino puramente artística. Resulta una propuesta de lectura muy interesante, pero no sigo este camino para mi análisis (Gutiérrez Hibler, 2015).

No debe olvidarse que la novela es el género híbrido por excelencia: no tiene una forma definida, fija, su naturaleza es la variabilidad y el movimiento constante; la pluralidad de estilos y formas que la integran le dan frecuentemente una apariencia de caos o incluso de falta de unidad. Me parece que Augusto Monterroso exploró hasta el límite estas posibilidades del género en *Lo demás…*, y creó una obra muy ligada a la tradición literaria antigua y a la vez profundamente moderna, en la que intercaló géneros de todo tipo, hizo parodias, ensayó muy diversos registros literarios y no literarios, enfrentó lo oral a lo escrito, todo integrado en los marcos de una novela ambivalente entre el realismo y lo imaginario, entre el humorismo y lo dramáticamente serio, lo alto y lo bajo, justamente porque está creada en el universo de lo cómico-serio, sin traicionar ninguno de los dos polos, sino fundiéndolos en una obra coherente y plena de sentido.[4]

Para exponer de manera clara algunas de las claves de la forma de composición es necesario detenerse primero en el propio título de la obra, que figura, además, como epígrafe: "Lo demás es silencio", frase que dice Hamlet en el momento de su agonía y que aquí aparece referida a *La tempestad*. Nos encontramos así con la primera burla que va a marcar la orientación del todo. Este error tan señalado por algunos críticos ha sido estudiado por Marcos Eymar en una perspectiva mucho más amplia, pues dedica sus esfuerzos a explicar el sentido poético de las erratas y los equívocos en la obra de Monterroso:

> La importancia del error en la poética de Monterroso queda patente desde el mismo epígrafe que abre *Lo demás es silencio*: la cita shakesperiana que da título al libro, en lugar de ser atribuida a Hamlet, se asocia a *La Tempestad*. Se trata de una grosera equivocación que tiene por efecto el colocar todo el libro de Monterroso bajo el signo de la duda. ¿Es un ignorante el autor? ¿Toma por tonto al lector? ¿O quizás, después de todo, la cita sea de *La Tempestad* y no de *Hamlet*? (2015: 236)

[4] Apuntó Bajtín sobre los géneros cómico-serios: "Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.)" (1986: 113).

Con esto se crea la inestabilidad de todo el texto, que —como veremos— regirá toda la composición: nadie puede estar seguro de qué es verdadero y qué es falso, quién es el burlador y quién es el burlado. La propia frase, evidentemente, es ambivalente y puede ser interpretada en múltiples direcciones: el silencio frente al ruido; el silencio es lo que no se ha dicho y que está ahí, a pesar de todo, apuntando una verdad; es como si se tratara de unos puntos suspensivos después de todo lo que ha sido dicho.

La novela está compuesta por la reunión de una serie de textos de muy diversa índole, con los cuales se busca construir la imagen del personaje, Eduardo Torres, de tal suerte que el lector se enfrenta primero con un epitafio, y así se asienta la idea de que se trata de alguien que ya murió, aunque más adelante se niegue esta posibilidad. La primera parte está integrada por testimonios de amigos, trabajadores a su servicio, su hermano y su esposa. En la segunda parte, titulada "Selectas de Eduardo Torres", se recogen ensayos y una ponencia del personaje en cuestión. La tercera parte recupera "aforismos, dichos, etc.", a cargo del propio autor. Una cuarta parte, "Colaboraciones espontáneas", está compuesta por un poema burlesco anónimo y un comentario crítico al mismo, por alguien que firma con seudónimo. Finalmente, hallamos un "*Addendum*", que recoge un breve texto de Eduardo Torres, el índice de nombres, bibliografía y las abreviaturas del libro. Como puede apreciarse, la organización de los materiales revela a las claras que se busca rendir un homenaje a una figura distinguida por su trayectoria como intelectual y, por tanto, hay alguien que no se identifica en principio con nadie en particular, que se ha encargado de reunir todos los textos y que le da esta cohesión de tipo biográfico, de reconstrucción de los pasos de una vida —hay una serie de señales desperdigadas por todas partes de que ese compilador es el propio Augusto Monterroso—. Se presume que esa vida es importante, es digna de ser recuperada, aunque, como veremos, hay una constante puesta en crisis de este punto de partida.

Algunos teóricos del romanticismo afirmaban que la forma biográfica era la propia del género novelesco.[5] Monterroso toma el reto de asumir justamente esa forma para invertir todos los supuestos de su composición y construir una

[5] Véase el ensayo de Lukács *Destinos de la teoría de la novela*, recientemente editado en español, en el que revisa la tesis de Byron de la coincidencia entre la forma biográfica y el género novelesco (2020: 13).

novela moderna, casi puede decirse antibiográfica, en pugna con las visiones teóricas y prácticas sobre el propio género,[6] es decir, elabora una novela en apariencia biográfica, pero en los hechos desmiente radicalmente ser el recuento de una vida, sustento esencial del género: ni se reconstruye el pasado del héroe ni se relata de manera clara la trayectoria de esa vida. Si bien se crea una imagen artística de un personaje, Eduardo Torres, es necesario hacer notar la gran cantidad de contradicciones en esta imagen. Si él se siente un verdadero intelectual, parte de la alta cultura, muchos de los testimonios que se recogen sobre él desmienten esa imagen y minan las posibilidades de una mínima grandeza, para reducirlo a un falso intelectual, mediocre, perezoso, provinciano ignorante, por lo menos. Estamos ante la ambivalencia entre la seriedad que inspira la figura de un hombre dedicado al cultivo de las letras y la jocosidad con la que es recreado por sus allegados en los testimonios recogidos. Su propio secretario lo asienta desde el principio:

> Baste decir que aunque de acuerdo con la opinión más general nunca se logrará saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto, lo más probable es que cada oportunidad en que se presentara como cualquiera de estas cuatro cosas haya tenido, por lo menos en ese momento, algo de las otras tres. (Monterroso, 2013: 78)[7]

Esta constante vacilación a lo largo del texto le da el tono general a la novela: no se puede decidir si Eduardo Torres fue un pésimo intelectual —rayando en la tontería—, un hombre brillante o simplemente alguien que se burló de todos con su ingenio desconcertante. Tal vez valga incluso añadir que Monterroso pretendía hacerlo pasar frecuentemente como una especie de alter ego y que hizo suyas algunas de las afirmaciones del personaje, gracias a lo cual creó un entramado denso entre ficción y realidad: Eduardo Torres hace alusiones a Monterroso en la novela y Monterroso lo toma como fuente en otros escritos

6 Tal vez resulte necesario aclarar que no estoy afirmando que forzosamente Monterroso tuviera frente a sí la plena conciencia de estas disputas teóricas al momento de escribir su novela. Más bien, me refiero al cúmulo de herencias culturales que circulan más o menos de manera soterrada en la cultura e inciden en las formas de composición que eligen los autores.

7 Todas las citas de la obra corresponden a esta edición, por lo que, en lo sucesivo, sólo daré el número de página entre paréntesis.

suyos,[8] lo que crea este juego complejo de proyección y refracción. De ahí que sea tan frecuente la vacilación entre los críticos para señalar la posible existencia de tal personaje.

Puede argumentarse que el género moderno se alimenta de los incidentes de la cotidianidad y es verdad, ésa parece ser la divisa de la novela a partir de la Modernidad; sin embargo, aquí asistimos a un grado más que la recreación de vidas ordinarias en su diario discurrir: en la reunión de los diversos testimonios, los lectores podemos ver las miserias de la vida familiar, de puertas adentro; las más insignificantes, que, en su poquedad y degradación, van destruyendo la imagen de grandilocuencia del héroe. El testimonio de la esposa de Eduardo Torres —grabado en audio y transcrito para el homenaje— es un completo desenmascaramiento de la jactancia del protagonista; mina una tras otra todas las posibilidades de grandeza de su marido al ir construyendo su imagen desde el interior de la vida cotidiana, familiar: "En los primeros años yo me entrometía mucho y delante de todos le decía que se dejara de cosas, que él tampoco había leído esa novela o libro, pero entonces Eduardo soltaba una carcajada como dando a entender a las visitas que yo era una bromista de marca" (106). Una y otra vez la esposa afirma y enseguida niega, cierra la posibilidad, por el camino de la burla, de que verdaderamente se trate de un ser admirable: "Aquí por lo general acuden muchas personas como parte de su trabajo o de su apostolado (ay sí)" (112).

De esta pugna irresoluble en el núcleo de la novela entre la aspiración a lo sublime del héroe y la cotidianidad degradante y burlona con la que es recreado, surge el perfil satírico de la obra, del que tanto se han ocupado los críticos, aunque siempre se reconozca que no se trata de una sátira de carácter ejemplarizante para corregir costumbres y desvíos de un ideal. Estamos ante las huellas de la sátira menipea: esto es, un género jocoserio orientado a desmontar las mentiras sociales de su época, con una carga filosófica. La imagen del héroe se construye en la contradicción, en un diálogo polémico entre las certezas que el personaje tiene sobre su propia imagen y la que van

[8] Doy un solo ejemplo entre muchos otros posibles de este fenómeno: uno de los aforismos que aparece en la selección de Eduardo Torres había sido utilizado como epígrafe del jocoso ensayo "Estatura y poesía", de *Movimiento perpetuo*, con el debido crédito al supuesto autor: "Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista" (Monterroso, 2022: 165).

construyendo los seres cercanos a él. Torres se tiene a sí mismo como un intelectual de refinada cultura, ejerce la crítica y la reflexión filosófica, pero todos sus seres cercanos afirman con sus testimonios la falsedad de esta imagen. Se noveliza el enfrentamiento de dos mundos: uno imaginado, deseado, y otro real, lleno de vilezas y mezquindades. Al final de cuentas, se puede decir que tenemos una novela adscrita a la tradición de la menipea, en forma de homenaje que termina por ser un antihomenaje.

LA HETEROGENEIDAD DE LOS MATERIALES EN UN TODO COHERENTE

Desde sus orígenes, la menipea ha sido el género donde palpita la vida en sus contradicciones esenciales, contrastes, debates intensos, y es este espíritu el que late y alienta el homenaje a Eduardo Torres. Si bien, la mayor parte de las menipeas antiguas se componían en forma de diálogo, el género se transformó con el correr de los años, con el desarrollo de la novela y la enorme ampliación de posibilidades formales que trajo consigo, de tal suerte que ya no es preciso mantener el apego a las réplicas directas entre personajes para construir un diálogo profundo en el todo novelesco. Es innegable que los distintos materiales que integran *Lo demás…,* testimonios, ensayos críticos, poemas, aforismos, etcétera, están construidos en el vértice de la polémica interna: cada enunciación polemiza con otras posibles aseveraciones y a la vez dialoga con las otras formas discursivas, se desmienten unos a otros, y así es como se logra poner frente a frente lo alto de los anhelos de una vida intelectual, el pensamiento filosófico, con lo más bajo corporal; este enfrentamiento es el que propicia la emergencia de una risa capaz de liberar las tensiones entre ambas esferas. Pero veamos detenidamente cómo se construyen estos sentidos.

Eduardo Torres es presentado en el primer testimonio, firmado por "Un amigo", como un prohombre grandioso, reposado, grave: "De cuando en cuando su fría mirada, difícil de resistir como muy pocas entre muchas, deja su acero y se evade del volumen que en ese momento lee, para después de breve instante ir a posarse ya sea vaga o bien meditativamente en un amarillento busto de Cicerón" (62). La solemnidad del retrato siembra una simiente de duda por su grandilocuente estilo, a la vez que —muy soterradamente, conforme avanza— deja asomar unos chispazos de contradicción en tal gravedad, como la mención a los tics de su biografiado, que han sido motivo de burla en la ciudad; pero también se manifiestan tropiezos en su escritura que

rompen su estilo pretencioso: "un enorme retrato al óleo del objeto de estas líneas, pergeñadas con el temor propio de aquel que como es mi caso, toma la pluma con el temor propio del caso" (62), con lo que su enunciación se vuelve un galimatías.

El segundo testimonio, "E. Torres, un caso singular", a cargo del hermano del homenajeado, Luis Jerónimo Torres, ya es más abiertamente polémico y ambivalente. Como personaje que forma parte de la familia —más bien formaba, porque se da noticia de su suicidio al final de su testimonio—, tiene acceso a mucha información de carácter privado, de la infancia y primeros balbuceos del prohombre. El homenaje se empieza a tornar ambiguo al incluir una serie de detalles que familiarizan y rebajan el pasado del héroe: "La etapa infantil se cierra con cierta curiosa y repentina regresión a la falta de control de esfínteres, atribuida entonces por miembros de la familia a las siguientes causas: a) falta de carácter; b) capricho; c) afán de molestar […]" (74), y sigue un largo recuento de hipótesis poco halagüeñas para la construcción de una imagen de dignidad del aludido. Como testimonio de homenaje resulta sumamente heterodoxo por las remembranzas que elige hacer.

El tercer testimonio, "Recuerdos de mi vida con un gran hombre", a cargo del secretario privado del Dr. Torres,[9] Luciano Zamora, es el más largo y uno de los más significativos para la poética del texto, por la gran cantidad de contrastes con el que está compuesto. El título de su colaboración remite al estilo de las antiguas evocaciones de grandes personajes históricos, pero desde la entrada se empieza a negar esta expectativa, pues el tono parece sumamente desenfadado, familiar, y muy pronto va dejando indicios que desmienten la supuesta magnificencia del héroe. Sin embargo, vale la pena tener en cuenta que todos los testimonios recuperados guardan la forma del homenaje, todos aparentan contribuir a la configuración de un perfil grandioso y digno del héroe, mientras que van sembrando la polémica con esa imagen, al referir las miserias de la vida cotidiana, incluso de índole corporal. Estamos ante la

[9] El investigador responsable de la edición crítica con la que trabajo, Ruffinelli, anota que el título de doctor muy probablemente corresponda a un grado obtenido en el campo del derecho, porque la esposa, Carmen de Torres, hace alusión a los estudios de su marido en esta disciplina (n. 40); sin embargo, más adelante, en el "Punto final", que escribe el propio personaje, refiere que uno de los textos publicados en la *Revista de la Universidad de México* corresponde a un fragmento de tesis de posgrado, lo que nos indica que se trata, probablemente, de un doctorado en literatura (2013: 197).

clásica mixtura de la sátira menipea del elogio y el vituperio para crear una imagen literaria ambivalente, y así lo asienta el propio secretario:[10] "Eduardo Torres, personaje ya demasiado conocido, apreciado y vilipendiado en aquel infecto pueblo como para que yo me ponga en este momento a hacer una lista de sus méritos o el panegírico de su obra, casi tan difundida, elogiada o vituperada como él mismo" (78). Nótese cómo degrada el pueblo en el que el héroe es figura pública, cómo niega la posibilidad de alabar al homenajeado y de paso deja constancia de la mala fama que también tiene el personaje: reconocimiento y vituperio juntos.

El secretario —que ha cerrado la posibilidad de hacer el encomio del homenajeado— opta por dejar constancia más detenida de sus propias aventuras y desventuras, y durante largos periodos parece olvidar el objeto de su escrito para recrear sus recuerdos de infancia: "Pero lo que yo quería era contar mi recuerdo de los cuatro años. La fiesta propiamente dicha la he olvidado. Las fiestas desaparecen de la memoria porque cada una va haciendo olvidar la anterior, igual, curiosamente que su contrario, los golpes de la vida" (91), y, así, el narrador se va perdiendo en un laberinto de divagaciones que lo llevan de una reflexión a un recuerdo particular y, por ejemplo, en este caso, quiere evocar el reconocimiento del cuerpo desnudo de una niña a la que le hurga los genitales, mientras están escondidos debajo de una mesa, presintiendo el peligro de ser descubierto, a la vez que sumamente intrigado y sorprendido ante ese universo nuevo e incógnito que se le presenta. Este proceder narrativo ya lo había observado el crítico Friedhelm Schmidt-Welle: "Creo que hay dos elementos centrales en esta poética: la divagación como resultado de la distracción o de los extravíos de la lectura y del pensamiento; y la extrema condensación que, quizá, es uno de los resultados de esta digresión y distracción" (2010: 256).

No debe dejar de observarse cómo se genera justamente una pugna en el interior de la propia poética de Monterroso, pues, por un lado, su orientación hacia la condensación narrativa es muy clara, lo que lo lleva incluso a la creación de microrrelatos célebres o, en todo caso, a textos sumamente breves en los que se encierra un cúmulo de posibilidades de sentido, y, por el otro, a veces logra construir esta condensación, como bien lo observaba el crítico

[10] Obsérvese que el nombre del secretario, Luciano Zamora, representa una clara evocación de Luciano de Samósata, el gran autor griego de menipeas del siglo II.

citado, a partir de la divagación mental de su personaje, lo que pudiera parecer paradójico. Las divagaciones en este caso eluden el asunto central que está enunciado desde el título del testimonio; se desvía la atención del tema: no hay tal remembranza de la vida del secretario al lado del "gran hombre", porque es muy poco lo que se puede contar sobre los méritos del héroe evocado; el silencio en estos casos resulta mucho más elocuente y los lectores llegaremos a la inevitable conclusión de que no hay tal grandeza.

La risa late en todo momento en la enunciación de este personaje; los episodios que relata están atravesados por el espíritu de lo jocoso, a veces de manera disimulada, a veces muy abiertamente; su tono es desenfadado, familiar, y en algunos momentos parece concentrarse en reflexiones de índole filosófica (al estilo de la antigua menipea), que siempre están tachonadas por lo más prosaico y vulgar de la existencia; en otros momentos llega a construir imágenes rayanas en lo absurdo, como la siguiente:

> En cuanto a mí y Felicia, después de mil estratagemas que tanteé, ideé, planeé y puse o no en práctica como la construcción de un túnel a través de la calle para llegar hasta ella, y en lo cual fracasé debido a que mi escasa herramienta, una cuchara y un peine de marfil, fueron insuficientes para romper las obras de drenaje que nos separaban; o el envío de gallinas mensajeras de una azotea a otra, gallinas que ya fuera por falta de experiencia o por la escasa densidad del aire se enredaban siempre en los alambres de la luz […] (102-103)

Nótese cómo el narrador aparenta mantener un estilo sobrio, correcto, para contar un completo sinsentido que degrada la vieja tradición galante de buscar modos insólitos para entablar la comunicación con la mujer amada, incluso el de mandar cartas de amor por medio de palomas mensajeras; aquí sus intentos de excavar un túnel resultan por completo absurdos, ya no se diga la ridiculización de cambiar palomas mensajeras por gallinas.

El último testimonio, a cargo de la esposa de Eduardo Torres, "Hablar de un esposo siempre es difícil", la transcripción de una grabación en la que ella testificará, en principio, lo que significa la vida privada junto a un hombre público destacado, resulta el relato más hilarante de todos. En un depurado trabajo de ficcionalización de la oralidad, Monterroso construye la imagen de un lenguaje cotidiano, reticente, burlón, profundamente dialogizado, en el que se van contraponiendo las miserias de la vida ordinaria a las pretensiones de una

integridad heroica del personaje. Carmen de Torres irá desmontando todos los elementos que pudieran contribuir a rodear de un hálito de grandeza a su esposo: viven en un pueblo chismoso, inculto. Ella ha conocido, desde dentro, la farsa que Torres ha montado de ser un verdadero intelectual de alcances filosóficos, y, poco a poco, como sin querer, va desenmascarando la impostura que construyó, como cuando habla de la dificultad que enfrentan las mujeres que viven al lado de hombres con la reputación de su marido, que "afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo la siesta con el pretexto de que tienen mucho trabajo, lo que va haciendo pues que uno dude" (106). En esta recreación de la oralidad, todo el sentido de lo enunciado funciona en la ambivalencia de negar revelando: "y a la hora de su muerte, que ni quiero pensar en eso, si se hace el fideicomiso yo pueda vigilar todo desde allí, sin que se vea feo" (111). Acude a la frase hecha de no querer ni pensar en la muerte de él, cuando en realidad lo está pensando. Prácticamente el testimonio completo está construido de esta manera.

Todo el proceso de desmontar las hipocresías, las falsedades del medio, de destruir la grandilocuencia de un hombre importante, se elabora desde la degradación de lo elevado y grave contrapunteando con los actos mínimos, a partir de los gestos de la vida cotidiana, desde la familiaridad de puertas adentro, apelando al lenguaje popular, de la oralidad, que contrasta con la norma escrita; pero, en este punto, es importante precisar que toda la novela está orientada a poner en crisis justamente la fatua grandilocuencia de la vida intelectual, la afectación de la inteligencia falsa, la mascarada de los refinamientos de la alta cultura en un mundo mezquino, pueblerino y vacuo. Y esta orientación es lo que la hace ser heredera de la tradición de la sátira menipea, un género que ha hecho burlas y desenmascaramientos en el enfrentamiento entre baja y alta cultura. Apuntaba Bajtín a propósito del género: "También es característico de la menipea la 'palabra inoportuna': un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado, por una brusca violación de la etiqueta" (1986: 166). Y es justo esto lo que ocurre en la sección primera del libro, "Testimonios".

Como puede apreciarse, prácticamente todas las remembranzas que se han reunido para rendir homenaje a Eduardo Torres constituyen una radical violación a los principios supuestos y esperados en este tipo de discurso; todos introducen una perspectiva un tanto cínica, niegan los valores pretendidamente altos y superiores, degradan, desenmascaran de manera cómica y terminan por

construir un antihomenaje burlón. No hay tal elevación intelectual, no hay inteligencia que celebrar ni erudición. Todo resulta ser una absurda mascarada o, por lo menos, una impostura.

Ahora bien, es muy importante contrastar este espíritu jocoso que impera en la primera parte de la obra con los siguientes apartados, en los que se nos presenta la voz del propio Eduardo Torres. De entrada, el lector se encontrará ante discursos pertenecientes a la cultura de lo escrito y, más aun, que se gestan en la esfera de la vida académica: se trata de la recopilación de trabajos críticos a cargo del intelectual homenajeado, reseñas y reflexiones de diversa índole. En este punto, se puede apreciar el significado de la obra filosófica y literaria del autor, así como el amplio abanico de sus intereses. El tono aquí es serio, formal, como corresponde al género de la escritura académica. Sin embargo, poco a poco, de manera sutil, se empiezan a apreciar deslices involuntarios que entran en pugna con la debida sobriedad de lo enunciado porque revelan su impericia, su absurda pretensión de elegancia, como cuando hace la reseña de la nueva edición del *Quijote*, "del conocido y ya clásico escritor peninsular" (121), frase vacua por manida. Pero el texto se vuelve tremendamente hilarante hacia el final por el modo en el que él mismo revela su monumental ignorancia en las petulantes observaciones que hace: "Tenemos que lamentar también algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor. Por ejemplo, en la página 38 puede leerse que el protagonista dice 'fuyan' en lugar de huyan, como es lo correcto; más adelante hay un 'hideputa' que hiere la vista" (123). La parodia de la arrogancia y la mendacidad de los críticos es inmejorable. En este apartado, la parodia del discurso académico es el vínculo más nítido con la tradición de la literatura jocoseria.[11]

[11] Vale la pena echar un ojo a la revisión crítica que hace Beltrán Almería sobre algunas de las aproximaciones al estudio del género de la menipea, particularmente las de Relihan, Frye y Bajtín (2017: 293-304), porque ayuda a entender la complejidad y, a la vez, la vigencia de esta sátira en nuestros tiempos. Por ahora, me interesa destacar esta observación del teórico español: "Pero el rasgo estético esencial de la menipea es la reunión de la risa tradicional (el elemento de mayor peso), la sátira y la parodia, e incluso otras formas menores —irónicas— de la risa. Esta reunión es un hecho trascendente" (301), y lo destaco, justamente, porque ayuda a explicar los vínculos de todas las distintas formas de la risa que introduce Monterroso y que han sido, en general, vistas de manera aislada por la mayoría de los críticos.

Si bien se ha jugado en muchas ocasiones con la posibilidad de establecer un estrecho lazo entre Eduardo Torres y el propio Monterroso, como si fuera su alter ego, y, como apuntaba al principio, el propio autor propició esta relación al hacer suyas algunas de las afirmaciones de su personaje, no se pueden dejar de ver tales entrecruzamientos como un juego de espejos paródico y profundamente crítico. Esto resulta muy claro, por ejemplo, en el análisis que elabora Torres de *La oveja negra y demás fábulas*, texto que —según estudia Parsons— introduce una intriga metaficcional en la novela (1995: 115).[12] En esta reseña, se extrema la ridiculez de la visión corta de Eduardo Torres, al afirmar algo que jamás suscribiría Monterroso: "ese dulzor amargo propio de ciertos cítricos con que clava el aguijón de su sátira en las costumbres o *mores* más inveteradas para castigarlas *ridendo* (Juvenal), y que tan positivo resultado ha dado en todos los tiempos, ya que al presente las malas costumbres prácticamente no existen, excepto en manos de viciosos y tipos por el estilo" (151). Nadie con un mínimo de cultura literaria podría aseverar que las sátiras o las fábulas han modificado las costumbres en este mundo.

Hay otros rasgos en estos textos ligados a la ambivalencia y las paradojas: nada es aquí plano y unilineal. Es posible encontrar coincidencias entre la obra de Eduardo Torres y la del propio Monterroso, como es el caso de la intercalación de dibujos o aforismos profundamente críticos, que llegan a evocar el espíritu de *La oveja negra…* y el de *Movimiento perpetuo*; a modo de ejemplo, véase este que aparece en una supuesta carta a Revueltas: "Las ideas que Cristo nos legó son tan buenas que hubo necesidad de crear toda la organización de la Iglesia para combatirlas" (163). Las constantes alusiones a escritores de su tiempo constituyen también guiños de este juego de fusión jocosa entre realidad y ficción.

La tercera parte de la novela, integrada por "aforismos, dichos, etc.", contribuye muy claramente a la configuración de la obra bajo el espíritu de la sátira menipea, que desde sus orígenes se orientaba a la búsqueda de la verdad y se cargaba de un denso contenido filosófico. Eduardo Torres reflexiona, busca y enuncia sentencias graves, lo que ocasiona que entre en polémica con

[12] Me parece que el análisis que hace Parsons en el citado artículo sobre el trabajo con la parodia y la autoparodia de los absurdos de la tradición crítica, incluyendo su jerga y los despropósitos de la interpretación literaria en *Lo demás es silencio,* es claro e inmejorable; por ello, no insisto más en este punto y remito al lector interesado a este texto.

visiones tradicionales sobre dogmas y otros saberes firmemente asentados en los discursos oficiales. En esta sección se parodia la tradición didáctica, se eleva el estilo para invertir muchos de los supuestos de la cultura occidental con una mirada humorística, como cuando afirma: "Sólo los enemigos de Dios conocen a Dios" (164). Los tonos polémicos se agudizan cuando expresa una verdad tan evidente que se revela en una carcajada que revela los absurdos que se anidan en muchas de las reflexiones críticas: "Digan lo que dijeren, el escritor nace, no se hace. Puede ser que finalmente algunos nunca mueran; pero desde la Antigüedad es raro encontrar alguno que no haya nacido" (165). Entonces, no estamos ante la proclamación de axiomas absolutos, de índole didáctica, como se ha visto casi siempre en el género del aforismo y de los dichos. En este caso, buscan el debate, revelan, cuestionan saberes establecidos y se burlan de los lugares comunes confortables.

La penúltima sección del libro, "Colaboraciones espontáneas", resulta todavía más singular, porque la risa se hace más patente y confirma la orientación de la totalidad de la obra: se trata del falso soneto de un autor anónimo al que le sigue un comentario crítico del mismo a cargo de un seudónimo "Alirio Gutiérrez" —el editor del homenaje apunta que es en realidad de procedencia desconocida, pues no hay nadie que responda a ese nombre—. En el soneto se hace una burla en verso y puede suponerse que el dardo se enfoca al intelectual agasajado, pues desde el título del poema se abre este sentido —"El burro de San Blas"— y se trata de un rotundo desmentido de las supuestas glorias del héroe en cuestión: "Todos piensan que es muy sabio/ pero nada bueno sale de su labio" (183). Y, como ya sabemos, nada en Monterroso es unívoco, por lo que el poema en cuestión da un giro jocoso al cierre del texto: "Si el que lee esto se lo cree/ es más tonto que él, puesto que lo lee", con lo que se puede dar por refutado todo lo aseverado. De ahí que, en el comentario crítico incluido enseguida, se conjeture la posibilidad de que el soneto sea creación del propio Eduardo Torres para burlarse de sus lectores. El ensayo es una imitación paródica del modo en el que se ejerce la crítica literaria, llena de retorcimientos retóricos, plagada de obviedades e interpretaciones por demás absurdas, pero siempre con las pretensiones de suma seriedad y formalismo, sin que en realidad se aporte nada al conocimiento de lo que se estudia.

En el "Punto final" —notas a cargo de Eduardo Torres sobre la edición de esta obra en homenaje a su labor—, se dan algunos elementos que hacen pensar al lector que el editor es el propio Monterroso, nuevo juego de espejos y niveles

ficcionales: fue él quien publicó antes en la *Revista de la Universidad de México* los textos atribuidos a Eduardo Torres; el homenajeado apunta que su editor tiene fama de burlón y "no acaba de gustarme" (197). No puede dejar de reprochar los errores que el texto tiene, pero no parece haberse percatado de la magnitud de la burla que significa este supuesto homenaje, sólo se siente reticente ante algunos de los testimonios por su "falta de discreción"; en todo caso, no parece del todo feliz con el contenido del libro, pero permite su publicación.

LA SINGULARIDAD DE UNA NOVELA EN LA TRADICIÓN CÓMICO-SERIA

Hay algo sobre lo que se ha estudiado poco y me parece que vale la pena traer a colación porque constituye un elemento más que justifica esta filiación que propongo en el cauce de la literatura jocoseria: la casi ausencia de fábula en esta novela. Se hace referencia a la seudobiografía, pero en realidad no hay una verdadera dimensión biográfica de Eduardo Torres; esto siempre se elude y no puede recibir otra explicación más que el hecho de su pertenencia a esta larga tradición a la que hago alusión. Luis Beltrán Almería hacía notar este rasgo en algunos de los géneros que pertenecen al humorismo literario que hunde sus raíces en la cultura popular: "La fiesta, origen de los géneros de la risa, carece de fábula. Sin embargo, es también muy frecuente el desarrollo de una fábula —muchas veces mínima—, acompañada de su correspondiente sentencia" (2017: 265). Y es que el material heterogéneo, entre el ensayo, la crítica, los aforismos y los testimonios, da poco espacio para el desarrollo de una fábula y esto es tal vez el punto central de la titubeante actitud entre los críticos para aceptarla como novela.

La parodia es el eje fundamental en las secciones a cargo de Eduardo Torres: Monterroso pone en jaque las manías de los trabajos de crítica literaria en su banalidad y sinsentido. Es importante no perder de vista que estos ensayos y reflexiones son iluminados por los testimonios precedentes, a la vez que éstos echan luz a aquéllos para, en conjunto, conformar la imagen artística de un hombre insignificante, inculto, fatuo, que dedicó su vida a la impostura de una vida intelectual que nunca tuvo sustento. Ésta es una de las razones de la importancia de la novela que, en su heterogeneidad, entre la seriedad y la risa, modela este proyecto de crítica radical de uno de los problemas de nuestra vida cultural moderna.

Apuntaba Gonzalo Celorio:

> Monterroso tiene una particular visión para advertir la ridiculez humana y una finísima inteligencia para describirla. Dispone, además, de un generoso acervo de recursos literarios, manejados con maestría gracianesca; la hipérbole, que le permite exacerbar hasta el ridículo los lugares comunes; la paradoja, mediante la cual invierte y por tanto subvierte los valores tradicionalmente establecidos; la ironía, que le confiere al humor una viscosidad amarga y crítica, y la parodia, recurso por excelencia de Monterroso, que le da a su obra la dimensión metaliteraria que lo caracteriza, al montar su discurso sobre otro discurso al que escarnece, recrea, critica o rinde pleitesía. (1995: 126)

Aunque sea claro que todos estos elementos están presentes en la escritura de Monterroso, considero que es necesario precisar —para poder explicar la poética en su amplio sentido— que no se trata de meros recursos retóricos aislados unos de otros. Estamos ante una visión total que pertenece a la esfera de la literatura jocoseria: estamos ante parodias irónicas que invierten verdades asentadas y serias de la cultura oficial. Todos estos elementos ligados a la risa —ironías, parodias, paradojas, sátiras— aparecen perfectamente vinculados en la composición de la menipea moderna que hace Monterroso.

Respecto a esos discursos ajenos a los que el autor "rinde pleitesía", me parece importante sugerir que están relacionados con el hecho de que Monterroso es heredero de una fuerte e importante línea literaria que viene de la Antigüedad y que en varios casos él mismo se encargó de establecer: Luciano, Cervantes, Shakespeare, Montaigne y, más contemporáneos, Swift, Kafka, entre muchos otros. No hay "pleitesía" a las formas anquilosadas de la cultura oficial, sino homenaje, continuidad y renovación de esta vertiente tan importante en la historia de la literatura occidental. Si la sátira de Luciano se orientaba hacia la destrucción de lo serio y rígido de la filosofía y la sátira de Swift apuntaba hacia los gobernantes (*cfr*. Beltrán Almería, 2017: 288), asistimos en la contemporaneidad a la sátira de los falsos valores de la academia y sus discursos manidos y absurdos.[13]

[13] Tal vez valdría la pena relacionar esta preocupación de Monterroso con la obra de otros escritores más o menos contemporáneos, quienes hicieron también burlas radicales al modo de proceder

Hay otro aspecto que no quiero dejar de señalar y es el relativo a la construcción del mundo ficcional en el que se mueven los personajes:[14] San Blas es un espacio sumamente significativo para la obra. Si bien hay algunas poblaciones en México con este nombre, no es a ninguna de ellas a la que apela. Todo lo que podemos saber sobre este espacio es por las referencias fragmentarias y profundamente subjetivas de los personajes, en particular los que dan su testimonio. Se trata de un poblado grande, que en muchos momentos evoca la Ciudad de México (menciones del metro, nombres de calles) y en otros se hace alusión a su vida provinciana, a la falta de horizontes culturales amplios. El entorno modela a los seres humanos, y en este caso no se trata de personajes atemporales, ahistóricos, sino que están compuestos en perfecta consonancia con el mundo al que pertenecen. Monterroso recrea festivamente los estrechos marcos de la vida cultural provinciana, donde un intelectual de dudosa trayectoria puede levantarse como figura pública, como nombre de referencia, a tal grado que llega a hacerse merecedor de que un grupo de habitantes le presente la invitación formal para que sea candidato a gobernador del Estado (ése es el tema del relato primero, a cargo de ese supuesto "Amigo"). El hermano de Eduardo Torres es quien describe y hace recuentos históricos de San Blas, pero es el secretario el que abiertamente lo califica de "infecto pueblo". La temporalidad es también significativa, pues no se trata de ninguna recreación ahistórica, sino que es un mundo completamente actual, uno de los tantos mundos que ha forjado la Modernidad desigual en América Latina.

El discurso de la crítica literaria, la ridícula figura del intelectual, la atroz miseria de la vida cultural, especialmente en la provincia, la banal preocupación de los escritores y sus manías son algunas de las constantes en la escritura de Monterroso, y sobre ello ya se han elaborado imprescindibles ensayos de

de académicos y escritores petulantes; como ejemplo luminoso resalta *Estas ruinas que ves*, de Ibargüengoitia o, más adelante, *El miedo a los animales*, de Enrique Serna, entre muchos otros.

14 An Van Hecke dedica buena parte de su libro *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* a analizar el problema de la configuración de los espacios en la obra del autor, en particular en *Movimiento perpetuo*, y para ello revisa la importancia que éstos tienen frente a la repetida idea de que Monterroso no describía espacios exteriores, lo cual es cierto sólo si se concibe la noción desde la perspectiva de la novela realista: "Los espacios monterrosianos son por lo general dinámicos; es decir, se trata casi siempre de espacios en movimiento, y por consiguiente, situados en el tiempo" (2010: 43), de tal manera que sí es crucial la importancia de los espacios, aunque no se construyan al modo tradicional: con descripciones.

análisis. Sus recelos ante las trampas que anidan en la aventura intelectual están presentes en toda su obra, no sólo en *Lo demás…* Dice uno de sus críticos:

> […] en los relatos de Monterroso está presente de manera constante la reelaboración de los elementos propios de la poética: la crítica y la acción literaria fueron el motor que movió a este autor para concebir la realidad de manera irónica, no sólo con la obra ajena, sino también con la propia. Las ideas que Monterroso desarrolló acerca de la poética a lo largo de su obra, breve según su parecer, se despliegan en un doble nivel de comprensión: por un lado, hay una ironía sobre el arte de escribir que está dirigido a escritores específicos y a los críticos literarios en general; por otra parte, la apertura tópica y simbólica de los relatos de nuestro autor permite que las observaciones hechas a la praxis literaria se adapten a otras circunstancias […] (García Pérez, 2009: 117)

Rafael Olea Franco, por su parte, hizo una revisión precisa para ver cómo, en uno de sus cuentos, "Leopoldo (sus trabajos)", elabora el autor "una concepción global de la literatura" (Olea Franco, 2007: 466). No cabe duda, pues, que estos asuntos fueron centrales en su creación y que la mirada para enfocarlos siempre fue crítica, pero invariablemente enunciada desde el humorismo. Y la elección de este blanco tiene que ver con el agotamiento al que ha llevado la desmesura del discurso académico, lleno de sinsentidos y de falsedades y la pomposa actitud que asumen muchos escritores ante su oficio.

En la forma de composición de *Lo demás…* se puede apreciar cómo el autor construye la pugna entre cultura popular, oral, frente a la escrita, académica. Aquélla va desmontando burlonamente las pretensiones de ésta. Pueden distinguirse muy claramente en esta novela las dos grandes partes que la componen: los textos de índole oral en los que se burlan de la figura homenajeada y, por otra parte, los textos escritos, ensayísticos, aforísticos, esencialmente a cargo de Eduardo Torres, que resultan, en su mayoría, insustanciales, vacuos y que incluso revelan su absoluta ignorancia sobre el sentido de la crítica literaria, sobre la propia literatura. Pero lo que me interesa destacar es que se trata de fragmentos estrechamente vinculados unos con otros, debatiendo, polemizando no sólo entre ellos, sino también con el mundo histórico social circundante. No asistimos a la construcción de una novela ensimismada en el mundo literario y académico, sino que justamente desde los márgenes de ese mundo se le ilumina y se ponen de relieve los rasgos más absurdos y ridículos de las ínfulas intelectuales.

La memoria subjetiva de Monterroso —heredero de una larga cultura— cimenta el vínculo con la antigua tradición de la menipea, hace que se actualice, se modifique y se renueve al encarnar en una novela corta, concisa y a la vez divagante, que pone ante la sociedad el debate sobre el sentido de la crítica literaria, sobre la reflexión filosófica sustentadas en la impostura y la petulancia. Parodias, ironías, paradojas, absurdos, juegos de equívocos, voces en pugna, todos son instrumentos que se ponen al servicio de la conformación de una menipea moderna, profundamente crítica y lúdica. Nada más serio, nada más jocoso, nada más antiguo, nada más actual.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica.

Beltrán Almería, Luis (2017), *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.

Celorio, Gonzalo (1995), "Lo demás es literatura", en Will H. Corral (sel. y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 123-127.

Corral, Wilfrido H. (1985), *Lector, sociedad y género en Augusto Monterroso*, México, Universidad Veracruzana.

Eymar, Marcos (2015), "El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso", en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 223-245.

García Pérez, David (2009), "Hacia una poética de Augusto Monterroso: la fábula y el cuento", *Literatura Mexicana*, vol. xx, núm. 2, pp. 113-129.

Gutiérrez Hibler, Jonathan (2015), "Escritura y silencio: hacia una genealogía literaria en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso", en Alejandro Lámbarry, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro y Felipe A. Ríos Baeza (coords.), *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Afínita Editorial, pp. 85-109.

Hecke, An Van (2010), *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, México, Universidad Veracruzana.

Lukács, György (2020), *La novela. Destinos de la teoría de la novela*, edición de Luis Beltrán Almería, traducción de Pilar Tejero Alfageme y Carlos Ginés Orta, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Monterroso, Augusto (2022), "La experiencia literaria no existe", en *El dinosaurio sigue aquí. Obra completa 1959-2003*, Barcelona, Navona, pp. 567-594.

Monterroso, Augusto (2013), *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, edición de Jorge Ruffinelli, Madrid, Cátedra.

Olea Franco, Rafael (2007), "Augusto Monterroso (sus trabajos)", en Sara Poot, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad del Claustro de Sor Juana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/UC-Mexicanistas/University of California, Santa Barbara, vol. I, pp. 465-476.

Parsons, Robert A. (1995), "Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso", en Will H. Corral (sel. y pról.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 109-122.

Ruffinelli, Jorge (2013), "Introducción", en Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio,* Madrid, Cátedra, pp. 9-54.

Schmidt-Welle, Friedhelm (2010), "La pesadilla eterna: monstruos, dinosaurios y los extravíos de la lectura. Augusto Monterroso y el *Quijote*", en Friedhelm Schmidt-Welle e Ingrid Simson (eds.), *Don Quijote en América*, Ámsterdam/ Nueva York, Rodopi, pp. 253-261.

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN: Ha trabajado sobre diversos problemas de poética y sobre la risa como manifestación artística en la literatura hispanoamericana. Es autora de libros como *Etnias del verano ardiente. Imágenes literarias de yaquis, mayos y seris* (2023); *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana* (2019); *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)* (2012); *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano* (2002), entre otros. Además, ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad y ha colaborado en varios libros colectivos.

D. R. © Martha Elena Munguía Zatarain, Ciudad de México, julio-diciembre, 2024.