



## La polisemia del título *Cuatro monólogos monstruosos*, de Andrés Neuman, a través de los silencios del discurso

### *The Polysemy of Title Cuatro monólogos monstruosos, by Andres Neuman, through the Silence of Discourse*

**Sunhee Park**

Universidad Nacional de Seúl  
(COREA DEL SUR)  
mimiandami@snu.ac.kr

**Recibido:** 29/09/2017

**Revisado:** 04/10/2017

**Aprobado:** 27/10/2017

#### RESUMEN

Una estrategia para interpretar el microcuento, género al que pertenece *Cuatro monólogos monstruosos*, es adivinar, imaginar y rellenar los huecos que existen en las narraciones, según declaraciones del propio autor, Andrés Neuman. El silencio que examinamos en el texto coincide con lo que el narrador no dice, oculta o niega, y a veces con la intertextualidad con otro cuento. Al descifrar lo no dicho, los lectores encuentran el deseo oculto de los narradores-personajes en el fondo de la historia, que es un deseo de desafiar y confrontar la normativa represiva de la sociedad. A ese fenómeno lo denominaremos 'monstruosidad', recurriendo al concepto de Gabriel Giorgi que considera lo monstruoso como posibilidad y potencia alternativas a la norma que restringe a la sociedad, en vez del mero título de extraño o insólito. Los cuatro narradores-personajes son el recolector de basura que abre las bolsas que tira la gente, el ahogado que teme la tortura de los desconocidos que lo encuentran, el asesino que ha matado a un niño por impulso y el risueño cuya risa le impide suicidarse cada vez que lo intenta. Al principio, el título del texto se entendería en sentido general de lo monstruoso por las características raras que tienen estos cuatro narradores-personajes. Pero si consideramos el concepto de monstruosidad desde otra perspectiva, analizando los silencios del texto, encontraremos que la frase '*monólogos monstruosos*' remite a otro significado, por tratarse de un título polisémico, según demostraremos en el presente artículo.

**Palabras clave:** Silencios textuales. Microcuento. literatura posmoderna. Andrés Neuman.

#### ABSTRACT



One strategy of interpreting flash fiction, the genre to which *Cuatro monstruosos monólogos* belongs, is to guess, imagine, and fill in the gaps that exist in the narratives, according to Andrés Neuman. Specifically, the silence we examine in the text coincides with what the narrator does not say, hide, or deny, and sometimes with intertextuality with another story. By deciphering that unspoken part of the text, readers find the hidden desire of narrator-characters at the bottom of history, which is a desire to challenge and confront the repressive norms of society. We call it monstrosity, resorting to the idea of Gabriel Giorgi, who considers the monstrosity as a possibility and power for an alternative to the norm that society restricts, instead of mere strange or unusual thing. The four narrator-characters are the garbage collector who opens the trash bags, the drowned man who is fearing a torture by strangers, the murderer who has killed a child on impulse, and a man whose laughter interrupts him every time he tries commit suicide. At first, the title of the text would be understood in a general sense of monstrosity for the weird characteristics of the four narrator-characters. But if we consider the concept of monstrosity in another perspective analyzing the silence of the text, we will realize that *monstruosos monólogos* refers to another meaning, and thus the title of the text gets a polysemy.

**Keywords:** Textual silences, Flash fiction. Postmodern literature. Andres Neuman.

## I. Introducción

Roberto Bolaño reconoció a Andrés Neuman como:

[...] tocado por la gracia. Ningún buen lector dejará de percibir en sus páginas algo que solo es dable encontrar en la alta literatura, aquella que escriben los poetas verdaderos. La literatura del siglo XXI pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre" (Bolaño, 2004, p.149).

Valorado como uno de los autores del mundo hispánico más prometedores en este momento, fue elegido en la selección de Bogotá-39, grupo de los escritores latinoamericanos menores de 40 años más destacados en ese momento, y también fue incluido entre "*los 22 mejores narradores jóvenes en español*" por la revista británica *Granta*. Nació en Buenos Aires en 1977, a los 14 años se desplazó a Granada con su familia, donde creció y se educó hasta llegar a ser profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Granada. Su primera novela, *Bariloche* (1999), fue finalista del Premio Herralde, y su cuarta novela, *El viajero del siglo* (2009), ganó el premio Alfaguara, el premio Tormenta y el premio de la Crítica que concede la Asociación Española de Críticos Literarios, además



de quedar como finalista del Premio Rómulo Gallegos. Aunque ha tenido éxito mayormente con sus novelas, siempre ha mostrado gran afición por los relatos breves y suele adjuntar en sus libros algunos apéndices de lo que ha estudiado teóricamente sobre el género del cuento. En suma, Neuman tiene ya una amplia lista de cuentos publicados y también son numerosos los cuentos incluidos en antologías.<sup>1</sup> Entre ellos, está el relato *Cuatro monólogos monstruosos* publicado en la antología *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (2007).

En *Cuatro monólogos monstruosos* aparecen cuatro narradores-personajes. El primero es un recolector de basura que insiste en que la verdad se encuentra en la basura, el segundo es un ahogado tendido en una cochera que teme que lo vayan a atormentar, el tercer monólogo está narrado por un asesino que mata a un niño por impulso, y en el cuarto monólogo, el narrador trata de suicidarse pero una risa que estalla de repente se lo impide siempre. Todos los monólogos parecen extraños, pero ¿basta con eso para llamarlos monstruosos? Esta es la pregunta que abre un camino para el análisis: ¿Por qué están denominados como monstruosos? Si se observa el título del texto, se notará que dice *Cuatro monólogos monstruosos*, y no 'Cuatro monólogos de monstruos', lo cual significa que lo monstruoso no pertenece a los narradores sino a los textos mismos. En este trabajo, analizaremos el carácter monstruoso de cada monólogo a través de la interpretación de los silencios del discurso, para proponer un sentido oculto en el texto.

## II. La estrategia para analizar microcuentos

*Cuatro monólogos monstruosos* es un cuento que consiste en cuatro discursos, como indica el título, en donde el narrador-personaje de cada monólogo tiene características distintas a los otros y los argumentos también se desarrollan sin conexión entre sí conformando un texto híbrido y fragmentario que podría considerarse por dichas características dentro de los relatos posmodernos:

---

<sup>1</sup> Todos los datos sobre el autor se pueden comprobar en la página web oficial de Andrés Neuman, <http://www.andresneuman.com>.



*“En la escritura posmoderna los géneros de la escritura se fragmentan y se recombinan, produciendo toda clase de hibridaciones”* (Zavala, 2005, p. 11).

Por lo tanto, si consideramos este cuento como un conjunto de cuatro textos independientes, cada monólogo sería un microcuento que de una o dos páginas. No todos los relatos que tienen pocas páginas son microcuentos, más bien, según Neuman: *“la estructura –y no la extensión– es, por tanto, el factor fundamental que distingue a los microcuentos”* (2001, p. 144). El autor explica el concepto de microcuento con más detalle, comparándolo con el texto breve tradicional:

El cuento clásico suele ser la desvelación de un enigma, mientras el microcuento consistiría sólo en la revelación de la existencia de dicho enigma. Tal vez eso sea, para mí, el cuento: el feliz descubrimiento de un enigma, cuya resolución correrá a cargo tanto del narrador como del lector. (Neuman, 2001, p.145)

Así, en el microcuento, los lectores toman un papel muy activo para descifrar ese enigma; sin embargo, esto no es un trabajo fácil dado que las informaciones sobre el contexto o la situación de los personajes no se ofrecen a los lectores con suficiente amplitud, lo cual es una de las características principales que tiene el género del cuento. Observemos más detenidamente la idea del autor sobre este género:

El relato breve se constituye como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo. La escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. El cuento, en este sentido, aspira a una sencillez hermética: es el género que mejor sabe guardar un secreto. (Neuman, 2001, p.143)

Neuman exige que los lectores lean un microcuento rellenando los huecos que existen entre las frases escritas o interpretando los silencios creados por el narrador, para revelar ese secreto que guarda el texto, que sería la monstruosidad en el caso de este texto que analizaremos, según la



premisa que proponemos en la introducción con base en el título. ¿Por qué son monstruosos los cuatro monólogos? La respuesta sería el enigma que los lectores deben descifrar. Primero, necesitaremos considerar en qué sentido observaremos el concepto de lo monstruoso.

La palabra 'monstruo' provoca una impresión de lo 'extraño' o de lo 'otro' frente a lo 'normal', pero también para definir lo 'normal' se necesita pensar en lo que no es 'normal', lo 'extraño' ni lo 'otro'. La idea de lo 'monstruoso' se basaría, entonces, en la de lo 'normal' y viceversa. Las dos nociones aparentemente contrarias serían en el fondo inseparables e indispensables entre sí. Lo 'normal' o lo 'monstruoso' no es un concepto fijo porque su criterio cambia según el tiempo y el lugar. Por ejemplo, en la era de los descubrimientos, los indígenas se veían como monstruos desde el punto de vista de los colonizadores;<sup>2</sup> en la Edad Media, a los que negaban a Dios se les juzgó como monstruos; Adolfo Hitler, líder nazi que consiguió su poder con apoyo popular, después se convirtió en el icono del monstruo más universal. Podemos concluir que la división entre lo 'normal' y lo 'monstruoso' es más arbitrario que espontáneo. Giorgi (2009, p. 323) señala el aspecto social de la monstruosidad refiriendo su vínculo con "la imaginación social". Además, desarrolla su análisis explorando otro sentido y valor que implica lo 'monstruoso':

Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo "humano") sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los

---

<sup>2</sup> En el diario de navegación de Cristóbal Colón, aparecen sus observaciones sobre los nativos de la isla. Una de ellas es la del 4 de noviembre, donde escribió: "*Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura*" (Columbus, 2008, p. 43).



miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos. (Giorgi, 2009, p. 323)

Giorgi reflexiona sobre el concepto del monstruo en torno al cuerpo, razón por la cual en su estudio se incluyen ejemplos de monstruos como el zombi, la animalización o humanización, el cuerpo deformado o enfermo, etc. En cambio, la monstruosidad que dibuja Neuman no se manifiesta a través del cuerpo de los personajes, sino a través de la manera de pensar y actuar, evitando la dicotomía entre cuerpo y mente. La actitud o el comportamiento de los personajes del cuento, como abrir bolsas de basura o matar a un niño sin razón alguna, se escapa de la legibilidad que forma “la imaginación social”. La sociedad, que ejerce poder sobre los individuos, delimita lo ‘normal’ según sus propias normas, y los que no se encuentran dentro de ese límite se convierten en monstruos. Eso significa, paradójicamente, que los monstruos ya están libres de la normatividad de la sociedad. Según esta perspectiva, este estudio considera lo ‘monstruoso’ como una posibilidad de que el individuo pueda confrontar la norma de la sociedad.

### III. Análisis de los cuatro monólogos

En esta parte examinaremos los cuatro monólogos como microunidades integradas en un mismo relato que comparte la “brevedad extrema” y la “hibridación genérica” de los “textos con características posmodernas” (Zavala, 2005, p. 9). El trabajo de suponer y rellenar los vacíos entre líneas nos exige releer y repensar las narraciones desde otra perspectiva que deviene del descubrir lo que el narrador no dice, o a veces negar lo que el narrador enuncia. Estaría también la búsqueda de informaciones en otras fuentes cuando sea necesario. En suma, nuestro intento sería ver más allá de lo manifiesto, y a través de estos esfuerzos lograremos encontrar los deseos de resistir contra la sociedad de los narradores-personajes, que son las esencias ocultas que concede la monstruosidad al texto que analizamos.



## 1. El monólogo del basurero

El primer narrador-protagonista se presenta a sí mismo como un ocultador de los secretos más íntimos de los ciudadanos. Cuando este secreto pertenece a los que tienen el poder; sin embargo, el secreto se relaciona con dicho poder, así que mantener el secreto se hace sinónimo de mantener el poder. El narrador dice: “*no hay nadie más útil para el sistema que nosotros*” (Neuman, 2007, p. 245, citamos por esta edición), y después agrega que “*nadie le hace caso a los residuos, nadie se preocupa por ellos, todo lo contrario, pero en cuanto los tipos importantes se topan con unas cuantas bolsas apiladas les entra el nerviosismo y aquello ya es la cosa más importante del mundo*” (p. 245). El narrador-personaje sugiere que los “*tipos importantes*” se ponen nerviosos por el temor de que se revelen sus secretos y así pierdan su poder. Por lo tanto, podemos deducir de su comentario que el trabajo de los basureros consiste no solamente en ocultar los secretos íntimos de la gente en general, sino en esconder los secretos de los que detentan el poder para mantener el sistema. Sin embargo, a los recolectores de basura no se les brinda respeto ni dinero suficiente aunque asumen dicho cargo tan importante (Varela, 2014). El narrador-personaje expresa su insatisfacción por su oficio: “*pero igual algún día, cuando sea más viejo, me gustaría hacer otra cosas, no sé, ser carpintero, catador de vinos o llevar un barco. Ver mucho, mucho sol. Oler distinto. La verdad cansa.*” (p. 245), pero no parece fácil que los individuos puedan escapar del lugar que la sociedad les ha asignado. Por eso, el protagonista resiste al sistema a su propia manera, que es entreviendo los secretos de los extraños:

¿Que si abro las bolsas? Nunca. Bueno, a veces. Pero no por curiosidad (mi trabajo consiste en perderla, en mantener la indiferencia) sino porque muchos clientes me dejan mensajes en clave. Algunos padres, por ejemplo, me dejan un mechón de cabellos de mujer envuelto en un pañuelo con una etiqueta encima que dice: “*Destruir cuanto antes*”. [...] En cierta forma, tanta responsabilidad me halaga. Pero no doy abasto. (p. 244)



Los ejemplos que nos da el protagonista para convencernos de que abre las bolsas no por curiosidad sino porque los ciudadanos se lo piden carecen de razón, ya que si alguien quiere esconder un objeto secreto no dejaría una nota, sino que trataría de no llamar la atención fingiendo que no se relaciona con él. ¿Cuánto podemos creerle a un narrador que se desdice inmediatamente de sus mismas palabras, como en la frase de la cita anterior: “Nunca. Bueno, a veces”? El caso es que el narrador-personaje abre las bolsas arbitrariamente y por curiosidad mira furtivamente los secretos más íntimos de la gente. Si el trabajo del protagonista le exige que pierda la curiosidad, oponerse al trabajo consistiría en recuperarla. Sobre todo, la última oración es la más significativa, puesto que alude a que al personaje no le basta una desviación tan pasiva ni pequeña. Y ese deseo inmanente de escapar del papel o del lugar que le ha asignado la sociedad es lo que hace su monólogo monstruoso.

## 2. El monólogo del ahogado

En el segundo monólogo, nos hallamos ante varias preguntas. ¿Por qué los que encontraron el cadáver del protagonista decidieron esconderlo? ¿Por qué el protagonista teme que “los desalmados” lo atormenten? ¿La muerte del personaje fue por un accidente, suicidio o asesinato? Las respuestas no se encuentran explícitas en el texto. La elipsis o limitación de las informaciones que suele acontecer en el microcuento abre a los lectores varios caminos de interpretación, pero al mismo tiempo contiene el peligro de hacer caer al lector en un laberinto. Para evitar esta situación, Neuman presenta una estrategia:

Esta elipsis conlleva la imposibilidad de construir un personaje con una psicología definida o una identidad individual, de modo que estamos ante la segunda característica básica de los microrrelatos de nuestros tres autores: el arquetipo. Enarbolado por Borges como estandarte compositivo, el arquetipo se relaciona de manera natural con el principio de economía, y se presta a la intertextualidad y a la colaboración tanto activa (desciframiento del sentido final) como pasiva (bagaje cultural) del lector. (Neuman, 2001, p. 146)





Desde este punto de vista, se puede suponer que el segundo monólogo también tiene un arquetipo, que sería *El ahogado más hermoso del mundo* (1982) de Gabriel García Márquez, que estaría funcionando igualmente como intertexto.<sup>3</sup> Para diferenciarlos, llamaremos al personaje del cuento de García Márquez “el ahogado hermoso” y al de Neuman, “el ahogado monstruoso”. Las premisas que apoyan la intertextualidad entre ambos textos son las siguientes: 1) el personaje principal se expresa como un ahogado grande en el texto de García Márquez, y en el texto de Neuman como un ahogado corpulento también; 2) el ahogado hermoso “*pesaba [...] casi tanto como un caballo*” (García, 1982, p. 39), el ahogado monstruoso “*pesa como una boya*” (p. 246); 3) el hecho de que el ahogado hermoso fuera encontrado por una persona y llevado por los hombres que vinieron después, coincide con la escena donde “*los otros llegaron más tarde, acompañados del primer desalmado que me había visto*” (p. 246), y el ahogado monstruoso fue trasladado por ellos. Con la hipótesis de que los dos personajes son idénticos, se puede inferir que el tormento al que teme el ahogado monstruoso correspondería a las siguientes frases del cuento colombiano:

Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos, las mujeres se quedaron cuidando al ahogado. Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados. (García, 1982, p. 40)

La intertextualidad con el texto de García Márquez sería la clave de lo no dicho del segundo monólogo, a través de la cual se puede adivinar lo que está resistiendo el personaje. El ahogado critica a los que lo encontraron en la playa llamándolos “*los desalmados*”, pero no nos da ninguna

---

<sup>3</sup> Se trata de uno de tres cuentos que escribió Gabriel García Márquez en 1968, un año después del éxito de *Cien años de soledad*, y que con otros cuatro compone el volumen de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Entre las interpretaciones del cuento, predominan las relacionadas con el realismo mágico. A través de “la visión de lo mágico-mesiánico”, García Márquez muestra la posibilidad de una presencia de la magia implícita en la realidad en que vive el hombre moderno (Shivers, 1975, p. 51). Esta afirmación bien podría aplicarse a los relatos de nuestro corpus de estudio.



explicación de por qué lo son. Para conseguir más información tenemos que consultar el cuento de García Márquez otra vez. Cuando la gente devuelve el ahogado al mar, decide que va a cambiar su pueblo totalmente, tomando un rumbo distinto del presente. Y este desenlace se puede interpretar con el prisma del concepto del progreso, según afirma Hans Felten:

También se podría leer el cuento del ahogado [...] como la historia de una concientización progresiva, una salida de la apatía hacia la libertad. Al final del relato, cuando los pescadores han hundido en el mar el cadáver de su Esteban, se dice: "(...) sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes (...)” (p. 244). Si se ve así, el cuento del ahogado también sería una parábola de la liberación de los hombres por medio de una transformación de su conciencia. (Felten, 1989, pp. 536-537, los cortes pertenecen a la cita.)

Sin embargo, lo que pretende el ahogado del texto de Neuman señala una dirección contraria diciendo: *“todavía no pierdo la esperanza de poder hundirme pronto y para siempre en ese segundo sueño”* (p. 247). El retiro en el segundo sueño, que sería la inconsciencia, es incompatible con la dinámica que lleva la ideología del progreso. El desarrollo y el progreso son valores que la modernidad impone, de modo que el narrador se sitúa fuera de la normativa de la sociedad moderna. Aquí podemos encontrar lo monstruoso del monólogo, más allá del sentido superficial de que un muerto narre su propia historia.

### 3. El monólogo del monstruo

El tercer narrador es el único que se denomina como monstruo. ¿Cuál es la diferencia entre el tercer narrador y los otros narradores? El solo hecho de que matara a un niño por impulso puede convencer a algunos lectores de llamarlo monstruo. Por eso, el narrador-personaje se defiende a sí mismo, argumentando que no sabía que traería ese resultado la decisión de obedecer a su impulso. Si esa decisión y consecuencia no fuera apretar el gatillo y que cayera muerto el niño, sus palabras



parecerían más persuasivas ante los lectores. Aunque el narrador fracase en inspirar simpatía a los lectores, vale la pena indicar un punto significativo en este monólogo.

Cuando un sujeto decide algo o pone en práctica una acción, ¿lo hace previendo todas las consecuencias que eso va a causar? Como insinúa el término del efecto mariposa, en la sociedad moderna que es tan compleja, un individuo no puede pronosticar todos los resultados que una trivial acción va a producir en cadena. Entonces, ¿cómo evitar caer en una situación como la que el protagonista está sufriendo? Es porque siempre se anda por los caminos que las normas de la sociedad enseñan que son seguros, por lo tanto, se puede llevar a cabo una acción sin preocuparse de una consecuencia latente que no se espera. Podríamos seguir este criterio, pero el tercer narrador, que es un monstruo toma otro:

Uno piensa que es capaz de algo y lo hace. Es una comprobación de sus capacidades, no un acto contra nadie. [...] Es algo que se puede hacer y su propia posibilidad te persuade. Es tan difícil hacer cosas. Todos queremos hacerlas. Todos deseamos conseguir lo que nos proponemos. (p. 248)

Esta declaración del narrador nos recuerda la idea del monstruo que hemos definido antes. Para una persona 'normal', el criterio de tomar una decisión o una acción depende menos de su capacidad o deseo que de lo permitido y lo prohibido en la sociedad. Mas el tercer narrador-personaje no le hace caso a ese principio, rechaza la represión de la sociedad y cumple su impulso demostrando su capacidad de actuar con libertad. Es aquí donde se produce la diferencia entre el tercer narrador y los restantes. Para los otros, solamente se insinúan sus deseos de confrontar la norma, mientras que el tercer protagonista ya ha cumplido ese deseo y se sitúa fuera del límite que la regla de la sociedad impone, y por ello, se le denomina como monstruo.

Aunque también existen muchos detalles de lo no dicho en el tercer monólogo, por ejemplo, por qué le viene al narrador el impulso de apretar el gatillo y quién es el niño asesinado, no indagaremos por ahora esos detalles, porque el narrador no oculta nada, ya que una vez expulsado



de la sociedad no necesita hacerlo, de manera que la monstruosidad del monólogo también queda manifiesta.

#### 4. El monólogo del risueño

El cuarto narrador-personaje dice que cuando intenta suicidarse las carcajadas estallan y llenan toda la casa, y nos llama atención que allí no se encuentre ningún otro personaje aparte del protagonista. Es una casa vacía, por eso, cuanto más invaden la casa las carcajadas, más aumenta la vacuidad de la misma. La soledad del narrador queda evidente cuando se mencionan sus relaciones con otras personas. El protagonista es tan infeliz que decide suicidarse y teme porque sus carcajadas *“también las escuchan los vecinos que para colmo deducen que soy un hombre feliz”* (p. 249), y así se deduce que no hay comunicación entre él y los vecinos. Igual es la relación con su amigo, que le da un consejo inútil e indiferente. Las reacciones de los personajes ante la situación del protagonista nos dan a conocer las relaciones fragmentadas y la soledad, que son inevitables en la sociedad contemporánea.

A pesar de esta confirmación frustrada, destaca el hecho de que el protagonista intenta superar y desafiar su situación desgraciada. Le confiesa sus dificultades a su amigo esperando una suerte de ayuda y las carcajadas, que el narrador cree que llegarán a los vecinos, también se podrían interpretar como un intento para motivar la comunicación con ellos. En estas carcajadas yace lo no dicho del monólogo, las risas son alternativas del lenguaje para expresar su ansiedad: *“la insatisfacción ante el lenguaje como medio de expresión de los abismos interiores es evidente [...] Las palabras ya no sirven”* (Mateu, 2000, p. 664). De este comentario deducimos que la risa que estalla en el momento en que el personaje está a punto de escaparse de la vida, es la última resistencia para vencer la soledad. Mateu Serra afirma: *“Las palabras han perdido su valor, el poder de la palabra se ha desvirtualizado, ya no sirve para llegar a la profundidad”* y, en su análisis, la crítica concluye que en esta condición, *“[l]a única forma de poder decir algo es el silencio”* (2000, pp. 667-668). En este punto, conviene recordar la división entre la monstruosidad del monólogo y del



narrador que hemos dicho en la primera parte del trabajo. El discurso resulta monstruoso, al principio por la reacción del protagonista que le estalla la risa ante su deseo de morir en vez de llanto, silencio o rabia, y también por la circunstancia de que el protagonista debe seguir viviendo aunque no lo quiera. Pero no se puede llamar monstruoso su deseo de recuperar la relación con sus vecinos para superar la soledad.

#### IV. Conclusión

El carácter monstruoso que tienen los cuatro monólogos que hemos analizado se puede entender, en un principio superficialmente, como lo extraño o insólito. Sin embargo, si consideramos lo monstruoso desde otra perspectiva, se pueden descubrir los deseos o intentos de desafiar a la norma de la sociedad que se manifiestan en el fondo de las narraciones.

Por otra parte, no resulta fácil analizar la relación entre los cuatro narradores debido a la omisión de los contextos. Para conseguir más información, podemos considerar la intratextualidad con otro texto. Por ejemplo, se encuentran algunos detalles idénticos entre el narrador-personaje del primer monólogo y Demetrio, el protagonista de *Bariloche*, novela del mismo autor. Al igual que el basurero del monólogo, Demetrio también abre las bolsas de basura y las considera como verdad ocultada (Neuman, 1999). Sin embargo, no se encuentran otras pistas sobre los demás narradores, y aún sería insuficiente para conjeturar el nexos entre los cuatro monólogos. Quizá esta dificultad no provendrá de la falta de información, sino de la propia característica de la literatura posmoderna:

La visión unitaria y el afán abarcador que caracterizan la modernidad se suplantán por el estilo fragmentario que deviene uno de los rasgos principales citados por los críticos. Se habla así de un sujeto fragmentario comparándolo con el Hombre moderno, de discurso fragmentario frente a los discursos totalizadores y los Grandes Relatos (y las narraciones abarcadoras como en el *boom*, en el ámbito hispanoamericano). [...] En el ámbito literario, la fragmentación, como en las vanguardias históricas, se manifiesta por una escritura parcelaria. Las novelas se definen por una conjunción de micro relatos, una



yuxtaposición de micro ficciones, a menudo inconexas, pero que forman un cuerpo llamado novela o relato. (Mbaye, 2014, p. 210, las mayúsculas son del texto.)

Según esta definición de la literatura posmoderna, es inadecuado que apliquemos al texto que hemos analizado un intento moderno de descubrir la presunta relación entre los monólogos separados, a fin de incorporarlos en un conjunto. Tal vez no exista dicho vínculo entre los cuatro narradores-personajes, ya que en la sociedad descrita en el texto -ya sea moderna en crisis o posmoderna- los individuos no constituyen una relación orgánica, sino que quedan fragmentados y disipados. Por eso el título mismo no los define como diálogos, sino que se trata de monólogos.

## Referencias

- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Columbus, C. (2008). *Diario de a bordo*. Barcelona: Linkgua Eds.
- Felten, H. (1989). "El ahogado más hermoso del mundo': Lectura plural de un texto de García Márquez". En S. Neumeister (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín* (pp. 535-542), Frankfurt: Vervuert.
- García, G. (1982). *El ahogado más hermoso del mundo. La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (7ª ed.) (pp. 39-48). Bogotá: La Oveja Negra.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, vol. 75 (227), 323-329.
- Mateu, R. M. (2000). Consideraciones en torno al silencio y la palabra. En F. Sevilla & C. Alvar (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998* (pp. 662-669), Madrid: Castalia.
- Mbaye, D. (2014). Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la "segunda fila". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 16 (31), 203-211.
- Neuman, A. (1999). *Bariloche*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2001). Callar a tiempo: el microcuento y sus problemas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 27 (53), 143-152.



- \_\_\_\_\_ (2007). Cuatro monólogos monstruosos. En G. Tamayo (Ed.), *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (pp. 243-249). Bogotá: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Web oficial del escritor Andrés Neuman*. Obtenido el 20 de septiembre de 2017 de <http://www.andresneuman.com>
- Shivers, G. R. (1975). La visión mágico-mesiánica en tres relatos de Gabriel García Márquez. *Arbor*, vol. 91 (354), 41-51.
- Varela, E. J. (28 de febrero de 2014). Las máscaras de la ausencia en los *Cuatro monólogos monstruosos* de Andrés Neuman. *Nagari*, vol. 3. Recuperado de [www.nagarimagazine.com/las-mascaras-de-la-ausencia-en-los-cuatro-monologos-monstruosos-de-andres-neuman-elsa-j-varela](http://www.nagarimagazine.com/las-mascaras-de-la-ausencia-en-los-cuatro-monologos-monstruosos-de-andres-neuman-elsa-j-varela).
- Zavala, L. (2005). *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*. México: Alfaguara.