

¿Qué piensa «El dinosaurio» de la literatura? (Retorno al cuento de Augusto Monterroso)

Todo texto literario es un arte poética: por atribuirse una o varias funciones, por resultar de un modo de composición específico, por constituir una cristalización de determinadas aspiraciones éticas y estéticas, todo texto literario es portador de una definición más o menos acabada de la literatura. Dicho de otro modo, todo texto literario piensa la literatura y comunica al lector ese pensamiento. Lo más a menudo por un sesgo, como lo hace, por ejemplo, el soneto «Este, que ves, engaño colorido», de sor Juana Inés de la Cruz, el cual, paralelamente a su claro magisterio sobre lo efímero de la existencia humana, propone en forma soterrada que la función de la escritura poética es escarbar en las apariencias sensibles con el objeto de sacar a la superficie las esencias que aquéllas encubren. En ocasiones sin ambages, como lo hace el soneto «Tuércele el cuello al cisne», de Enrique González Martínez, el cual se propone como llamamiento en favor de una escritura que, semejante a la que reclamaba sor Juana dos siglos antes, estaría comprometida con la exploración de las profundidades en que se oculta lo esencial de la condición humana.

Esos dos modos de presencia del pensamiento de la literatura en los textos mismos dejan de ser, durante la primera mitad del siglo XX, en Hispanoamérica, los únicos posibles. Y ello, gracias a la original lección de Jorge Luis Borges, primer artífice de ficciones que, en el orden de la metatextualidad, combinan lo deliberado con lo subrepticio. Al igual que González Martínez, al igual que el Darío de «Yo soy aquel» o el Huidobro de «Arte poética», Borges introduce voluntaria y metódicamente en sus textos de ficción un pensamiento preciso de la literatura. Pero a diferencia de esos predecesores, lo hace de manera indirecta, en forma solapada, de tal modo que corresponde al lector descubrir y reconstituir ese pensamiento. Así lo

atestiguan piezas como «Pierre Menard, autor del *Quijote*» o «Tema del traidor y del héroe», las cuales despliegan algunos episodios de la vida de sus personajes y, en el mismo movimiento, segregan –casi imperceptiblemente pero sin ambigüedad– una minuciosa doctrina literaria.¹

Durante la década de 1950, numerosos narradores hispanoamericanos prolongan esa manera borgiana de teorizar la práctica escritural y de instalar secretamente su teorización en los propios textos de ficción. *Los premios* (1960), de Julio Cortázar, cuyas cuatrocientas páginas proponen y materializan un «arte nuevo de hacer novelas»², constituye en su momento la primera concreción de dimensiones novelísticas de esa manera de proceder. En 1959, un año antes de la publicación de *Los premios*, aparece *Obras completas (y otros cuentos)*³, del guatemalteco Augusto Monterroso, colección en la que se incluye «El dinosaurio». Percibo en ese texto –que, entre veras y burlas, su autor llamara «novela»⁴– una versión extremadamente reducida de la vasta empresa de Cortázar, dado que, como intentaré ilustrarlo, las siete palabras que lo constituyen conforman la más escueta de las meditaciones que, de manera sesgada, se han producido en torno al fenómeno literario en la América hispana.

Como lo evidencia su inusitada brevedad, «El dinosaurio» está animado por una voluntad de innovación no menos rotunda que la que discernimos en las ficciones borgianas. He ahí la razón por la cual postulo que Monterroso, discípulo de Borges y continuador de su tarea renovadora, propone con este texto una elaboración teórica de índole semejante a la de las que formulaba su maestro. Ello equivale a afirmar que «El dinosaurio» se pregunta qué es la literatura. Comprobaremos que el cuento da una respuesta a la pregunta que formula, y que esa respuesta tiene el mismo carácter paradójico que se discierne en el título del libro que lo acoge, título que constituye un verdadero desafío a la lógica: si las «obras» que anuncia son, como lo afirma, «completas», ¿cómo es posible que el libro contenga «otros cuentos» del autor? Veremos que la paradoja de «El dinosaurio» se encuentra, como en el título *Obras completas (y otros cuentos)*, en el suplemento de contenido que propone, en ese «algo más» que se muestra como algo que está de más. El suplemento de «El dinosaurio» –lo que el cuento agrega a la ficción– es una definición de la literatura como acto de colaboración del lector con el texto, acto

1 Cf. Gérard Genette, «L'utopie littéraire», in *Figures I*, París, Seuil, 1966, pp. 123-132.

2 Cf. Javier García Méndez, «Los premios de Cortázar: textualización de la ruptura y arte nuevo de hacer novelas», *Les langues néo-latines*, n° 297, 1996, pp. 9-18. Ver, bajo el mismo título, una versión aumentada de ese artículo en mi libro *A la escucha de la novela hispanoamericana*, Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 2001.

3 México, UNAM, 1959. He utilizado la tercera edición: México, Joaquín Mortiz, 1971.

4 «Agarré unas tijeras y goma y conformé mi libro con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela «El dinosaurio», que logré pasar por cuento [...]». Augusto Monterroso, «Historia de mi primer libro», *El correo del libro*, 15 de diciembre de 1980, vol. II, n° 25, p. 2 (citado por Francisca Noguero Jiménez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 59).

por el cual el lector enriquece la significación del texto gracias a –paradoja suprema– una sucesión de empobrecimientos semánticos. Citemos el texto en toda su extensión:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Difícilmente se podría proponer un cuento más elemental que el que componen esos menos de cincuenta signos gráficos. Se diría que, en su despojamiento, el texto busca un estado embrionario de la narración, una especie de origen o de nacimiento de la ficción narrativa. Nos encontramos frente a siete palabras apenas, que pertenecen a sólo cuatro categorías funcionales –adverbio, verbo, artículo, sustantivo– y que, como subrayando la elementalidad verbal del enunciado, están dispuestas en una simetría casi perfecta: en los extremos, dos adverbios –uno de tiempo, el otro de lugar–, junto a los adverbios, dos verbos en pasado –uno en pretérito, el otro en imperfecto–, en el centro, un artículo y un sustantivo que instalan en el texto al único personaje que éste menciona. Como lo señala L. Pollastri, quien describe minuciosamente esta arquitectura especular⁵, sólo un elemento viene a alterar la simetría: el adverbio «todavía», el cual, por otra parte, da a lo formulado su singular espesor temporal. Si ese «todavía» estuviera ausente del enunciado, éste nos haría asistir a una situación única e instantánea, la del despertar, contemporánea del estar allí del dinosaurio: «Cuando despertó, el dinosaurio estaba allí.» Gracias al «todavía», esa situación única se despliega en tres situaciones escalonadas en el tiempo: 1) el *ya haber estado* allí del dinosaurio durante el sueño de quien despierta, 2) el despertar, 3) el *seguir estando* allí del dinosaurio. Formuladas así las cosas, descubrimos que el «todavía» hace que «El dinosaurio» sea una secuencia narrativa –entidad formada por una situación inicial, una situación final y un proceso de transformación o de mediación entre ambas–, secuencia en la que los narratólogos identifican la unidad de base del relato⁶.

Subrayo el interés de esta comprobación: compuesto por una única secuencia narrativa, «El dinosaurio» es un relato que merece ser calificado de básico. El contar está aquí estrictamente reducido a su expresión mínima: con un número inferior de términos, no estaríamos aún en el orden del relato sino en el de la simple proposición; con un número mayor de términos, el relato perdería su carácter embrionario. La constitución narrativa del texto nos pone, así, ante esa elementalidad que habíamos identificado ya en el despojamiento verbal del enunciado. «El dinosaurio» señala, pues, doblemente hacia lo elemental narrativo, hacia lo que podríamos llamar un estado naciente del relato. De ese relato, el texto se encarga, además, de proclamar la condición escritural, y ello merced a la omisión del pronombre que en la expresión hablada acompaña usualmente al verbo *despertar* en ese tipo de enunciado. La opción por «despertó» –que supone el descarte de «se despertó»– es significativa de una opción de orden

⁵ Laura Pollastri, «Una casi inexistente latitud: *El dinosaurio* de Augusto Monterroso», *Revista de lengua y literatura*, nº 6, 1989, pp. 65-70.

⁶ Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, p. 378.

genérico: el relato se identifica como ajeno a la oralidad –o, mejor, a la oralitura– y, por ende, a la tradición folklórica, y reclama que se lo reconozca como plenamente vinculado a la letra, es decir, literalmente, como *literario*.

La elementalidad que «El dinosaurio» explora es la de la ficción literaria y, acaso, la de la entera literatura. Propongo, a partir de esta última conjetura, que al intalarse en las lindes que separan a lo literario de lo no literario, el texto lo hace animado por una voluntad de dar con lo que podría llamarse el principio de la literatura. *Principio* tanto en el sentido cronológico de primer momento de la existencia de una cosa como en el sentido ontológico de elemento constitutivo esencial del ser de una cosa.

Observemos que la búsqueda del principio en el sentido cronológico se manifiesta, además de en el plano de su constitución narrativa, ya examinado, en otros cuatro planos de «El dinosaurio»: el temático, el de los personajes, el de la temporalidad, el de la intertextualidad.

La primera palabra semántica del texto –«despertó»– instala rotundamente en él el motivo de lo inaugural, en el que se injerta el tema del principio. El despertar es un tópico de lo que empieza, del nuevo día, de la apertura a lo incógnito y a lo inesperado. Con esa función lo encontramos en textos tan disímiles y alejados entre sí en el tiempo como el *Romance del prisionero*, a través de la avechilla «que me cantaba al albor», y el *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, que se abre con el relato del doble despertar de la ciudad y del protagonista.

A tema del principio, personaje del principio. El único personaje que el texto menciona implica, percibido desde nuestra condición humana y desde nuestra experiencia inmediata, un formidable salto hacia atrás en la escala zoológica que es, al mismo tiempo, un formidable salto hacia atrás en el tiempo. Personaje primigenio, el dinosaurio ha sido como arrancado del fondo de los tiempos, de una era que podríamos calificar, con ayuda de un neologismo que subraya su condición remotísima, de *anteprehistórica*, dado que se sitúa incluso antes de la emergencia de la escritura, es decir, antes del inicio de la Historia. Los dinosaurios nacieron y desaparecieron en el mesozoico, período que, por ser anterior al de la aparición de los seres humanos en la tierra, es algo así como un principio del principio⁷.

Es con suma coherencia estética como el tratamiento de la temporalidad reproduce el salto cronológico hacia atrás que supone la elección del dinosaurio en cuanto personaje. Las primeras cuatro palabras del enunciado narrativo instalan en el texto una situación temporal que la quinta palabra –ese «todavía» del que ya he hablado– declara posterior a otra situación temporal, que es la que inaugura la sucesión diegética. En efecto, merced a ese adverbio nos enteramos de que antes del primer suceso que el texto menciona –el despertar– ha tenido lugar

⁷ No hace mucho tiempo, el autor de «El dinosaurio» hizo el inventario de los animales en que algunos críticos que citaban su cuento de memoria habían transformado al personaje que éste nombra: unicornio, cocodrilo, rinoceronte, hipopótamo y dragón (cf. Augusto Monterroso, «La metamorfosis de Gregor Mendel», *La vaca*, México, Alfaguara, 1998, pp. 125-130). Se observará que esas transformaciones debilitan —y en algunos casos anulan— la coherencia de niveles que estoy poniendo de manifiesto.

otro suceso: el de la presencia «allí» del dinosaurio con anterioridad al retorno al estado de vigilia. El ordenamiento del relato por parte de la instancia narrativa supone, pues, un repentino movimiento analéptico, es decir, un salto hacia atrás, hacia el verdadero principio de la Historia.

Hacia atrás en el tiempo nos lleva, igualmente, el celeberrimo enunciado novelístico que, por reunir despertar y animalidad, «El dinosaurio» corre el albur de hacernos evocar:

*Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encuentre en su cama convertido en un monstruoso insecto.*⁸

Al reactivar nuestro recuerdo de *La metamorfosis*, «El dinosaurio» cumple un movimiento retrospectivo que nada tiene en sí de original, puesto que todo texto dotado de memoria intertextual lo ejecuta, dándole únicamente un alcance mayor o menor, según los casos. Lo que aquí nos interesa es el hecho de que nuestro texto inscribe ese movimiento en un conjunto de procedimientos que exhiben pluralmente lo que podríamos llamar su vocación de anterioridad, su aspiración a explorar los orígenes de lo literario. Por lo demás, «El dinosaurio» no reactiva en nuestra memoria un fragmento cualquiera del intertexto kafkiano, sino su frase inaugural: su *principio*.

Volvamos, pues, al principio que, en nuestro caso, es el principio de la literatura. Principio, ahora, no ya en un sentido cronológico, sino ontológico. ¿Cuál es la condición esencial de la literatura? El recorrido que hemos hecho del texto nos permite postular, por el momento, que «El dinosaurio» responde borgianamente a esta pregunta, afirmando que la literatura es a la vez interrogación sobre su propio ser y transformación de su ser a través de la reescritura del patrimonio literario universal. Pero «El dinosaurio» añade otros elementos a esta definición. De esos elementos, que tienen que ver con la polisemia y la ambigüedad del lenguaje, así como con la actividad del lector, me ocuparé inmediatamente.

Notemos que el texto tiende al lector una información extremadamente parca, por medio de la cual le ofrece, paradójicamente, un contenido semántico prodigiosamente vasto. A partir de su contacto con este relato más que escueto, cada lector tiene la posibilidad de imaginar decenas, centenares, innumerables historias, a través de la representación de una gran variedad de personajes, circunstancias, escenarios y momentos, que se encuentran todos, potencialmente, en el enunciado que tiene ante sus ojos. Ello es posible gracias a que «El dinosaurio» saca un inmenso partido de esa particularidad del lenguaje que consiste en el hecho de que una misma palabra puede permitir evocar múltiples objetos o, incluso, hacer que se evoque un objeto provisto de determinado rasgo cuando, en realidad, carece de ese rasgo. Pensemos, por ejemplo, en la latente pluralidad evocadora del «despertó» de nuestro texto, del que ignoramos si remite a un niño, a un animal, a un anciano, a la ministra de la cultura, al recaudador de impuestos...

⁸ Franz Kafka, *La metamorfosis* (trad. de J. L. Borges), Buenos Aires, Losada, 1969, p. 15. Tomo la cita del ya mencionado artículo de Laura Pollastri, quien propone una apasionante lectura de las relaciones de «El dinosaurio» con otros intertextos.

Pensemos igualmente en la trampa que nos tiende el artículo definido que antecede a la palabra «dinosaurio», pues nos presenta a éste como si nos fuera tan familiar como nuestro vecino de planta, en circunstancias en que, antes de toparnos con él, no teníamos la menor idea de su existencia.

La polisemia y la ambigüedad del lenguaje son causa de la inconmensurabilidad que «El dinosaurio» produce entre, por un lado, lo ínfimo de la información y, por otro, lo infinito, o casi infinito, de su contenido narrativo. Para apenas rozar esta infinitud, intentaré reconstruir, merced a unas pocas lecturas sucesivas, algunas de las historias que el texto desencadena en nuestra imaginación. La tarea revelará que, según las vías que tome nuestra capacidad de representación, el enunciado narrativo será fantástico, maravilloso o realista.

Una primera historia posible. Quien despierta es un hombre de unos cuarenta años, funcionario, que vive en una ciudad moderna –digamos Buenos Aires– y cuyo entorno funciona en conformidad con nuestra experiencia de la vida cotidiana, del mismo modo que el universo de los personajes de *Madame Bovary* o de *Doña Bárbara*. Ese hombre, que habita un piso céntrico con su mujer y sus hijos, regresa a su casa tras concluir una jornada de trabajo, cuando los demás miembros de su familia están ausentes. En espera de que lleguen, se recuesta en el sofá de su vasto salón a hojear un libro que uno de sus hijos ha olvidado encima de una mesa. Se trata de uno de esos volúmenes profusamente ilustrados y consagrados a temas entre geológicos y zoológicos que algunos editores, ávidos de multiplicar sus beneficios, conciben para un público joven. Al recorrer las páginas, nuestro personaje evalúa positivamente la calidad de los dibujos de los dinosaurios, de los que se diría que son animales reales captados por una cámara fotográfica de nitidez inusual. Se demora en un dibujo en particular, y observa atentamente el grano de la piel del saurio, que le hace evocar el tegumento áspero y verdoso que cubre las partes visibles del cuerpo de la mayor de las tortugas del zoológico municipal, que ha visitado no hace mucho. Pasa después a otras páginas, pero ninguna suscita en él el interés de aquel dibujo hiperrealista, que seguramente ha sido retocado con la asistencia de una computadora. Ganado por una modorra pasajera, el hombre cierra el libro, lo deja sobre la alfombra color esmeralda, se estira en el sofá, cierra los ojos, se abandona perezosamente a Morfeo. Una siesta no premeditada, breve pero profunda, durante la cual se sueña en una inmensa pradera, en la que distingue a uno de los dinosaurios del libro, aquel, precisamente, cuya piel le llamó la atención, y cuyos reflejos verdosos parecen ahora imitar los de la hierba y el follaje que lo rodea. El hombre se acerca a la bestia hasta encontrarse a pocos centímetros de ella. Después de todo, nada hay de amenazante en ese inmenso animal que descansa con la placidez de una tortuga. Tal vez sea esa placidez lo que justifica que el hombre no se inquiete al comprobar que, sin la menor solución de continuidad, el escenario se ha modificado y que el dinosaurio ya no está en la pradera sino que descansa sobre la alfombra de su salón. Un ruido agudísimo proveniente de la calle, acaso el frenazo de un coche o la bajada de la cortina metálica de la panadería, viene a interrumpir el sueño. Nuestro hombre despierta bruscamente. Y cuando despierta, el enorme, verdoso, áspero dinosaurio de su sueño está allí, en medio del

salón, que ahora, por obvias razones de proporción, parece mucho más estrecho que de costumbre. La irrupción repentina de un acontecimiento inexplicable para la lógica cotidiana tras una serie de acontecimientos que se desarrollan en plena conformidad con nuestro conocimiento empírico del mundo determina que, en este caso, «El dinosaurio» sea una ficción fantástica.

Pero la lectura del breve cuento de Monterroso también acepta otros regímenes de verosimilitud. Digámonos que el personaje al que refiere el verbo «despertó» es el mismo que el de la lectura anterior, pero que vive en un medio regido por la causalidad que encontramos en textos como *La cenicienta*, *La bella durmiente*, *Caperucita roja*, en los que ningún suceso, por descabellado que parezca, resulta sorprendente. Nuestro hombre llega del trabajo a su casa, saluda cariñosamente a su dinosaurio Jenaro, discute un momento con él sobre los sucesos que ambos vivieron durante la jornada, le prepara algo de comer y, mientras el animal consume tranquilamente su merienda, se tiende un rato a esperar la llegada de los otros miembros de la familia. Se duerme, esta vez sin soñar, y el mismo ruido de antes lo despierta. Y cuando despierta, Jenaro sigue allí, ahora satisfecho ante su plato vacío. «El dinosaurio» es, en este caso, un cuento maravilloso.

Pero también puede ser realista, como se hace evidente si postulamos que la acción narrada ocurre hace millones y millones de años, cuando no había hombres en la tierra, y que el «despertó» refiere a un animal cualquiera. Nuestra ignorancia de la historia zoológica puede proponer un insecto, un reptil, otro saurio. Digamos un insecto, que se pone a dormir sobre una hoja de un inmenso árbol cuyas ramas procuran sombra al dinosaurio, que también duerme, tendido en la hierba. Cuando el insecto despierta, unos minutos después, el perezoso dinosaurio sigue estando allí.

No menos realista es la lectura para la cual la acción ocurre igualmente en el mesozoico y el dinosaurio es el único personaje del cuento⁹. El inmenso animal se duerme en su pradera y, durante su largo sueño, se produce un cataclismo natural –un diluvio, un terremoto, la erupción de un volcán– que altera completamente el paisaje. Casi completamente, en realidad, porque a

⁹ David Lagmanovich («Un cuento de Monterroso», *La gaceta* (Tucumán), 26 de febrero de 1989, sección 2, p. 1) menciona la posibilidad de esta interpretación, que él descarta, precisando inmediatamente, a propósito de la suya, según la cual quien despierta es otro personaje: «desde luego que no puedo aseverar en forma absoluta que sea la única posible. Eso está muy bien, y es un hecho más que conocido en la literatura contemporánea: manifiesta simplemente la existencia de la ambigüedad.» Curiosamente, tras esta referencia a la polisemia textual, Lagmanovich insiste en la pertinencia de su descarte, aduciendo razones poco convincentes, ya que presuponen en el *scriptor* una voluntad de unilateralidad semántica ajena a la práctica escritural de Monterroso: «En mi opción considero un factor adicional, el del orden de los elementos oracionales; pienso que si Monterroso hubiera querido indicar que el que despertó fue el dinosaurio, hubiera dicho que “todavía estaba allí cuando despertó” (en ese orden) o que “todavía estaba allí al despertar”. Felizmente, su conclusión sobre el punto devuelve al texto toda su potencialidad significativa: «Pero la insuficiente especificación deíctica siempre genera ambigüedad y “despertó” sólo tiene la obligación de concordar con una entidad —humana o no— a la cual nos referimos en tercera persona. La ambigüedad triunfa.»

pesar del desmoronamiento de montañas, del desplazamiento de valles, del desvío de ríos, nada ha cambiado en la pradera donde duerme nuestro dinosaurio. Cuando éste despierta, sigue estando en el mismo lugar en que dormía, como si nada hubiera ocurrido.

Una quinta historia, también realista. Se desarrolla en la actualidad y quien duerme es un bebé de menos de un año. Sus padres suelen aprovechar la menor conversación con los amigos para declarar su vanidoso asombro ante la formidable fuerza de los bracitos del vástago: aunque de movimientos no plenamente controlados, esos miembros en apariencia endebles son capaces de lanzar fuera de la cuna toda clase de objetos que van a dar contra la pared o contra el piso: sonajeros, librillos ilustrados, hasta el biberón, una vez. Se diría que bebé no tolera ningún objeto extraño en su cuna. Sin embargo, esta vez mamá le ha cantado una nana y él se ha dormido abrazado a su minúsculo dinosaurio de peluche y, cosa inusitada, unas horas más tarde, al despertar, el mullido animalito todavía estaba allí, entre sus tiernos bracitos.

Podríamos seguir, interminablemente, acumulando historias que ocurren en épocas y sitios diferentes y que son, según los casos, fantásticas, maravillosas o realistas¹⁰. Ello no haría sino agregar centenares de pruebas de que el texto funciona como disparador de nuestra capacidad imaginativa, y de que ello ocurre gracias a que la escritura, sacando provecho de la ambigüedad del lenguaje, se puebla de precisiones aparentes que son, en realidad, imprecisiones. Emplear los deícticos «cuando» o «allí» equivale a señalar un momento y un lugar determinados. Pero, en el contexto, esos deícticos conservan la plenitud de su potencialidad evocadora en cuanto a situación temporal y locativa. El «cuando» sitúa el estar aún allí del dinosaurio en simultaneidad con el acto de despertar del dinosaurio mismo o de otro personaje, pero esta precisión oculta una vasta imprecisión: la que consiste en omitir toda referencia a la situación temporal precisa de ese despertar. ¿En qué momento se sitúa ese despertar? Nada sabemos de su inscripción en el tiempo histórico –era azoica, período hullero, edad de piedra, época moderna, etc.–, en el tiempo calendario –enero, diciembre, otoño, verano, etc.– en el tiempo horario –amanecer, atardecer, etc.–. El «allí» sitúa al dinosaurio en el mismo lugar en el que se encontraba antes del despertar, pero esta precisión oculta una vasta imprecisión: la que consiste en omitir toda referencia a la situación espacial concreta del despertar mismo. ¿En qué lugar se halla quien despierta? Todo lo ignoramos de su inscripción geográfica: en Europa, en Oceanía, en una gruta, al aire libre, en la llanura, en la montaña, en una ciudad, en plena selva, etc.

Como lo podemos comprobar, las siete palabras de «El dinosaurio» producen inmensos silencios que multiplican hasta el paroxismo las significaciones potenciales. Y a través de esos silencios, el texto agrega un nuevo aspecto a la definición que propone de la literatura: el de la

¹⁰ He dejado de lado las lecturas de orden simbólico y alegórico, como las que menciona Francisca Noguero Jiménez en su libro ya citado (p. 59): las que hacen de «El dinosaurio» una sátira de los políticos, de la vulgaridad, de la ambición, o las que perciben en él un «sinónimo dell'immobilismo latinoamericano» (Silvana Serafin, «L'elemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso», *Rassegna iberistica*, nº 35, 1989, p. 7).

necesidad, para que ésta exista, de un lector que intervenga directa, creativamente, en la producción del sentido. El texto, en un mismo movimiento, dice y calla, calla más de lo que dice, y, al hacerlo, propone, en estado de latencia, una serie interminable de significaciones. El lector, enfrentado al texto, debe colaborar con él, abrirse paso por su contenido manifiesto –su decir y su callar– para acceder a sus significaciones latentes, esto es: para hacer que el texto genere toda su riqueza semántica potencial. La riqueza del texto es, pues, producto de una colaboración en la que el lector pone tanto como el texto mismo. Lo que el lector pone, es cierto, está contenido en el texto. Pero, inversamente, ese contenido permanecería oculto, inactivo, si no fuera reinventado por el lector.

El lector enriquece, pues, el texto. Pero, como lo dije al principio, ese enriquecimiento se logra –paradójicamente– a través de una serie de empobrecimientos sucesivos. En su primera lectura, el lector presiente la casi ilimitada potencialidad significativa del texto y, ante la amenaza de una proliferación que no conduciría sino a la anomía semántica, al encuentro caótico de contenidos dispares, pone coto a esa proliferación. ¿Cómo? Proponiendo, ante la apertura semántica de una misma palabra o de una omisión de información, la clausura de un solo sentido. Ante todas las simultáneamente inabarcables posibilidades de identidad que abre el «despertó» –¿el dinosaurio mismo, una niña, un anciano, un tigre...?–, el lector escoge un sujeto único. Procediendo de la misma manera ante cada palabra y ante cada silencio del texto, el lector construirá *una* historia. Lo que supone que dejará de lado el vasto tesoro que constituyen las otras historias que el texto encierra.

El gesto interpretativo del lector ha limitado el texto, reducido sus posibilidades significativas. Sin embargo, esa reducción es transitoria. Más allá de la puntual fijación del sentido que el lector ha operado, el texto sigue proponiéndole su inmensa reserva semántica. Y el lector puede regresar a él, para, sumando su creatividad imaginativa al dinamismo del texto, descubrir una nueva historia, y otra, y otra...

Ese dinamismo no es exclusividad de «El dinosaurio». No olvidemos que, como lo planteé al principio, este cuento de Monterroso constituye, por un sesgo, una exploración del ser de lo literario, del que propone una definición. A los aspectos ya vistos de esa definición, el texto añade el de la literatura como movimiento incesante o, para decirlo con el título de su intertexto kafkiano, como infinita metamorfosis.

Javier GARCÍA MÉNDEZ
Université de Rennes 2