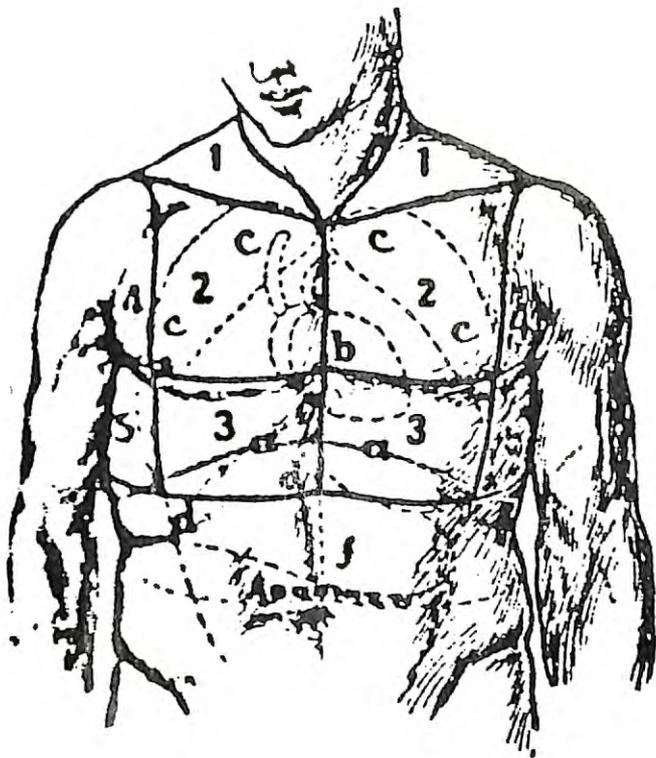


Laura Pollastri (conicet)

Una casi inexistente latitud: El dinosaurio de Augusto Monterroso



El texto que nos proponemos abordar, "El dinosaurio" de Augusto Monterroso,¹ es considerado por Angel Rama "el cuento más breve del mundo"² y David Lagmanovich dedica un riguroso análisis para demostrar su pertenencia al género.³ Pero nuestra intención, por el momento, no es establecer su condición genérica, sino desarrollar una descripción que se inicie en las zonas más superficiales para incursionar, luego, en los diversos niveles de dificultad.

Se pueden transitar innumerables caminos en busca de claves para describir una escritura, pero todos se inician con un mismo gesto: el de la lectura. La experiencia que esta escritura nos propone podría calificarse de frustrante y reveladora, iluminadora y oscurecedora, recta y laberíntica: por oximorónicas que parezcan estas designaciones,

siempre serían apropiadas. La sencillez de la superficie vuelven más efectivos la sorpresa, el desencanto o la insatisfacción, porque todas las aproximaciones emergen más de la resistencia, o peor aun, del ataque inesperado con que se entrega esta textualidad. Fue García Márquez, refiriéndose a un libro de Monterroso, quien mejor definió la conducta para leerlos: se leen con los brazos en alto. 4

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

De todas estas lacónicas presencias de la letra, la de menor extensión, en consecuencia, la que se manifiesta como más insatisfactoria al afán de un desarrollo, es "El dinosaurio". Incorporamos todo el cuento -nueve palabras, siete descontando el título-:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Pensémoslo desde su magnitud de oración: cada palabra ocupa un lugar inalienable en la serie; en el centro exacto, el sustantivo que, repetido en el título, marca un eje desde el que se ordenan los demás elementos. La oración se abre y se cierra especularmente: adverbio más verbo: verbo más adverbio; la sustantividad encerrada en su valva de tiempo espacio marcando un movimiento centrípeto.

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

Toda esta matemática economía se dispersa con los signos que emite el texto

en otro nivel de su asimilación. Por ejemplo, la puntualidad que marca la desinencia del primer verbo --ó, pretérito indefinido del indicativo, --se desdice en su significado: "despertar" es un proceso que dura en el tiempo, es un verbo que implica el pasaje de un estado, el sueño, a otro, la vigilia. Las desinencias señalan a una tercera persona, ¿la misma?. Sabemos que el sujeto de la principal es "el dinosaurio", ¿cuál es el de la subordinada? El "cuando" con que se abre la primera frase, además de subrayar la subordinación, debería indicar un tiempo preciso en el pasado, pero ¿en qué zona de su inasible extensión? El "allí" con que se cierra la segunda señala un lugar específico en el espacio, pero ¿dónde? Por último, la inminencia semafórica del "todavía" detrás del cual asoma el sujeto de la enunciación indicando que hay algo fuera de lugar, pero ¿qué? A la fuerza centrípeta del enunciado se le opone otra de igual magnitud y valor pero con sentido contrario: la fuerza centrífuga de la enunciación.

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

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

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.5

EL DINOSAURIO DE AUGUSTO MONTERROSO

Entonces se realiza un proceso de resignificación. La ausencia de bordes, de aristas (de principio y fin) reconstruye otros textos y la lectura se gemina en lo no dicho pero supuesto, antepuesto, pospuesto, lo adquirido y afinado en la memoria. Su base tópica lo incorpora a una visión del mundo relacionable con la del texto kafkiano; pero una vez advertido el topos del despertar, se activa un proceso de relaciones a nivel del extra-texto⁶ y el sujeto que despierta es Gregorio Samsa, Segismundo, o tal vez no sea un hombre el que despierte, sino el dinosaurio que soñó a un hombre, que "quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad".⁷

¿Desde qué zonas del texto se produce el arbitraje para evitar el contrabando en este tráfico de sentido? Resulta imposible legitimar una lectura en desmedro de las demás -en este texto o en cualquier otro, por canónicos que sean sus mecanismos de representación-. Es evidente que en esta operación los términos contractuales texto-lector se vuelven leoninos para este último, y los mayores costos corren por cuenta del lector que tenga una enciclopedia más vasta para arriesgar, pudiéndose llegar al punto extremo del sin-sentido donde la palabra se volatiliza. Lo cierto es que el texto posibilita todas estas transferencias intertextuales y se vuelve emblemático por su fuerte componente evocador. Todas estas operaciones de lectura implican la imperiosa necesidad de dotarlo de un sentido con lo que se corre el riesgo de su dispersión total. Por aquí se podría llegar a la conclusión de que este texto es un fantasma y de que todas las lecturas que se produzcan no superan la condición de espejismo. A pesar de todo esto, las fuerzas que operan en su interior mantienen un equilibrio precario, precario pero permanente, que impide su caída, del mismo modo que las piedras de una bóveda que al intentar caer todas simultáneamente mantienen de

manera indefinida la coherencia de su estructura.

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

la lengua especial restituye el sentido de las cosas, su imbricación interna y su significación profunda; es entonces tan plurívoca como el universo visto desde el interior.⁸

Se ha roto la univocidad de la lengua común incorporándosele el gesto verbal del enigma: apertura y clausura. De este modo, este texto se ubicaría en un espacio a mitad de camino entre la adivinanza,⁹ una forma simple, y una forma literaria como el cuento policial.

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

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

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

y, quizá, que el hablante del cuento esperaba que hubiera terminado, como en esas pesadillas cuyo desarrollo vamos siguiendo a medida que las sufrimos. ¹¹

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

La ausencia de elementos eufrásticos hace que esta prosa produzca un efecto de desnudez. Durante mucho tiempo la finalidad estética reposó en la notación insignificante. Aquí se ha suprimido lo insignificante porque nada lo es. La limitación de la redundancia, entre otras cosas, produce una apertura.

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

la obra permanece inagotable y abierta en

cuanto "ambigua" puesto que un mundo ordenado con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. ¹²

3. El haber concentrado nuestro análisis en "El dinosaurio" no supone que esta exigua magnitud territorial no sea exhibida por otras creaciones. "Cuento de horror" ¹³ de Juan José Arreola es otro ejemplar de similares características. Este es el cuento completo:

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

Es interesante señalar la cuádruple notación que antecede su lectura: a) el texto va incluido en un volumen titulado **Palindroma**. Esto nos habla de una peculiar disposición de la escritura que la faculta para ser leída en dos sentidos manteniendo un mismo significado; b) el sector que lo comprende se titula "Variaciones sintácticas", lo que se refiere a una postura respecto de la gramática, vale decir, de la norma que rige la lengua, c) el subsector que lo incluye lleva el título "Doxografías". Aquí se hace referencia a una ajenidad de la escritura, y no sólo de ella, sino también de la opinión que sostiene -"doxógrafos" son los compiladores de opiniones-; d) el texto se titula "Cuento de horror". A la falta de redundancia en un aspecto, se le opone la actitud contraria en otro. Es indicativa esta voluntad de localizar exactamente el objeto dentro de un campo de la lengua, la literatura, el conocimiento, para luego ¿frustrar? nuestra expectativa con una mínima expresión de su potencialidad. Todas las alusiones paratextuales nos orientan dentro de un parámetro genérico, y, lue

EL DINOSAURIO DE AUGUSTO MONTERROSO

go cuestionan los verosímiles correspondientes.¹⁴

"El dinosaurio", para volver a nuestro ejemplo inicial, también se nos entrega con una petición de principio: la de que esto es un cuento incluido en **Obras completas (y otros cuentos)**. Con este gesto inicial se inauguran una serie de rupturas respecto de códigos establecidos; la principal, la de que un cuento no implica extensión, o mejor, que no implica más extensión que esta que se nos entrega -y el cuento aparece dispuesto de manera tal que ocupa cuatro páginas: el título, una página en blanco, el cuento, otra página en blanco-. Así se cuestiona fundamentalmente la noción de literatura, o de la literatura como espacio escrito. Si tomamos la palabra como materia que se desarrolla en alguna parte, la literatura tal como se la entiende en el siglo XX es palabra impresa; es, materialmente hablando, tinta y papel. Por lo tanto, que el escritor como productor de esta literatura se autolimita y restrinja hasta reducir la escritura a su mínima expresión, ampliando los espacios en blanco -¿vacíos?- implica una toma de partido. En nuestro siglo en el que la guerra del 14 acabó con el territorio de nuestro planeta para repartir, en este momento en que no queda espacio aéreo, terrestre o subterráneo sin propietario, en el que todo espacio en blanco es vendible (las paredes de los edificios, las camisetas de los deportistas), en el que proliferan las ediciones de bolsillo en la que una página en blanco constituye un desperdicio, la cuestión del espacio reviste una serie de connotaciones.

Dijimos que este objeto verbal es enigmático; también es polémico, es una zona de la escritura donde se producen numerosos cuestionamientos. En cada elemento coexisten la línea y su borradura, por lo que resulta imposible reconstruir una figura final. A la idea de ambigüedad se le suma la de carácter fragmentario. Estas piezas se perci-

ben como parte, pero ¿de qué? ¿Se esconde tras ellas la idea de un todo orgánico?, ¿podría ser ese todo la literatura con la cual esta escritura polemiza, o el supuesto de esta totalidad es una ficción de la cual estas obras son la ficcionalización primera?

Imposibilitados para otorgar respuestas unívocas, atrapados en este proceso infinito de simpatía y hastío, aproximación y rechazo que es toda lectura, establecemos una distancia, y queda la oscura sensación de que el dinosaurio podríamos ser nosotros, y de que estas pocas palabras podrían ser el gesto de fastidio ante el aparato que levantamos atribuyéndonos el derecho de dotar de un sentido al sueño de los otros, sueño hecho verbo en la renuncia a establecer un cerco definitivo al lenguaje.

Notas:

- * Este artículo forma parte de nuestro trabajo de investigación: "Hacia una poética de las formas breves en la actual narrativa hispanoamericana: Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso" de cuya dirección se encarga el Dr. David Lagmanovich.
- 1. Augusto Monterroso, "El dinosaurio", **Obras completas (y otros cuentos)**, México, UNAM, 1959. Manejo la edición Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 75-79.
- 2. Angel Rama, "Un fabulista para nuestro tiempo" en Jorge Ruffinelli, ed. **Monterroso**, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1976, p. 23 (Cuadernos de **Texto Crítico**, 1.)
- 3. David Lagmanovich, "Un cuento de Monterroso", **La Gaceta**, Tucumán, 26 de febrero de 1989.
- 4. A propósito de **La oveja negra y demás fábulas**, citado por Francisco Posada en "Para leer con los brazos en alto", Jorge Ruffinelli, ed. **Monterroso**, Xalapa, Universi-

- dad Veracruzana, 1976, p.52 (Cuadernos de **Texto Crítico**, 1).
5. Franz Kafka, **La metamorfosis**, trad. y pról. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires Losada, 1969, p. 15.
 6. Tomo el concepto de extra-texto de Iuri Lotman, **Estructura del texto artístico**, Madrid, Istmo, 1978.
 7. Jorge Luis Borges, "Las ruinas circulares", **Obras completas (1923-1972)**, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 452.
 8. Porzig, **Hommage à Sievers**, Germanica, Hall, 1925, citado por André Jolles, **Formes simples**, Paris, Seuil, 1972, p.114, la traducción es nuestra. Se lee en el texto en francés: "la langue spéciale restitue le sens des choses, leur imbrication interne et leur signification profonde; elle est donc tout aussi plurivoque que l'univers vu de l'interieur. Seguimos el concepto de forma simple que presenta Jolles en este libro.
 9. Para una aproximación al concepto de adivinanza, ver Jolles, **op.cit**, "La devinette", pp. 103-119.
 10. **Ibidem**, p.119, nuestra traducción. El texto dice en francés: "chiffre son identité et son méfait, mais ouvre dans ce chiffrage la possibilité même de la découverte -celle du détective, du découvreur qui résout la devinette et franchit la clôture".
 11. David Lagmanovich, **op.cit**.
 12. Umberto Eco, **Obra abierta**, Barcelona, Ariel, 1985, p.80.
 13. Juan José Arreola, **Palindroma**, México, Joaquín Mortiz, 1971. Manejo la cuarta edición, 1980, p.71.
 14. El concepto de "paratexto" ha sido tomado de Gerard Genette, **Palimpsestes**, Paris, Du Seuil, 1982. La actitud observada en "Cuento de horror" y "El dinosaurio" se repite en el titulado de las obras y las partes de éstas que comprenden microrrelatos; para citar algunos ejemplos más: **Con fabulario**, "Bestiario", **Varia invencion**, **Historia de cronopios y de famas**, **La oveja negra y demás fabulas**.

