

Transparencias y opacidades del zorro más sabio*

*En todo lo que escribo
oculto más de lo que revelo.
—Eso crees.
«Transparencias»*

AUGUSTO MONTERROSO

Me enamoré de la obra de Augusto Monterroso hace treinta y dos años, por lo que le dediqué íntegra y gozosamente cuatro años de mi vida en forma de investigación doctoral, continuada en tres libros —el último con motivo de los cien años de su nacimiento, titulado *Augusto Monterroso, centenario (más uno)*— y diez ensayos. A pesar de ello —solo él podía lograrlo— sigue siendo indispensable en mi mesilla de noche. En las siguientes páginas me detendré en la imbricación existente entre biografía y creación en su poética, destacando los rasgos de una personalidad empeñada en elaborar una figura de autor definida por la autoderrisión, que continuamente juega a las máscaras con el lector para denunciar la universal e insondable tontería humana. Así comprobaremos cómo, a lo largo de su trayectoria literaria, pasó de la ausencia voluntaria de cualquier atisbo autobiográfico a las cada vez más frecuentes revelaciones sobre su persona, en las que el menoscabo de sus cualidades y la ironía ocupan un lugar fundamental. En este sentido, Monterroso se adscribe a una poética minimizadora del «yo» que Julio Premat ha sabido retratar como clave en la

* Versión actualizada del artículo «Monterroso, héroe sin atributos», aparecido en *La letra M. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez, Alejandro Palma y Felipe Ríos (coords.), Puebla, BUAP, 2015, pp. 185-198.

literatura argentina a partir de seis grandes escritores –Macedonio Fernández, Borges, Antonio di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia–, «héroes sin atributos» con los que nuestro autor comparte, si no patria, sí ADN literario (Premat, 2009).

Pocos autores han sido más conocidos y gloriosos que Tito a partir de anécdotas biográficas, las que inmediatamente han pasado a circular de boca en boca en cualquier tertulia literaria. Su misma esposa, la escritora Bárbara Jacobs, nos dio a conocer en los tardíos noventa la cotidianidad de la pareja en su delicioso *Vida con mi amigo*. Este hecho vino reforzado porque el escritor demostró siempre un enorme interés por los géneros «de la verdad», fueran biografías, memorias o diarios. Sin embargo, todo ello corre paralelo a su deseo de esconderse, patente ya en la irónica «Transparencias» con que he iniciado mi reflexión. Así, su deseo de callar y no escribir más de la cuenta se aliaron con la timidez y el humor para evitar el confesionalismo. Como señala Sabine Horl, este hecho confirmó un carácter innovador y subversivo a su sátira:

Se sirve Monterroso de la dualidad ironía-timidez para polemizar no solamente contra el lector sabihondo, es decir, contra expectativas preconcebidas y expectativas vanas. Él es más sutil: al incluirse el autor mismo en la sátira, la convierte de un mero medio estético-moralizante en un medio de subversión literaria [Horl: 104].

Ya en «Exposición al ambiente» advierte contra los ejercicios de *striptease* literario: «No te muestres mucho ni permitas demasiadas familiaridades: de tanto conocerte la gente termina por

no saber quién eres» (*La letra e*, 87). Del mismo modo, en «Te conozco, mascarita» descubre dos elementos claves de su literatura: «El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo» (*La palabra mágica*, 51). Teniendo en cuenta estas dos advertencias, veamos cómo avanza el proceso de develamiento en sus libros.

El conjunto de relatos *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), primera publicación del autor, presenta escasas referencias autobiográficas. Aunque el afán neurótico por contar la propia vida se adivina en el argumento de «Uno de cada tres» y los problemas creativos y existenciales del escritor se reflejan en «Vaca», «Obras completas» y «Leopoldo (sus trabajos)» –recreaciones del «síndrome de Bartleby» tan bien retratado por Enrique Vila-Matas–, la adscripción del título al género «cuento» impide que se confundan realidad y ficción en sus páginas. Así, Tito comienza a dar cuenta de sus obsesiones, pero se mantiene alerta para no descubrirlas como propias.

En *La oveja negra y demás fábulas* (1969) mantiene la máscara a través de una categoría textual tan alegórica y alejada de la mimesis como la fábula, que él sabe actualizar hasta convertirla en antifábula carente de moraleja convencional. Sin embargo, incidirá con mayor frecuencia en los temas que le preocupan: la ausencia de libertad en la escritura («El mono que quiso ser escritor satírico», «El fabulista y sus críticos»), el escritor incapaz de crear («El mono piensa en ese tema»), el que se aboca voluntariamente al silencio («El zorro es más sabio»), o los destinos patéticos de quienes dedican su existencia a la literatura («Paréntesis»). Por su parte, las vidas no auténticas son puestas en tela de juicio en

«La Mosca que soñaba que era un Águila», «La Rana que quería ser una Rana auténtica» y «El Perro que deseaba ser un ser humano».

Movimiento perpetuo (1972) marca un punto de inflexión en su camino hacia los textos de corte autobiográfico. Signado por el símbolo de la mosca, este volumen misceláneo continúa la exploración de temas recurrentes relacionados con la vida del escritor. Así ocurre en «Homo scriptor», «Dejar de ser mono», «Ganar la calle», «El poeta al aire libre» o «A lo mejor sí», a los que se añaden ahora textos de resonancias biográficas como sus meditaciones sobre el desamor en «Homenaje a Masoch», «Bajo otros escombros» o «La vida en común», y las referencias depreciatorias sobre su altura en «Estatura y poesía». Este motivo, abordado siempre con ironía y que cuenta con el temprano antecedente de «El centenario» (*Obras completas [y otros cuentos]*), se convertirá en tema recurrente de su obra (quizá siguiendo la estela de Montaigne, quien subrayó en sus *Ensayos* tanto defectos físicos como síquicos, entre los que destacaban la pereza, poca memoria, tacañería, languidez e indecisión).

Así, el texto «Estatura y poesía» se abre con un divertido epígrafe atribuido a Eduardo Torres: «Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a simple vista» (125). El ensayo da muestras desde la primera línea de la maestría con que Monterroso utiliza el humor para abordar su condición de hombre bajito: «Sin empinarme, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño» (125). La cuidadosa elección de adjetivos y adverbios revela su burlona envidia a los altos: «De todos es sabido que los centroamericanos, salvo molestas excepciones, no han sido generalmente favorecidos por

una estatura extremadamente alta» (125); «Con regularidad suelo ser víctima de chanzas sobre mi exigua estatura, cosa que casi me divierte y conforta, porque me da la sensación de que sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo, por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos» (126). El narrador relaciona absurda y humorísticamente la poesía con la escasa estatura: «Cuando en la calle o en alguna reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o estoy casi seguro de que me he topado con un poeta» (126-127). El ensayo acaba sustentándose en la paradoja de los tamaños como hilo conductor: «Parece que la musa se encuentra más a sus anchas, valga la paradoja, en cuerpos breves y aun contrahechos, como en los casos del mencionado Pope y de Leopardi [...] ¿Cómo se entiende un poeta de dos metros? Veán a Byron cojo y a Quevedo patizambo; no, la poesía no da saltos» (127).

También en *Movimiento perpetuo* comienza a revelarnos a sus autores preferidos. Es el caso de Borges en «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», Kafka y de nuevo Borges en «A escoger», o Balzac en «Fecundidad», donde alaba la prodigiosa imaginación del novelista francés menoscabando su pasión por la brevedad: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea» (61). Esta será una de las características más significativas de la crítica monterroseana: para ensalzar a sus titanes de la palabra se desprecia a sí mismo, en un ejercicio de humildad que enseguida concita la simpatía de los lectores.

Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres) (1978), el cuarto volumen del escritor, se incluye con pleno derecho en la cate-

goría de biografía novelada. Aunque no guarde relación con la realidad, supone un juego narrativo que descubre las constantes preocupaciones de Monterroso a través de la figura de Torres, el erudito de provincias que nació veinte años antes de ver la luz en forma de libro. El texto encierra meditaciones en torno a la difícil libertad del escritor, a sus angustiosos periodos de esterilidad creativa y al daño que la fama puede hacer a la literatura. A través de los testimonios de la primera parte conocemos a Torres «en zapatillas», a la manera de esas biografías que, comenzando con la de Balzac, pusieron en entredicho durante todo el siglo XX a grandes figuras del pensamiento, descubriendo sus mezquindades cotidianas.

Existe incluso un texto probablemente auto-denigratorio del de San Blas. Así, en la sección «Colaboraciones espontáneas» encontramos dos únicos textos: el epigrama anónimo «El burro de San Blas» y un comentario crítico sobre esta composición, firmado por Alirio Gutiérrez, vecino de San Blas. «El burro de San Blas» satiriza la ignorancia de un «erudito local con pretensiones de sabio, por lo que parece obvio que la víctima de esta sátira es Eduardo Torres. No obstante, el final inesperado del epigrama lo abre a nuevas interpretaciones. El subtítulo entre paréntesis —«(pero siempre hay algo más)»— debe relacionarse con la sorpresa final del texto, en la que se ataca al lector por ser aún más ignorante que el erudito criticado. Los primeros doce versos de esta composición jocosa están dirigidos aparentemente contra Eduardo Torres, pero en los dos últimos la situación se invierte, convirtiéndose el lector en el verdadero objeto de la burla: «Si el que lee esto se lo cree/es más tonto que él, puesto que lo lee» (183). Según afirma Alirio Gutiérrez en el comentario que sigue al epigra-

ma, es típico de Torres el recurso de enfrentar al lector inesperadamente con el texto. Los abundantes errores de la composición corroboran la idea de que Torres podría ser su autor, con lo que esta pieza constituiría una más entre sus «Selectas» y demostrarían su capacidad para automenoscabarse a la manera de su demiurgo.

Con *La palabra mágica* (1983) Monterroso inicia la costumbre —que ya no abandonará— de incluir en sus textos misceláneos biografías de los autores que admira. Es el caso de personajes tan variopintos como Horacio Quiroga, Ernesto Cardenal, Miguel Ángel Asturias, William Shakespeare, Charles Lamb o, de nuevo, Jorge Luis Borges. Los escritores se encuentran definidos a través de tres o cuatro detalles, anécdotas aparentemente triviales que condensan todo un carácter. Lo que señala respecto a sus autores preferidos puede ser aplicado exactamente a su persona. Así, en «La autobiografía de Charles Lamb» escribe: «Charles Lamb era un hombre bajito, tímido y sarcástico, cosas que, si uno se fija, tienden siempre a juntarse; y el autor de los *Ensayos de Elia*, a través de los cuales dejó un testimonio de cómo, pase lo que pase, después de todo el mundo puede ser visto con una sonrisa» (39). En cuanto a Watteau, comenta:

Watteau era de talla mediana y constitución débil: hablaba poco, pero bien, y así escribía. Casi todo el tiempo meditaba. [...] El continuo trabajo lo había vuelto un tanto melancólico, y al abordársele se mostraba frío y embarazado, lo que producía a veces incomodidad entre sus amigos y con frecuencia consigo mismo. No tenía otros defectos que el de la indiferencia y el de amar el cambio [*La letra e*, 146].

¿No serían estas, asimismo, perfectas definiciones de nuestro autor?

Los elementos autobiográficos se hacen presentes tanto en «Llorar orillas del río Mapocho», donde habla de las dificultades de la traducción y de las miserias de su estancia en Chile, como en «Los libros tienen su propia suerte», texto que abre el volumen y que refleja su profunda desconfianza hacia la supervivencia de su obra. Especialmente significativa resulta su defensa de las memorias literarias en «Los escritores cuentan su vida», que comienza con una ilustrativa cita de Kierkegaard —«Sí, es cierto, hay más de un hombre que ha escrito los recuerdos de su vida, en los que no había rastros de recuerdos, y a pesar de ello estos recuerdos constituían sus beneficios para la eternidad» (*La palabra mágica*, 97)— y donde defiende un género que él mismo califica de «vilipendiado y reacio» con frases como la siguiente: «Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: solo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos. Por último, *siempre es interesante ver las máscaras que cada autor se pone y se quita*» (101, la cursiva es mía).

La letra e (1986) reúne sus reflexiones sobre los más diversos asuntos entre 1983 y 1985. Se adapta por consiguiente al género di(et)ario, tan grato a un escritor que devela los entresijos de la condición humana a partir de detalles aparentemente triviales. Como señala en el prefacio, Monterroso es consciente de que se trata de uno de sus textos más personales, donde se reúnen sus más diversas identidades:

Lo que ha quedado puede carecer de valor; sin embargo, escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá

conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro [7].

El autor rechaza la alabanza de la vida literaria para recuperar momentos marcados por el ridículo. Así ocurre con sus frecuentes ataques de timidez, mostraciones de pánico escénico cuando va a dictar una conferencia o rechazo de las poses intelectuales autosuficientes. Remito, entre muchos otros episodios, a su visita en Barcelona a la «elegante y bella editora Carmen R.», ante quien se presenta tan seguro de sí mismo como cercano —la tutea porque piensa que ella sabe quién es—, pero pronto descubre su error cuando la mujer permanece distante: «y salí con una enorme cola enredada entre las piernas, como un animal americano dibujado por Oski y que según Carmen, probablemente, no solo hablaba, sino que encima le hablaba a la gente de tú» (23).

Las dudas sobre su capacidad para el género del dietario se hacen patentes en «Problemas de comunicación»:

Hasta ahora he sido incapaz de hacer de esto un verdadero diario (algo publicable). Demasiado pudor. Demasiado orgullo. Demasiada humildad. Demasiado temor a las risitas de mis amigos, de mis enemigos [...]; de mi miedo a escribir y a no escribir; de lo que detesto en mis amigos, que son los que importan; en los restaurantes, en las reuniones, en las cenas formales; en los actos públicos [59].

Así lo reconoce también en «Negación para un género», que comienza con la frase: «Lo sé, el diario de viaje no es mi fuerte» (160).

Aprovecha bastantes momentos para criticarse. Es el caso de «Autoflagelación», donde se impone un duro código de comportamiento: «La burla de uno mismo, el reconocimiento abierto de los propios defectos como ideales masoquistas» (154). Asimismo, descubre su costumbre de menospreciar el propio trabajo —«Por cierto, que de acuerdo con mi antigua manía le puse [a la *Antología personal*] un prólogo autodenigratorio que copiaré más abajo» (192)—, transcrito dos páginas más adelante: «Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a esta me fue fácil; y si de esta se hace inteligentemente otra; y de esta otra, otra más, hasta convertir aquellos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector» (194).

La defensa del silencio se hace cada vez más patente. En «Dualidades» refleja su ideal literario: «Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin siquiera corregir» (46). La reflexión se encuentra muy cercana de la divertida «Nulla dies sine linea», constituida por la máxima «Anula una línea cada día» (46), y que se completa en las inteligentes meditaciones de «Dejar de escribir» (10) o «Eduardo Torres» (11). Por otra parte, hace gala de sus pretendidas inseguridades en «El escritor»:

No hay otra: tengo un sentimiento de inferioridad. El mundo me queda grande, el mundo de la literatura; y cuantos escriben hoy, o se han adelantado a escribir antes, son mejores

escritores que yo, por malos que puedan parecer. Ven más, son más listos, perciben cosas que yo no alcanzo a detectar ni a mi alrededor ni en los libros [...]. // Si afirmo algo, o lo niego —¿quién me ha dado ese derecho?—, la duda me persigue durante días, mientras me vuelvo a animar. En ese momento quisiera estar lejos, desaparecer. // Para ocultar esta inseguridad que a lo largo de mi vida ha sido tomada por modestia, caigo con frecuencia en la ironía, y lo que estaba a punto de ser una virtud se convierte en ese vicio mental, ese virus de la comunicación que los críticos alaban y han terminado por encontrar en cuanto digo o escribo [160].

El problema de la timidez es tratado como constante angustiada desde las primeras páginas del dietario. Su miedo a hablar en público, a impartir conferencias, a formular cualquier juicio de valor subrayan la inteligencia de un autor que abordaba la literatura con demasiado respeto como para pontificar sobre ella. Así se observa en «Kafka», el texto que abre el volumen:

Yo mismo me sobresalté la otra tarde cuando en la sala de conferencias de la librería Gandhi [...] me vi finalmente opinando sobre Franz y su vida y su obra, después de, en un descuido, haberme comprometido a hacerlo, como siempre con la esperanza de que el día que uno acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otra, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón. Pero como no falla que los demás saben indefectiblemente más que yo sobre cualquier tema, para salir con cierta cara

del paso me concreté a leer dos o tres cosas que años antes había dedicado a Kafka y que llevé en calidad de manto protector [9-10].

En este sentido, no está de más recordar algunos párrafos de la desopilante «Agenda del escritor», enumeración de las tareas inútiles que acosan al «profesional de la literatura» impidiéndole crear:

Lunes 3. Oficina. Preparar conferencia sobre los males del exilio. Almuerzo con Roberto. Tarde, terminar conferencia función social del libro.

Martes 4. Oficina. Revisar ponencia Congreso Lingüístico. Comida con Rigoberto. Tarde, presentar libro de Osberto en Librería Tagore. Cena en casa de Osberto.

Miércoles 5. Universidad. Participación en mesa redonda sobre literatura y compromiso. Comida con Edelberto [...].

Domingo 9. Redondear conferencia males exilio. Comida con Gilberto. Tarde, escribir y llevar periódico carta aclaratoria. Noche, escribir *hai ku*, tema luna [...].

Jueves 13. Desayuno de trabajo con Osberto. Oficina. Noche, terminar *hai ku*.

Domingo 16. Terminar conferencia males aquejan escritor: Persecución, ideología, indiferencia, carestía, incomprensión, alfabetismo, sectarismo, canibalismo, oportunismo, influyentismo, mafias, otros. Comida con Osberto. Tarde, revisar *hai ku*. Noche, pasar en limpio *hai ku* [128].

Ofrezco un último ejemplo de autoderrisión personal en este excepcional dietario. Para ello, recuerdo que Lucrecio insistía en *De rerum*

natura en la insignificancia y ridiculez humanas con el objetivo de restar dramatismo a las fantasías—religiosas, políticas, existenciales— que dificultan nuestro cotidiano vivir. Siguiendo sus enseñanzas, Tito alaba el carácter de su amigo Rubén Bonifaz Nuño, no en vano gran traductor de Lucrecio, por estas cualidades, rebajándose a sí mismo en la comparación: «Hoy, mientras hablamos, pienso en su invencible voluntad, y lo envidia; en su indiferencia ante el éxito momentáneo, y lo envidia; [...] y envidia su tranquilidad y me avergüenzo cuando me recuerdo a mí mismo colocando mi librito en lugar visible cada ocasión que voy a una librería» (66).

En este proceso de progresiva vinculación entre vida y literatura, no fue sorprendente la aparición de *Los buscadores de oro* (1993), reconstrucción de los primeros quince años en la vida del autor justificada por su deseo de entender su situación en el mundo. Así lo explica en un prólogo que reitera su miedo a hablar en público:

Quando ese momento llega [el de la lectura], y como ya había supuesto que ocurriría, el pánico se apodera de mí, tengo la boca seca y un intenso dolor en la espalda, y solo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigo comenzar diciendo: «Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado [...]». A medida que trataba de dar de mí una idea más o menos aceptable, la sospecha de que yo mismo tampoco sabía muy bien quién era comenzó a incubarse en mi interior. // [...] Mientras leía, una aguda percepción de mi persona me hacía tomar conciencia, en for-

ma casi dolorosa, de que me encontraba en una aula de la antigua e ilustre Universidad de Siena dando cuenta de mí mismo, de mí mismo treinta años antes tal como aparezco en el texto que leía, es decir, llorando de humillación una fría y luminosa mañana a orillas del río Mapocho durante mi exilio en Chile; leyéndolo con igual temor, inseguridad y sentido de no pertenencia y con la sensación de «qué hago yo aquí» con que hubiera podido hacerlo otros treinta años antes, cuando era apenas un niño que comenzaba a ir solo a la escuela [9-10].

Su ansiedad ante la propia creación se refleja asimismo en el volumen de ensayos *La vaca* (1998), donde comenta la angustia que le provoca la publicación de un nuevo libro:

Cuando las reediciones de todos ellos inevitablemente se han sucedido, recuerdo siempre la salida del primero con parecida emoción. Y, por cierto, con la misma inseguridad. En aquel tiempo difícilmente podía yo soportar que alguien, en cualquier reunión, o en la calle o en donde fuera, me hablara de mi libro recién aparecido, y si por acaso lo elogiaba, me invadía tal sensación de vergüenza que yo, como podía, cambiaba la conversación o, sencillamente, huía [122].

En *La vaca* vuelve sobre sus temas favoritos: el silencio del escritor que por «zorro» y sabio se niega a inundar el mundo de literatura sin valor; la importancia de las biografías breves, destacadas ya en el prefacio del libro «[s]olo quiero que me agradezcan las biografías de Erasmo y de Tomás Moro, de John Aubrey, que traduje para

ellos» (11)–; los comentarios de autores admirados, y, fundamentalmente, las reseñas vitales de amigos escritores como Luis Cardoza y Aragón, Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti.

Así se comprende la aparición en 2001 de *Pájaros de Hispanoamérica*, conjunto de treinta y siete biografías de escritores publicadas en libros anteriores, cuya reunión en volumen explica del siguiente modo:

Lo que aquí presento no son retratos; ni siquiera bocetos o apuntes, sino tan solo el trazo de ciertas huellas que algunos pájaros que me interesan han dejado en la tierra, en la arena y el aire, y que yo he recogido y tratado de preservar [...]. Los pájaros que aquí aparecen fueron atrapados por mí en momentos muy diferentes de mi vida y de sus vidas, con mi pluma como único testigo. Teniéndolos enjaulados en diversos libros en los que conviven con especies de otros continentes con las que se entienden bien y a veces mal, quiero ahora ponerlos en un mismo recinto, en el cual, si no libres, estarán por lo menos con los suyos [11].

La última obra de Monterroso recupera las biografías de amigos latinoamericanos con los que, en mayor o menor medida, compartió ideales literarios y éticos. A través de ella se rastrean sus filias y fobias, tratándose del eslabón final en una cadena que comenzara en 1959 y trunca, desgraciadamente, en 2003. Este año 2021, recordando la efemérides de su nacimiento, celebramos, sin embargo, que Tito es un escritor imperecedero, en gran medida porque conjugó en sus textos transparencias y opacidades como solo unos cuantos maestros anteriores –Epicuro,

Luciano de Samósata, Lucrecio, Montaigne, Cervantes, Shakespeare— supieron hacerlo. Se hace evidente, pues, la sabiduría que encierra su uso del automenoscabo, que le permitió reírse de sí mismo y de su oficio para mostrarnos, con tanta humildad como maestría, la miseria de la condición humana.

Bibliografía

Horl, Sabine: «Ironía y timidez en Augusto Monterroso», en *Iberorromania*, No. 20, 1984, pp. 101-108.

Monterroso, Augusto: *La letra e*, Madrid, Alianza, 1987.

_____: *La palabra mágica*, México, Era, 1991a.

_____: *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1991b.

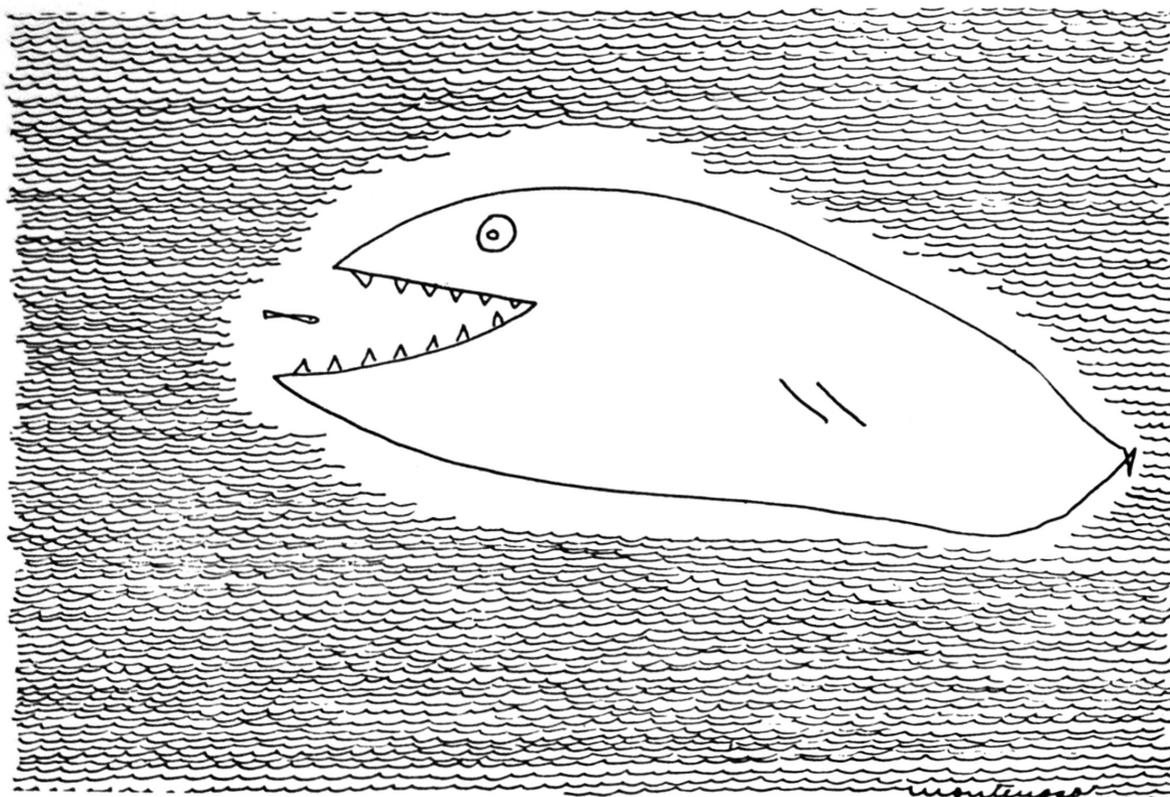
_____: *Los buscadores de oro*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____: *La vaca*, México, Alfaguara, 1998.

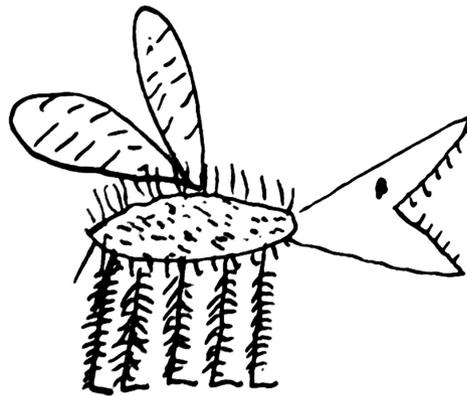
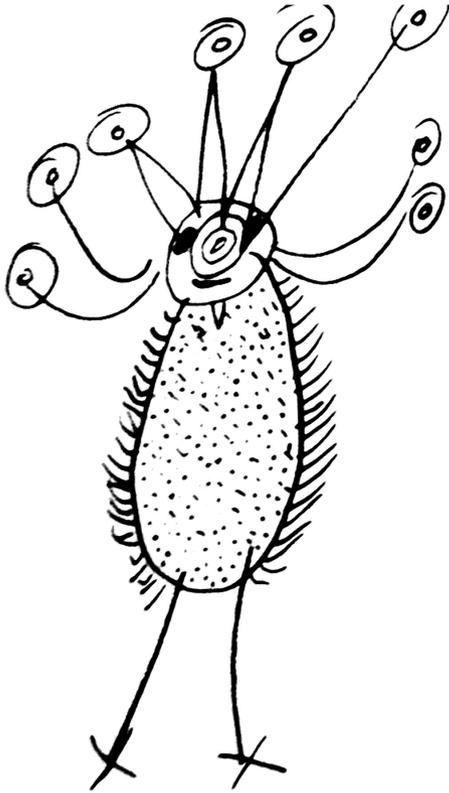
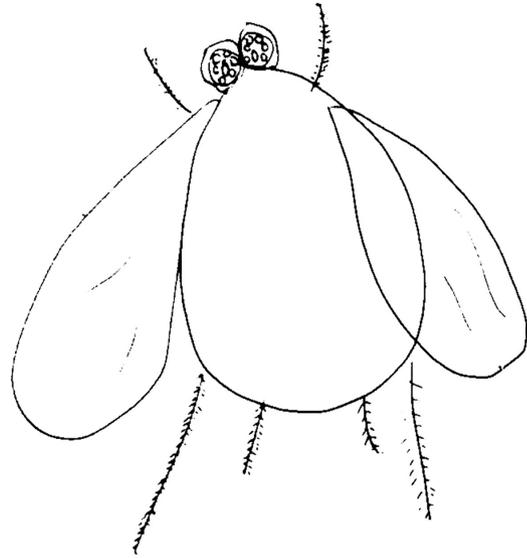
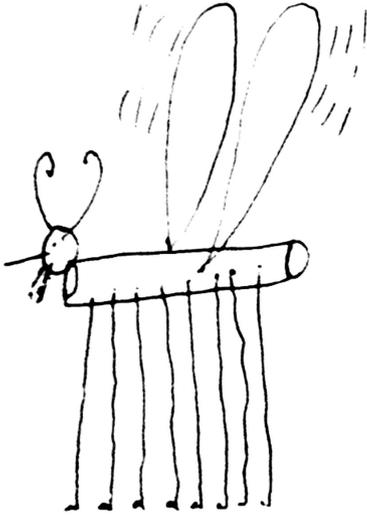
_____: *Pájaros de Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 2001.

Noguerol, Francisca (ed.): *Augusto Monterroso, centenario (más uno)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2022 (en prensa).

Premat, Julio: *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, FCE, 2009. **C**



EL BIEN Y EL MAL (el bien a la izquierda)



Insectos