

La fábula del buen escritor y del escritor bueno Monterroso por sí mismo

por *Julieta Yelin*
(*Universidad Nacional de Rosario*)

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar algunos tópicos recurrentes en la crítica de la obra de Augusto Monterroso, en especial aquél que caracteriza al autor como un renovador de la fábula clásica y un subversor de sus contenidos morales. Nos interesa revisar esos discursos críticos a la luz de una lectura de los aspectos axiológicos de La oveja negra y demás fábulas y de las estrategias autorales desplegadas en otros textos por el propio autor.

Palabras clave: Augusto Monterroso - crítica - fábula - moral - autofiguración

ABSTRACT

The present paper intends to analyze some recurring topics in the criticism of Augusto Monterroso's work, mainly that which characterizes the author as a renovator of the classic fable and as a subverter of its moral contents. We are interested in revising such critical discourses in the light of a reading of the axiological aspects in La oveja negra y demás fábulas and of the authorial strategies deployed by the author in other texts.

Keywords: Augusto Monterroso - criticism - fable - moral - self-figuration

El fabulista es un hombre

Pocos escritores latinoamericanos han gozado en vida de una valoración tan positiva de la crítica como Augusto Monterroso, materializada no sólo en los premios y reconocimientos públicos obtenidos en América Latina y España,¹ sino, y fundamentalmente, en la sorprendente cantidad de ensayos, compilaciones y artículos de revistas dedicados al estudio de su obra y a la apología de su vida.² En efecto, aunque en gran parte de las lecturas esté presente, por un lado, el tópico de que se trata de un escritor que da una enorme importancia a los aspectos formales de su prosa, al punto de haber creado un estilo depurado y minimalista —en palabras del mismo Monterroso: “yo no escribo; yo sólo corrijo” (1987: 29), y por otro, el de que esta exigencia estilística justifica los largos períodos en blanco entre la publicación de un libro y otro; aún así impera en la crítica la necesidad de describir los rasgos centrales de su personalidad: su simpatía, su generosidad, su sentido del humor, su coraje, su tímido encanto. Así, gran parte de los trabajos que integran el número de la revista española *Quimera* (2003) en que se dedica un *dossier* al autor comienzan o culminan —o comienzan y culminan— con una semblanza de Monterroso. Es cierto que en el caso de *Quimera* se trata de un homenaje *post mortem*, por lo

¹ En 1970 ganó el premio Magda Donato; en 1975 le fue concedido el premio Xavier Villaurrutia; en 1988 le fue entregada la condecoración del Águila Azteca por su aporte a la cultura de México; en 1996, el premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo; en 1997, el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala le otorgó el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”; en 2000 le fue concedido el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en reconocimiento a toda su carrera.

² Mencionamos aquí sólo algunos de los trabajos críticos o compilaciones más importantes de los últimos años: *Refacción. Augusto Monterroso ante la crítica* (AAVV 1995); *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (Noguerol Jiménez 1995); *Augusto Monterroso. Semana del autor del ICI* (AAVV 1997); *Celebración de Augusto Monterroso* (AAVV 1999); *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria* (AAVV 2000); *Augusto Monterroso* (AAVV 2001a); “Dossier dedicado a Augusto Monterroso” (AAVV 2001b); “Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve” (AAVV 2003); *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso de Gloria González Zenteno* (2004).

que resulta hasta cierto punto comprensible la presencia de evocaciones anecdóticas y de un tono más bien encomiástico y emotivo; de todos modos, llama la atención la voluntad de convertir estos recuerdos o juicios sobre la figura del autor en verdaderas claves interpretativas de su literatura.

La crítica apologética de Monterroso se asienta, pues, sobre una contradicción bastante ostensible: por un lado, sostiene el carácter subversivo de la obra monterrosiana respecto de la tradición fabulística con la que trabaja, y, al mismo tiempo, afirma una vinculación entre obra y figura de autor que se corresponde plenamente con la vertiente más axiológica de dicha tradición.

En efecto, es bastante común que las compilaciones clásicas de fábulas se inicien con una nota del autor en la que refiere sintéticamente su biografía o la de otros fabulistas; lo que ha llevado a que, en algunos casos, se construya en torno de los autores un mito más poderoso que sus propios relatos. El caso de Esopo es ejemplar porque su relato de origen constituye, al mismo tiempo, el mito de origen del género fabulístico. En su versión de las fábulas, Máximo Planudio incluye una biografía que fue retomada a su vez por La Fontaine en la introducción de sus propias fábulas: Esopo es un esclavo feo, tan feo que casi no parece un hombre, y que apenas sabe hablar. Pero, aguzado por la necesidad de sobreponerse a esa fealdad física, logra, poco a poco, convertir su balbuceo en un discurso brillante y triunfar: consigue que su amo filósofo lo aprecie e incluso, después de un tiempo, le conceda la libertad. Muy pronto sus fábulas son apreciadas en Babilonia y Egipto, donde es agasajado por reyes. El final de la historia es, no obstante, trágico: Esopo se expresa de modo ofensivo en Delfos y es arrojado a un precipicio.

En un interesante trabajo en que contrapone el pensamiento de René Descartes a la literatura de Jean de La Fontaine, Marcelo Abadi (1999) analiza el modo en que el fabulista francés resignifica la vida de Esopo incluyéndola en la introducción de sus propias fábulas. Abadi observa que, convirtiendo la vida de su maestro en una fábula, La Fontaine desliza un doble mensaje: una moraleja superficial que se podría sintetizar como “es mejor callarse”, y una moral no explícita que sostiene que “de algún modo, la verdad debe ser dicha” (1999: 170). En efecto, la biografía de Esopo, verdadera fábula de origen, da algunas claves para pensar el desarrollo posterior del género, pues al exponer dos morales contrapuestas sienta un principio esencial: el fabulista dice la verdad aún cuando lo más aconsejable sea callar; es cierto que miente, crea e inventa, pero lo hace para hallar, mediante un rodeo, el modo de revelar una verdad. Por ello, y en tanto la ficción está subordinada al cumplimiento de este fin último, importa más aquello que sostiene esa verdad (el hombre) que aquello que sostiene la mentira (el escritor). En otras palabras: el fabulista debe defender con el cuero lo que dice con el pico; este parece ser el principio que impulsó a la crítica a levantar un monumento al hombre para así ponderar mejor la obra.

Monterroso fue consciente del tratamiento dado corrientemente a sus textos, y en muchas ocasiones intentó, no sin cierta irritación, combatirlo aludiendo, por un lado, a su constante preocupación estilística y, por otro, a su escepticismo respecto a toda función moralizante de la literatura. En una entrevista realizada por Josefina e Ignacio Solares, su interlocutores le preguntan si está de acuerdo con aquellos que reconocen en sus cuentos una tendencia moralizante. Él responde:

¿Se ha hablado de eso? Desde luego que no; si alguien quiere extraer de ellos alguna moraleja, está en su derecho y puede hacerlo. Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea demasiado fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra emplear mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre (Monterroso 1990: 32).

La preceptiva gramatical es un elemento fundamental de la moral literaria monterrosiana: escribir bien es, ante todo, respetar a rajatabla las normas, no permitirse ningún

exceso. Hay en Monterroso un terror al error, a la inexactitud, que justifica el carácter lacónico de su obra y su veneración de los autores clásicos.³ Y ese classicismo es precisamente el que, como señala lúcidamente Margo Glantz (1995), “fuerza al escritor a ceñir la escritura, a darle apariencia de algo nuevo, totalmente marcado por la época de producción”. Pero esa reacción no impide que su obra se inscriba en una genealogía literaria; aunque “se niegue cualquier relación con una moral implícita en la moraleja y se evite caer en la actitud didáctica de los escritores que escribían fábulas, su inclusión dentro de la alegoría hace que sus textos sean de alguna manera moralistas” (91). Esa tensión entre la necesidad de afirmarse en una tradición —presente tanto en sus textos de ficción como en los numerosos ensayos, cuentos, fragmentos de memorias o pequeñas notas que conforman los tres libros de ese género misceláneo que creó para la literatura latinoamericana: *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra E*— y el deseo de mostrar una distancia irónica o paródica respecto de la misma da como resultado esa suerte de humor ingenioso y erudito que puebla la escritura de Monterroso, y que ha hecho que su obra sea con frecuencia leída como una verdadera renovación de géneros clásicos, especialmente de la fábula esópica y del ensayo montaigneano. Sin embargo, como apunta Glantz, se trata fundamentalmente de una renovación que atañe a cuestiones formales, pero que no logra trascender la impronta moralizante de sus antecedentes.

Esa moral literaria tan pegada a la preceptiva rige los gustos de Monterroso y sus juicios de valor sobre su propia obra. *Viaje al centro de la fábula* es un libro en el cual recogió fragmentos de algunas entrevistas en las que, entre otras cosas, proporciona una serie de claves para leer sus textos. Como todo moralista, Monterroso intenta con sus meta-textos crear un buen lector, inteligente y dócil al mismo tiempo, capaz de descifrar los mecanismos de su ironía y de gozar de la súbita alegría del descubrimiento. Un pasaje muy citado es aquel de *La palabra mágica* en el que Monterroso explica de qué modo debe acercarse el lector a sus fábulas. En él el registro es claramente irónico, pero se descubre rápidamente que tras a ironía el mensaje no deja de tener una clara afirmación moral. Dice:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo.

Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

—Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto (1996: 73).

La afirmación de que la transmisión moral es mala es refutada mediante la ironía, afirmando que, de regirse el mundo por las enseñanzas de Esopo, no habría ni pobres ni ricos, no existirían las guerras, la explotación, etc. Contra lo que se repite una y otra vez, la ironía de Monterroso no muestra el doblez de toda moral, sino que realiza el movimiento inverso: afirma en un primer nivel su inutilidad al tiempo que, mediante la ironía, muestra su necesidad. Finalmente, la invocación a la risa forma parte de ese doble juego: podemos reír en un primer momento, pero si pensamos en el contenido de la fábula más bien deberíamos llorar. La

³ “A veces pienso que ese respeto, y otro tanto de temor, debo imputarlos al hecho de que soy autodidacto y, por consiguiente, a una formación demasiado severa y exigente en cuanto a mis lecturas, formación que nunca recibió otro estímulo que la curiosidad ni tuvo otra guía que mi instinto, pero que hizo desarrollarse en mí una desmedida veneración por los autores clásicos que leía, a los que consideraba inigualables y en buena medida vigilantes” (2003: 28-29).

literatura de Monterroso es profundamente pesimista, el sentido del humor es sólo un medio de acercamiento al lector, como lo es la negación de toda intención moralizante.

Monterroso tiene además una reseña bibliográfica de *La oveja negra y demás fábulas* (“De animales y hombres”) atribuida a Eduardo Torres, escritor provinciano y erudito creado por él, cuyos textos se hayan reunidos en el libro *Lo demás es silencio*. Torres reitera una vez más en su crítica los tópicos que ya hemos enumerado: la minuciosidad del trabajo de escritura, el distanciamiento respecto de la función moralizante de la fábula, justificado en la inutilidad de todo intento, teniendo en cuenta que (cito a Torres) “los seres humanos no valen nada, y [...] que tampoco, por tanto, vale la pena ocuparse de ellos ni de sus problemas al parecer insolubles” (Monterroso 1986: 151-152). Esa es, en efecto, la base del humanismo pesimista monterrosiano; pero éste no impide, como veremos más adelante, que en su literatura opere una fuerte voluntad de vigilancia de los contenidos y de su recepción.

El alma de la fábula

En el prefacio a la primera recopilación de sus fábulas, Jean de La Fontaine (1992) propuso una muy ilustrativa definición del género: “El apólogo se compone de dos partes, a una podríamos denominarla el Cuerpo, a la otra, el Alma. El Cuerpo es la Fábula; el Alma, la Moraleja”.⁴ Con el transcurso de los siglos se produjo un desplazamiento sinecdótico, y la parte “física” de la narración (la fábula) reemplazó nominalmente al todo (el apólogo). Paralelamente, se fue produciendo un debilitamiento del “alma” del relato; digamos que la moraleja y, de modo más general, toda enseñanza moral, fue deviniendo obsoleta en favor del placer de lo narrativo. Fue precisamente La Fontaine quien más hizo por esta transformación del género; en primer lugar, llamando a su libro “Fábulas” y no “Apólogos”, y en segundo, incorporando el sentido del humor como un elemento que a un tiempo ambigua y relativiza el contenido de verdad de la interpretación hermenéutica. Otro factor fundamental de su renovación de la fábula es la inclusión de elementos descriptivos y narrativos que no aportan nada a la lectura alegórica de los textos. Así, La Fontaine introdujo en la fábula la gratuidad y, con ella, desvió al género de su función hasta entonces “natural”, esto es, la transmisión de una enseñanza moralmente valiosa.

Pero, tal como señala Michel Lafon, sería un error suponer que este proceso implicó la desaparición de la moral de la fábula. Habría que pensar, en todo caso, que ésta se ha desplazado o que ha asumido nuevas formas. “Explícita o implícita, dentro o fuera del texto, evidente o clandestina, simple o retorcida, la moral (si no la moraleja) está siempre ahí, como el segundo tiempo obligado del primer tiempo del relato” (Lafon 1999: 4).⁵ Por otro lado, y en contra de lo que podría creerse, su nuevo estatuto no disminuyó sus poderes, sino que, al contrario, los hizo aún más potentes; en efecto, despierta más inquietudes la fábula sin moraleja que aquella que la tiene, es decir, aquella que explicita de algún modo su voluntad didáctica. Pero, ¿qué pensar de aquella que, mediante la ironía o cualquier otro procedimiento de distanciamiento, pone en tela de juicio sus poderes, aquella que dice estar de vuelta de toda voluntad moralizante?

En el caso de Monterroso, hemos visto sus esfuerzos, a los que se suman los de la crítica, por demostrar que sus fábulas no persiguen ningún objetivo pedagógico, sino que, por el contrario, se proponen poner en crisis esa larga tradición. En dos ensayos dedicados a *La oveja negra y demás fábulas*, Lia Ogno y Diony Durán (AAVV 1995) refuerzan la visión promovida por el mismo Monterroso que sostiene más o menos lo siguiente: la de Monterroso es una apropiación de la fábula clásica que, mediante la ironía, consigue subvertir el sentido moral, abriendo el sentido a múltiples interpretaciones. Esta apertura sería el fundamento de su ética literaria. Dice Lia Ogno: “Monterroso aboga por un pensamiento de la diferencia, un pensamiento liberado de sus prejuicios; pretende un nuevo espacio, un nuevo orden, no para colocar en él nuevos valores, sino para que permita la coexistencia pacífica y respetuosa de las

⁴ La traducción es nuestra.

⁵ La traducción es nuestra.

diferencias” (153). Y Diony Durán:

Externamente Monterroso sigue la pauta de la fábula, las analogías entre animales y hombres, la alegorización de abstracciones como el Bien, el Mal o la Fe, pero no le interesa la moralización y prescinde en la mayoría de los casos de la moraleja, que es el punto clave de la fabulación, o la hace implícita (AAVV 1995: 213).

Más adelante sigue: “[Monterroso] aplica razonamientos sofísticos que relativizan el acercamiento a la verdad. La verdad es inasible, parece decir por un lado; por otro, la gente, el sentido común, la opinión general son simplistas, incapaces de entrar en los centros problemáticos del conocimiento” (217). Todas estas perspectivas críticas constituyen la línea que define a Monterroso como un escritor “posmoderno”, que entrama en sus textos discursos provenientes de diversas áreas del pensamiento, fuertemente ligado a la literatura —en especial al ensayo— de Borges.

Ahora bien, una lectura detenida de *La oveja negra y demás fábulas* pone bajo sospecha de inmediato todos esos argumentos. ¿Dónde está el pensamiento de la diferencia, la mostración de lo inasible, la relativización de la verdad? En sus fábulas y ensayos no se encuentran más que afirmaciones acerca de lo que los hombres y la literatura deben ser; el tono es —aunque jocosamente— denunciante y nostálgico respecto de aquellas verdades contenidas en la tradición y traicionadas por el olvido o la ignorancia del vulgo. Hay, sí, sin lugar a dudas, un trabajo riguroso con las posibilidades figurativas y compositivas del lenguaje (intertextualidad, trabajo con los paratextos, juegos de palabras, etc.) que hasta cierto punto desestabiliza las formas convencionales de la narración, en las que reside el valor de la literatura monterrosiana y su verdadero aporte al género fabulístico. Pero cualquier intento de leer en su obra una subversión de la fábula moral, cae abatido por la propia palabra de Monterroso. ¿Por qué, si es un defensor del pensamiento de la diferencia, se dedica con tanto esmero a descubrir los errores o “traiciones al original” en las traducciones y las inexactitudes en los textos clásicos?⁶ ¿Por qué, si es un detractor de las verdades absolutas, trata con tanta frecuencia el tema de la inautenticidad? “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” son fábulas en las que las vidas inauténticas son puestas en tela de juicio.

A estos rasgos fuertemente axiológicos de su literatura se suma un elemento al que ya nos hemos referido a propósito de *La Fontaine*: se trata del enorme valor atribuido por el mismo Monterroso y por sus críticos a la concisión, es decir, a la eliminación de todo elemento gratuito; esa especie de purga textual apoyada, probablemente, en la idea de que el lenguaje es depositario de una transparencia que hay que rescatar y redimir de las garras de la inflación verbal. Monterroso es un moralista no tanto por lo que dice —que no es poco— sino más bien por lo que no dice, por lo que renuncia a decir.

Monterroso por sí mismo

Si la obra de Monterroso se caracteriza por la brevedad, está, en cambio, rodeada de una extensa serie de auto figuraciones que él mismo ha construido a través del diálogo con la crítica, y en sus propios ensayos o notas autobiográficas. *Viaje al centro de la fábula*, lo hemos dicho, es un libro en el que seleccionó y redactó fragmentos de entrevistas que le habían realizado en diversas oportunidades. *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria* es un volumen donde se reúnen veintidós textos sobre él y su obra, cinco entrevistas y una conversación, además de tres textos del propio escritor. Cierra el volumen una cronología y todo el libro está debidamente sembrado de fotografías suyas y de algunos de sus dibujos. No aparece ningún coordinador del libro porque su autor fue también de alguna manera el mismo Monterroso.⁷

⁶ Véanse: “Sobre la traducción de algunos títulos” (*La palabra mágica*) y “Yo sé quién soy” (*La vaca*).

⁷ Véase el artículo de José Luis Martínez Morales en el dossier de la revista *Quimera* (2003: 50).

La estrategia monterrosiana de autfiguración se sirve del mismo método que sus fábulas: intenta mostrar cuestionamiento e incertidumbre allí donde solo hay afirmación. Monterroso elabora un personaje tímido, que se burla insistentemente de la ambición de celebridad de los escritores, que profesa la humildad y confiesa, uno a uno, todos sus fantasmas a la hora de la escritura —su autodidactismo, su escasa fertilidad literaria, su profunda inseguridad—; al tiempo que prepara y promueve, con admirable sigilo, una serie de volúmenes laudatorios de su propia obra, a los que se suman las incontables y extensas autocitas y autorreferencias que pueblan algunos de sus ensayos —utilizando a veces incluso la voz de otros escritores⁸—, en las que aprovecha para enumerar las traducciones de sus textos a otros idiomas, su inclusión en antologías diversas, los comentarios críticos, etc.⁹

Este doble juego se vincula de modo directo a la voluntad moralizante que hemos intentado describir, y que es fundamentalmente, en el caso de Monterroso, una voluntad de control: control absoluto de su propio discurso mediante la ultra corrección y la ultra concisión, control de los meta discursos mediante la organización y publicación de textos sobre su obra, y, finalmente, control de la lectura mediante el “manual” de instrucciones para acercarse a su obra contenido en *Viaje al centro de la fábula*. El centro de la fábula es el propio Monterroso, encarnación de la moraleja ausente y la moral negada.

⁸ En “Primeros encuentros” (Monterroso 1987), por ejemplo, Monterroso cita a Bryce Echenique narrando cómo lo conoció: “Monterroso llegó primero. Un hombre bajo, silencioso y que para mí tuvo inmediatamente dos defectos imperdonables. El primero, que no se le había perdido la maleta ni nada; el segundo, que llegó con un enorme diccionario filosófico, uno de esos mamotretos imperdonablemente pesados. Este señor leía cosas así hasta en los aviones. ‘En la que me he metido’, pensé... Al final sólo quedábamos Monterroso y yo. Él tomaba el avión hacia México, en donde vive exiliado desde la caída de Jacobo Arbenz. Como con los Azuela, como con Primorac, Durand o tantos otros, sentí que me despedía de un amigo. Pero al ver que, para emprender el retorno, se había equipado nuevamente con aquel increíble diccionario filosófico con que llegó a Windsor, no pude contenerme. Le dije lo que había pensado de él cuando lo vi por primera vez: ‘Me caíste muy pesado con ese libro tan gordo como pedante’. ‘—Es la mejor receta para los viajes’ —me respondió—. ‘Mejor que los somníferos. No bien lo abres te quedas dormido’” (94).

⁹ Véase “Breve, brevísimo” (Monterroso 2003).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1988). *La literatura de Augusto Monterroso*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- AAVV (1995). *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, Wilfredo H. Corral (comp.), México, UNAM - Ediciones Era.
- AAVV (1997). *Augusto Monterroso. Semana del autor del ICI*, Wilfredo H. Corral (coord.), Madrid, ICI.
- AAVV (1999). *Celebración de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara.
- AAVV (2000). *Con Augusto Monterroso. En la selva literaria*, México, Ediciones del Ermitaño.
- AAVV (2001a). *Augusto Monterroso. Revista de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán 2*, Honduras.
- AAVV (2001b). “Dossier dedicado a Augusto Monterroso”. *La palabra y el hombre* 120, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- AAVV (2003). “Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve”. *Quimera* 230, Barcelona.
- ABADI, Marcelo (1999). “*Mundus est fabula*”. *Tigre* 10: 163-174. (“La Fable I”), Université Stendhal, Grenoble.
- ALMEIDA, Iván (2000-2001). “La morale des fables”, *Tigre* 11: 13-23. (“La Fable II”), Université Stendhal, Grenoble.
- GLANTZ, Margo (1995). “Monterroso y el pacto autobiográfico”. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica* (Wilfredo H. Corral compilador), México, UNAM - Ediciones Era.
- LA FONTAINE, Jean (1992). *Fables*, Paris, Flammarion.
- LAFON, Michel (1999). “Les Pouvoirs de la fable”. *Tigre* 10. (“La Fable I”), Université Stendhal, Grenoble.
- MONTERROSO, Augusto (1986) [1978]. “De animales y hombres”. *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra.
- MONTERROSO, Augusto (1987) [1987]. *La letra E*, México, Ediciones Era.
- MONTERROSO, Augusto (1990) [1981]. *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Muchnik.
- MONTERROSO, Augusto (1991) [1972]. *Movimiento perpetuo*, México, Ediciones Era.
- MONTERROSO, Augusto (1996) [1983]. *La palabra mágica*, Barcelona, Anagrama.
- MONTERROSO, Augusto (1996) [1969]. *La oveja negra y demás fábulas*, México, Ediciones Era.
- MONTERROSO, Augusto (1997) [1996]. *La vaca*, Madrid, Alfaguara.
- MONTERROSO, Augusto (2003) [2001]. *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1995). *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla.