

Movimiento perpetuo: Las moscas de Monterroso

GERALDINE MONTERROSO

CORNELL UNIVERSITY – DEPARTMENT OF ROMANCE STUDIES (NEW
YORK, ÉTATS-UNIS)
geralmonte@hotmail.com

*No me ubico.
Monterroso*

1. El proyecto literario de Augusto Monterroso se compuso siempre de dos partes: escribir poco y cambiar de una forma a otra. Más allá que ser un escritor de fábulas o de formas cortas, como usualmente se le conoce, propongo que leamos a Monterroso desde su proyecto a través de una escritura minimalista. Es decir, no como un escritor que escribe textos mínimos, sino como un escritor con un proyecto minimalista. Monterroso publicó a lo largo de su vida libros que experimentaron con la forma, entre ellas: el cuento híper corto, la fábula, la miscelánea, la entrevista, una «biografía» apócrifa, la autobiografía, y el diario. Es evidente cuando vemos la obra de Monterroso, que no solo experimentó con las formas, sino que también se movió más allá de la forma corta tradicional. Sin embargo, en la totalidad de su proyecto, radica fuertemente un minimalismo pero diferente, de otra forma. Para poder entender el complejo edificio literario que erigió Monterroso, mi lectura se va a centrar primero en el libro *Movimiento Perpetuo* (1972) y en su ensamblaje, el cual denomino como la mínima condensación de la estética literaria de Monterroso. Y en segundo lugar discutiré la manera en que la mayoría de su proyecto literario sigue el movimiento de las formas.
2. El libro *Movimiento perpetuo* está compuesto por dos partes: una es una colección disímil de textos cortos que varían en materia y forma y la otra, es una parte distintivamente más coherente compuesta por una colección de citas sobre moscas de diferentes autores como Lope de Vega, Lucian, Dante, Wittgenstein, Meister Eckhart, Schopenhauer, Yeats, Marcel Proust, T. S. Eliot y James Joyce. Estas secciones son las dos caras de uno y

el mismo proyecto, presentado aquí en un solo texto, y la condensación de todo el edificio literario de Monterroso.

3. El epígrafe de *Movimiento perpetuo* invoca desde un inicio el deseo de movimiento. La corta línea: «quiero mudar de estilo y de razones» de Lope de Vega, actualiza todo lo que Monterroso desea hacer y está haciendo en la totalidad de su proyecto. En otras palabras, el texto es la expresión y la actualización del deseo de querer moverse a través de la palabra escrita y escribir la forma misma. El movimiento y el cambio no son aleatorios y no reemplazan el deseo. Por lo tanto, aunque el deseo es pasar de un lugar a otro, todo debe «estar en su lugar». Tomemos otro ejemplo: el epígrafe que elegí para este texto «No me ubico». En esta sentencia, que proviene de una famosa anécdota de la vida de Monterroso, también podemos ver cómo se actualiza el lenguaje, ya que la forma y el contenido están en «armonía». En este caso, el deseo de movimiento también es evidente, pero esta vez en presencia de la falta. «No me ubico» que puede referirse a «No me puedo ubicar» o «No puedo encontrarme a mí mismo» reseña una inestabilidad que fomentan el movimiento ya sea lingüística y/o existencialmente¹.
4. Aparte de ser la contraparte del deseo de movimiento, como mencioné anteriormente, la sentencia atribuida a Monterroso: «no me ubico» tiene su historia en una famosa anécdota de la vida de Monterroso. La anécdota es la siguiente: mientras en Guatemala Monterroso pasó algún tiempo en prisión por oposición política contra la dictadura de Jorge Ubico, y luego de ser liberado, escribió «supuestamente» en las paredes de algún lugar la sentencia «no me ubico» y buscó asilo en México. Conocer el contexto histórico sobre el exilio de Monterroso y el nombre del dictador, que era «Ubico», podemos ver el carácter juguetón del uso del apellido del dictador, ya que la palabra «ubico» literalmente sirve como el «lugar» para la «puntada de la historia» o «punch-line» de la anécdota sobre el exilio de Monterroso de Guatemala a México. Esta contextualización da poder para que la anécdota funcione como una anécdota, en lugar de convertir la anécdota en hecho histórico², especialmente entre aquellos que entienden la referencia de inmediato. Este movimiento, o la contextualización diferente, le da al aforismo un significado diferente, quizás uno más «político» para algunos (ver

1 Para una lectura diferente sobre los mecanismos empleados por Monterroso para desplazarse sobre todo del lugar del origen, ver Sánchez Prado «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano» (Lámbarry, 2013 ; 128-139).

2 Para una lectura de las anécdotas como dispositivos históricos dentro de la literatura ver Gallagher y Greenblat.

Lámbarry, 2013). Sin embargo, cuando entendemos que es una anécdota, y no un hecho histórico, el aforismo —cuando se sabe que está escrito por Monterroso— es bastante cómico, ya que encaja y se nutre de la personalidad anecdótica de Monterroso —el escritor irónico y satírico³. En su proyecto de este movimiento perpetuo vemos los dos lados de la moneda en el mismo sujeto. Una que es la negación de «no me ubico» en la anécdota personal del hombre que fue a la cárcel por razones políticas y la otra es la afirmación de «quiero mudar de estilo y de razones» que convierte el *resentiment* que transforma el proyecto en un proyecto ya ético. Ya que la «u» mayúscula de «ubico», no se queda solo en la negación del nombre propio del dictador, sino que se transforma en una minúscula genérica que permite la búsqueda por la forma.

5. Debo hacer notar que cuando me refiero a formas, estoy hablando menos acerca de géneros per se, y más acerca de formas, en el sentido de espacios de pensamiento, y no de taxonomías rigurosas. Ciertamente menciono anécdotas, aforismos, sentencias y fábulas, pero mi preocupación no está limitada, por ejemplo, por la extensión de un texto, aunque todos los textos terminan siendo cortos, sino que constituyen un problema eterno, que es la organización de la eternidad. Es decir, el problema relacionado con las diversas formas estáticas que pueden capturar la experiencia⁴.

3 Es importante señalar que algunos estudiosos dicen que la principal diferencia entre el aforismo y un proverbio es que en un aforismo sabemos quién es el autor. En otras palabras, el aforismo tiene un autor, importa quién es la persona. Ver Morson.

4 Las «formas simples» se diferencian de los micro-cuentos, ya que no provienen del cuento corto del siglo XIX. Juan Armando Epple escribe que fue Enrique Anderson Imbert quien en su *Teoría del Cuento* dijo que la anécdota, el aforismo y la fábula, entre otras formas, tenían una tradición más larga que el cuento y pertenecían a las «formas simples» que André Jolles había categorizado. En su proyecto *Formas simples*, Jolles enumeró nueve formas diferentes: leyenda, saga, mito, enigma, decir, caso, memorabilia (también traducido como anécdota), cuento de hadas, como estructuras elementales que según diversas experiencias se actualizarían a través de diferentes formas Jolles estaba tratando de crear una taxonomía de un nuevo tipo de forma, una simple según él. Según Peter J. Schwartz, el traductor inglés del libro, *Simple Forms* ha sido un precursor significativo de las teorías literarias estructuralistas y narratológicas; de hecho, se le compara con la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, ya que ambos se publicaron en 1928.

1. Las moscas

*Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la
verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos,
la mosca y el alma son semejantes.*

Meister Eckart, *Sermo Beati pauperes spiritu*,
Movimiento perpetuo, Monterroso.

6. El proyecto de *Movimiento perpetuo* contiene o intenta contener el deseo de recolectar una colección infinita de citas sobre moscas. Las citas se entremezclan con aparentemente diferentes textos: cuentos, anécdotas, aforismos, sentencias ensayos, elogios y «nadas», que, a excepción de un texto, no tienen nada que ver con las moscas. Pero como separadores o marcadores de estos textos, está el otro proyecto de escritura, que es al mismo tiempo el mismo proyecto, el movimiento perpetuo que ha sido llamado por críticos como William H. Corral, el género inventado por Monterroso⁵. Estos separadores consisten en una página en blanco manchada por el dibujo de una mosca dibujada por Monterroso, y en la otra página, la cita solitaria sobre la mosca (para más información sobre los dibujos de Monterroso, ver Palacios, en Lámbarry, 2013 ; 125). Este fue el proyecto diminuto que los críticos siempre adjetivaron como «mínimo», por apenas haber alcanzado las de cien páginas. Y eso que ¡hubiera sido mucho más corto si no hubiera dejado tantas páginas en blanco! —este es el comentario que los críticos siempre hacían. Eso, y que su literatura era siempre del tamaño de su estatura.

7. En una entrevista en *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso bromea sobre su estatura en un texto que dedicó al tema:

Yo creo que incluso personas anormalmente bajas han exagerado la modestia de mi estatura, aparte de que, como dijo Eduardo Torres en San Blas: 'Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista'. Hay un texto mío en *Movimiento perpetuo* que trata precisamente ese tema: «Estatura y poesía». Justamente el modo suave de tratarlo hace que

5 En su introducción a *Complete Works and Other Stories*, William H. Corral escribe que, en el famoso epígrafe de *Movimiento perpetuo*, Monterroso denomina al «movimiento perpetuo» como su propio género. Aunque creo que «movimiento perpetuo» es la innovación de Monterroso, no considero que se le pueda considerar como un género puesto que es un movimiento en sí.

los lectores se rían sin que se den cuenta de que ese pequeño ensayo está enfocado a señalar el drama que los grandes poetas Pope y Leopardi vivieron debido en gran parte a su escasa estatura (Monterroso, 1981; 115).

8. Aquí, Eduardo Torres, el doble de Monterroso, aborda dos de sus principales preocupaciones: estatura en el doble sentido de la palabra (altura y grandeza) y poesía (arte). Aunque Monterroso bromea sobre la relación que se hace entre la forma de su cuerpo y de su escritura sobre todo por ser similares, mi argumento es que para Monterroso sí hay una relación muy significativa entre, él, su persona, y sus formas, pero una que va convirtiéndose a través de la escritura y no una que ya es definitiva.
9. El proyecto, diminuto, absurdo y monumental consistió en buscar, en todas partes y en toda la historia, a una y a todas las moscas. Esto, en el tiempo anterior al buscador de palabras en un documento, «Control + F», que puede encontrar cualquier mosco oculto en cualquier texto. Monterroso escribe: «Hace años tuve la idea de reunir una antología universal de la mosca. La sigo teniendo. Sin embargo, pronto me di cuenta de que era una empresa prácticamente infinita. La mosca invade todas las literaturas y, claro, donde uno pone el ojo encuentra la mosca.» (Monterroso, 1991; 11).
10. En un intento similar al de Borges, que pensó que solo había tres o cuatro historias para contar: la historia sobre la ciudad fuerte defendida por hombres valientes, la historia sobre el retorno vinculado a la primera historia, la historia sobre la búsqueda y la historia sobre el sacrificio de un dios —Monterroso declara que solo hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Menos solemne que Borges, y con una pizca de humor, Monterroso se da a sí mismo la tarea o la responsabilidad de tratar el tema de las moscas: «Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas, que son mejores que los hombres, pero no que las mujeres» (Monterroso, 1991; 11).
11. En su proyecto, Monterroso está componiendo una historia universal de la mosca, pero también una historia de la eternidad descentralizada de la vida de los sujetos humanos y/o de la humanidad y se concentró en la mosca. Su humor es innegable al pensar que una mosca podría ser más importante que nada, especialmente que el hombre o la humanidad. En el imaginario de Monterroso, las moscas son ciertamente superiores a los hombres, se refiere a ellas en varias ocasiones como «ángeles de la guarda».

Son como presencias, siempre viéndonos, siguiéndonos, e incluso quizás protegiéndonos con esos dos pequeños ojos que están llenos de otros miles de ojos.

12. En el texto titulado «Las moscas», que es el único texto en *Movimiento perpetuo*, aparte de las citas que abordan el tema de las moscas directamente, Monterroso nos dice en aproximadamente tres páginas de qué manera percibe las moscas. Aquí, él confirma el significado simbólico tradicional de las moscas como portadoras de malos augurios, pero también reafirma el deseo de sus compañeros escritores de escribir sobre estas criaturas. La compilación eterna de las moscas le permite a Monterroso reafirmar todas las presuposiciones simbólicas sobre la mosca y al mismo tiempo articular el deseo de escribir la mosca a través de un proyecto ligero, humorista y vital. Debo aclarar muy claramente que la historia de Monterroso sobre las moscas no es una historia para nada. Lo que encontramos en este texto es, como dije antes, moscas intercaladas con textos. Moscas, que como propongo, podrían ser marcadores o incluso moscas muertas encontradas en un libro, que también podrían ser los pétalos secos de flores que algunas personas ponen dentro de ellos. No hay principio ni final, no hay forma de ingresar a cómo leer estos textos-mosca, excepto por el texto «Las moscas». Y cuando digo que estos textos —las citas— son moscas muertas entre los textos, me refiero a que son textos que, como las moscas, se alimentan y se reproducen de los cadáveres o de aquellos textos que ya están muertos.
13. Monterroso escribe en «Las moscas» que: «Nuestras pequeñas almas transmigran a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos atrevemos a conocer. Quizá el último transmisor de nuestra torpe cultura occidental sea el cuerpo de esa mosca, que ha venido reproduciéndose sin enriquecerse a lo largo de los siglos» (Monterroso, 1991; 12). No hay mejora ni progreso en la acción de copiar o citar textos, que es la tradición de la cultura occidental, y lo que está haciendo el propio Monterroso al copiar estas citas. Pero propongo que lo que podría estar en juego en este proyecto es una especie de mejora (sin progresión) basada en la vitalidad de las moscas, basada en las operaciones de multiplicación, infestación y contaminación de nuestros breves textos —que es en sí la colección y copia de las citas.
14. Como mencioné anteriormente, Monterroso se refiere a las moscas como ángeles guardianes, pero la mayoría de las veces las moscas tienen un

significado simbólico trascendente que equivale a una cosa en particular: la muerte. Se les ve en diferentes culturas como portadores del mal, la enfermedad, la muerte, el castigo, los demonios, los malos presagios, etc. Esto sin duda se debe a la creencia de que la muerte no es deseada y, por lo tanto, «es mala» de alguna manera, las moscas son un símbolo de la muerte o de que algo malo está por suceder. Incluso aunque Monterroso no reconocerá explícitamente algunas anécdotas significativas sobre las moscas, es importante que las mencione, en especial porque Monterroso probablemente estaba al tanto de ellas. En la tradición judeocristiana, Belcebú o Baal-Zebub —dios de la ciudad filistea de Ecrón— literalmente, en su traducción moderna, es el «Señor de las moscas⁶», que es uno de los nombres del diablo. Aquí es donde Monterroso obtiene sus ideas de que las moscas son como ángeles guardianes (es decir un ángel, es decir un ángel caído, es decir ángel de la guarda). Sin embargo, él no está interesado en los ángeles, sino todo lo contrario: en la mosca. La «mosca de la guarda» como la llama Monterroso, quien es realmente la que nos está vigilando y ciertamente digna de ser admirada. A diferencia de los elogios de Monterroso hacia las moscas, tradicionalmente estas criaturas son ampliamente impopulares y se cree que son portadores de espíritus malignos.

15. Si pensamos en algunos proverbios clásicos o refranes en español, que son comúnmente dichos en el habla cotidiana, las moscas aparecen en todas partes. «Por si las moscas», que significa «por si las dudas» o «por si acaso», es un dicho popular en muchos países latinoamericanos y es usado en diferentes estratos sociales. Otros son: «no te hagas la mosca muerta», «en boca cerrada no entran moscas» y podría mencionar muchos más y todos y cada uno de ellos muestran algún mal. Una anécdota afirma que el origen de «por si las moscas» se remonta a tiempos casi inmemoriales de la experiencia donde se tapaba la comida a punto de ser consumida con algún tipo de servilleta para que las moscas no se pararan sobre ella y la contaminaran. Y que de ahí nació el dicho, «por si las moscas». En este ejemplo, se puede ver cómo una anécdota y un dicho están conectados y desconectados de una forma a otra. La anécdota, la forma que nos permite pensar la experiencia, inevitablemente fabrica una «línea aforística» que, una vez separada de la anécdota, se convierte en la forma que abstrae la experiencia. Sin

6 Se han escrito dos libros importantes que tratan sobre la cuestión del mal en relación a «El señor de las moscas». Uno es *Paradise Lost* de John Milton y el otro es *Lord of the Flies* de William Golding.

embargo, la «mosca» no sufre una metamorfosis o transformación completa en este movimiento del aforismo, anécdota o fábula. Sino que la mosca siempre será una mosca. O más bien moscas-diablos, ángeles, malos augurios, plagas, «almas pequeñas», etc.

16. La colección de citas parece ser mayoritariamente en «español» y occidental. Como dijo Monterroso, este fue el comienzo de un proyecto infinito y universal, y creo que comenzó con lo que estaba disponible para él. Como dijo, la mosca es omnipresente y si la buscas, la encontrarás en cualquier parte. En la colección de *Movimiento perpetuo*, encontramos dos citas que siguen reafirmando el significado simbólico de las moscas pero que no provienen de la cultura occidental. Una es un texto del *Chilam Balam* y la otra es una selección de versos de poesía quechua:

Yo crío una mosca / de alas de oro, / yo crío una mosca / de ojos encendidos.
// Trae la muerte / en sus ojos de fuego, / trae la muerte / en sus cabellos de oro,
/ en sus alas hermosas. // En una botella verde / yo la crío; / nadie sabe / si
bebe, / nadie sabe / si come. // Vaga en las noches / como una estrella, / hiere
mortalmente / con su resplandor rojo, / con sus ojos de fuego. // En sus ojos de
fuego / lleva el amor, / fulgura en la noche / su sangre, / el amor que trae en el
corazón. // Nocturno insecto, / mosca portadora de la muerte / en una botella
verde / yo la crío, / amándola tanto. // Pero, ¡Eso sí! / Nadie sabe / si le doy de
beber, / si le doy de comer (Monterroso, 1991; 141).

17. En el poema, la voz poética está formando y suscitando la vida de la mosca y, como consecuencia la de la muerte también. Sin embargo, parece haber una contradicción cuando la mosca está siendo criada en una botella verde, ya que parece que la mosca está atrapada y no se le está dando comida ni agua. Por eso la voz poética dice: «nadie sabe si la alimento o le doy agua». Pero desde el comienzo de la cita y en todo el poema, la voz poética reafirma «yo la crío», que ya significa que la mosca está siendo alimentada y está recibiendo agua. Lo más importante es que hay una conciencia de que la mosca es la que trae la muerte y que la voz está alimentando y fomentando esa muerte, aunque nadie lo sabe. Hay un poco de humor negro en la tarea de criar a la mosca. Mientras que otros pueden pensar que se ha capturado la muerte, la voz, se está ocupando de ella, cuidándola, y multiplicándola. De manera similar, Monterroso también está fomentando las moscas. Recopilándolas, también con su propio humor negro, dándonos un espacio en una botella —o un libro— para ver, admirar y perpetuar la textualidad de las moscas.

18. Sin interrumpir esta creencia aparentemente común de las moscas, la colección de Monterroso comienza con esta línea de Barbusse de *El infierno*: «Linneo ha podido decir que tres moscas consumen un cadáver tan aprisa como león.» Esto no es solo una afirmación de que las moscas son tan poderosas como los leones, sino un recordatorio de que al final de todo consumirán nuestros cuerpos. Ellas son más pequeñas e insignificantes en comparación con la presencia del león todopoderoso, pero solo se necesitan tres pequeñas moscas para hacer lo mismo que un león. Aquí podemos hacer una comparación entre los más pequeños y triviales textos con los textos que son más grandes y que aun así pueden crear el mismo efecto, que es una crítica que Monterroso hará en algún momento. Yo llamo a esta discusión «textos mosca» versus «textos león», «escritores breves» versus «escritores grandiosos»; «textos cortos» versus «textos largos». Poesía y estatura. De alguna manera, estas comparaciones comprenden la misma batalla que Monterroso ridiculiza con ironía y humor.
19. Como Lucian, en *Elogio a la mosca*, a quien también cita, Monterroso alaba a las moscas por sus increíbles hazañas. De hecho, es el poder que tienen las moscas para afectar a casi todos, en el sentido de «meterse debajo de la piel» tanto literal como metafóricamente y hacer que nos movamos, lo que encuentro más significativo para el proyecto. Escribir un libro que recoge citas sobre la mosca, un libro con marcadores de moscas, un libro escrito con «textos mosca» que nos tocan porque se nos meten debajo de la piel, un libro sobre una plaga, la plaga misma. He mencionado que estos textos se pueden pensar de la misma manera en que se piensan las moscas: múltiples, diminutos, molestos, ignorados, malos y los portadores de alguna enfermedad. En su alabanza y colección de moscas, sin embargo, Monterroso también nos dejará saber todo sobre su deseo por esta complejidad que la mosca simboliza y articula.
20. Las moscas son la posibilidad de la vida en presencia de la muerte. Anuncian y pronuncian la continuación del movimiento en el momento de absoluta inmovilidad. En su alabanza a las moscas, Lucian escribe en una sección que Monterroso no cita, que la mosca :

no nació completamente formada de esta manera, pero comienza su vida como un gusano del cadáver de un hombre u otro animal. Entonces gradualmente desarrolla patas, brotes de alas, y de una criatura que se arrastra se convierte en una mosca, que a su vez concibe y produce un pequeño gusano, la mosca del futuro (Lucian ; 4).

21. Las moscas se alimentan, reproducen y viven de los desechos y cadáveres de animales y humanos. Tan pronto como hay un cadáver, las moscas parecen deshacerse de los residuos y tienen la labor de continuar con «el tiempo», con la vida, cuando todo lo otro está muerto. Es la parte del texto que sobrevive su propia época. Es la mosca sobre el cuerpo inmóvil, que es a la vez un lugar común de la muerte, pero también una imagen inaudita, la imagen del cuerpo siendo consumido por la criatura más trivial y sucia que nunca se suponía que debía habernos molestado, mucho menos habérsenos calado bajo la piel. De hecho, dado que las moscas son omnipresentes incluso en términos zoológicos (la mosca como la cucaracha son los únicos animales que existen en todos los ambientes, altitudes, etc.) podemos ver que los «textos mosca» de Monterroso también están de esta manera universalizando su proyecto. En algún momento aprendemos que debemos «espantar las moscas» para no contaminarnos con ellas, o lo hacemos por instinto porque son bastante molestas. Es importante que diga que la colección de citas de Monterroso no es simplemente una búsqueda de líneas que contengan el tema sobre moscas, sino más bien una colección de textos sobre moscas que sean textos-mosca, es decir textos que se alimenten de otros textos y que sobrevivan su propia época, es decir que sean eternos. En este movimiento perpetuo de las moscas, Monterroso está intentando recolectar las formas simples del lenguaje.
22. Pero sería un error engrandecer o exagerar demasiado la mosca y el proyecto. Monterroso indirectamente compara sus moscas con la ballena de Melville criticando su obsesión por la grandiosidad, la novedad y la novela misma. Porque, al contrario que Ahab y Melville, Monterroso no es ni héroe ni mártir. Él es más o menos un hombre ordinario, digamos, que cuando no está evadiendo las moscas, como todos nosotros, las está persiguiendo, eternamente. Monterroso critica la empresa de Ahab por vengar la magnífica y singular ballena, cuando podría haber expresado las mismas frustraciones que habría tenido un día de verano, cuando estaba comiendo un helado y una mosca, le habría hecho la vida miserable. Monterroso escribe que, al igual que Melville, muchos de nosotros estamos dominados por nuestros deseos de grandiosidad. Melville, a través de la creación de un protagonista, o varios protagonistas —Melville mismo, Ishmael y Ahab— se someten a la parodia de intentar vengarse, y por lo tanto capturan la forma de la singular y grandiosa novela con la singular y grandiosa ballena.

23. Al comienzo del libro, Monterroso nos deja saber que este movimiento de forma a forma es el proyecto de una vida conectada a la búsqueda de una forma implacable. Él escribe: «La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.» Monterroso cierra la colección infinita con una cita de Cícero que dice: «espanta la mosca, niño.» Recordándole al lector que frente a sus ojos siempre hay una mosca.

2. El proyecto

24. En *Bartleby & Co*, un libro compuesto por notas a pie de página que se supone anota un texto invisible, Enrique Vila-Matas decide rastrear a los escritores y copistas que han sufrido el «síndrome de Bartleby»; una condición que ha afectado a muchos escritores como Arthur Rimbaud, Juan Rulfo, Robert Walser y J. D. Salinger. Vila-Matas diagnostica a todos los autores anteriores con el síndrome porque después de «solo» haber publicado uno o dos libros, decidieron no publicar más. Por un momento, Vila-Matas considera si Monterroso también habría sufrido el síndrome y era, por lo tanto, como él lo define, un «escritor del no». El síndrome de Bartleby fue presentado primero por las acciones —o más bien inacciones— del protagonista de «Bartleby The Scrivener: A Story of Wall Street» de Melville. En la historia, un copista en un bufete de abogados un día comienza a responder —y continuará haciéndolo a lo largo de la historia— «Preferiría no hacerlo» cuando se le pide que realice sus deberes. Vila-Matas considera y luego descarta a Monterroso como un posible Bartleby: «‘Is Monterroso, like Rulfo, a writer of the No as well?’ I thought I could be asked this question at any time and so I was ready with an answer: ‘No. Monterroso writes essays, cows, fables and flies. He doesn’t write much but he writes.’» (Vila-Matas, 2004; 9)
25. Vila-Matas estaba pensando en Juan Rulfo y Monterroso como par, porque no solo fueron buenos amigos, sino también porque habían trabajado juntos como copistas en algún momento en México. Más importante para el proyecto de Vila-Matas, ambos escritores eran relevantes porque según él no escribieron mucho, aunque terminó clasificando a Rulfo como

un «escritor del no» y Monterroso, como vimos anteriormente, apenas salió excluido. La forma en que Vila-Matas puede establecer esto es porque Rulfo «solo» escribió dos libros y Monterroso siguió escribiendo, incluso si lo que escribió no era «demasiado» ya que, según el autor, lo que escribió fueron: ensayos, vacas y moscas.

26. Este es un punto importante que quiero destacar al analizar el tamaño, la temporalidad y la duración del proyecto de Monterroso. Ya mencioné las discusiones y chistes que surgieron de algunos críticos de Monterroso y el propio Monterroso con respecto al tema de la estatura de sus formas, así como la estatura de Monterroso mismo. Pero también hay una cuestión apremiante sobre cuánto, con qué frecuencia y qué se produce con respecto a su proyecto. Al menos para Vila-Matas, escribir solo dos libros convierte a Rulfo en un «escritor del no», mientras que Monterroso apenas escapa esta clasificación por haber escrito, aunque sea solo un poco, a lo largo de toda su vida.

27. El primer libro que publicó Monterroso fue una colección de cuentos titulada *Obras completas (y otros cuentos)* (1959); sin duda, un nombre extraño para una primera publicación ya que el autor no tenía «obras completas» para coleccionar. Sin embargo, «Obras completas» se refiere al título de uno de los cuentos de la colección y no a un conjunto de las obras del autor. Monterroso crea deliberadamente este tipo de confusión para el lector, que solo se resuelve al llegar al final de la colección o al mirar el índice. Además, el paréntesis que contiene «y otras historias» nos permite saber de inmediato que todas las historias no están incluidas en «obras completas». En el título del libro podemos apreciar la concisión y precisión de Monterroso con el lenguaje, así como un gesto hacia un conocimiento de la relación entre forma y contenido. Aquí, el libro o «contenedor» es igual a sus partes: *Obras completas (y otros cuentos)*; ya que el libro contiene una historia llamada «obras completas» y otras historias. Este es, de hecho, el contenedor y su contenido: «Los libros son simples depósitos. Son como cajas. Uno puede poner en un libro una novela o varios cuentos, varios poemas o varios ensayos. Uno tiene algo y lo coloca allí» (Monterroso, 1981; 70). La temporalidad también es importante porque, a pesar de que *Obras* fue su primer libro, hasta que se diera el momento en que publicara otro libro, también sería su último libro y, por lo tanto, sus obras completas.

28. Durante un período de diez años, parecía como si *Obras completas (y otros cuentos)* fuera a ser en realidad la colección de toda la obra de Monterroso. Pero casi exactamente una década más tarde publicó su libro de fábulas titulado *La oveja negra y demás fábulas* (1969). Fue una sorpresa que hubiera pasado tanto tiempo, especialmente después de que varios de los cuentos de la colección de *Obras* habían ganado popularidad. Entre estos «Mister Taylor», «Primera Dama», y más infamemente «El dinosaurio». Digo infame porque el cuento ha sido alabado y antologado tantas veces que ahora incluso los críticos más devotos de Monterroso escriben en contra del cuento de una oración⁷. Monterroso ha dicho que, mientras escribía *La oveja negra y otras fábulas*, también escribía *Movimiento Perpetuo*, que publicó pocos años después.
29. Le tomó a Monterroso una década más desde el momento en que publicó *La oveja negra y demás fábulas* para publicar su próximo par de libros: «he optado por publicar lo menos posible (un promedio de un libro cada diez años) y que por lo menos trato de no publicar basura. Como ves, todas éstas son libertades negativas» (Monterroso, 1981; 192). Esta es la respuesta de Monterroso a la pregunta de Graciela Carminatti sobre lo que piensa respecto de la libertad. A lo que él responde que para él la libertad recae en una elección negativa: no publicar demasiado y no publicar basura. De esta manera, Vila-Matas tuvo razón al considerar a Monterroso como un «escritor del no» y luego descartarlo como un sufridor de la enfermedad ya que su proyecto es, no obstante, afirmativo. Publicar «no demasiado» fue para Monterroso un sentido de libertad.
30. Podemos observar hasta ahora, con los tres libros presentados aquí, una exploración de diferentes formas, así como de una libertad negativa. Como lo había sugerido anteriormente en el ensayo, todo el proyecto de Monterroso —y no solo *Movimiento Perpetuo*— también es un movimiento de forma a forma. El primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, es una colección de cuentos cortos. El segundo, *La oveja negra y demás fábulas*, una colección de fábulas y *Movimiento perpetuo* un libro misceláneo (que en sí es el epítome de este movimiento, como escribí anteriormente). Lo que estoy proponiendo es que este esquema de cambio de forma a forma continuó siendo el mismo con el resto de los libros que publicó. Aunque a Monterroso generalmente se lo conoce como escritor de fábulas, escribió

7 Ver Zavala, «Diez razones para olvidar ‘El dinosaurio’», 2004.

solamente dos libros de fábulas *La oveja negra y demás fábulas* y *La vaca*, dentro de una diversidad de otras formas. Sus otros libros no tienen nada que ver con las fábulas, pero sí con su deseo de movimiento y experimentación de las formas. La referencia que Vila-Matas hace de Monterroso como escritor de vacas y moscas es un ejemplo de muchos, que subrayan el trabajo del autor como fabulista pero que también reducen el otro lado de su obra, como lo era la variedad y la experimentación de las formas.

31. En *Lo demás es silencio* (1978), Monterroso escribe una biografía apócrifa sobre Eduardo Torres, un intelectual de una pequeña ciudad ficticia llamada San Blas. La vida se compone de cuatro partes: el testimonio dado por las personas que lo conocieron; sus trabajos; una colección de sus refranes y aforismos y una sección llamada «colaboraciones espontáneas». Monterroso escribe que el libro pertenece al género novelesco, cuando se le preguntó acerca de la forma del libro en una entrevista (ver Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* ; 81). En esta práctica de escribir una *vida*, Monterroso construyó una narración basada en el testimonio de otras personas sobre Eduardo Torres, algunas de sus obras y sus dichos y aforismos. Monterroso dijo que estuvo creando una vida para Eduardo Torres durante unos veinte años. Durante la época en que publicó su primer libro, también publicó algunos artículos sobre este hombre. Nunca pensó en escribir una vida o una biografía; dijo que, si lo hubiera pensado de esa manera desde el principio, nunca lo hubiera hecho. En cambio, el plan era rescatar artículos sobre Torres —los artículos escritos por el mismo Monterroso— y conocerlo lentamente, poco a poco. En la entrevista, se le pregunta a Monterroso si no tenía prisa en crear este proyecto: «Evidentemente no; comencé a darlo a conocer en 1959, al mismo tiempo que publicaba mi primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*. Creo que el consejo latino de guardar las cosas unos siete años sigue siendo bueno. Yo añadiría el consejo de pensarlas» (Monterroso, 1981; 82). No satisfecho con la respuesta, el entrevistador le preguntó qué pasaría si uno muriera antes de ese momento, a lo que él le respondió: «nada».

32. En *Viaje al centro de la fábula* (1981), Monterroso entra en una forma diferente, la entrevista, la cual él llama uno de los únicos géneros inventados en nuestra época. En este libro, diferentes personalidades lo entrevistan: Jorge Ruffinelli, Margarita García Flores, J. E Ignacio Solares, José Miguel Oviedo, René Avilés Fabila, Marco Antonio Campos, Graciela Carminatti y Elda Peralta para discutir su trabajo. De hecho, todas las citas en

este ensayo de *El viaje al centro de la fábula* son de esas entrevistas. La totalidad del libro consiste en entrevistas, que no sabemos si han sido elaboradas o guiadas previamente por Monterroso o no. Lo que sí podemos percibir es que intenta jugar con ellos como un género literario y no solo como una forma funcional de comunicación. Como es un libro, sabemos que Monterroso puede editar cualquier cosa, pero la oralidad y otros aspectos típicos de la forma se producen y reproducen para representar la experiencia de la forma. En una sección de la entrevista realizada por Elda Peralta, ella le pregunta cuáles son sus intenciones, ya sean políticas o literarias, y esta es parte de su respuesta: «La entrevista es el único género literario que nuestra época ha inventado. Visto, así como género, lo mejor sería, bueno, lo mejor sería no ser entrevistado. Pues bien volviendo a su pregunta, mis intenciones son tan sólo artísticas» (Monterroso, 1981; 111). A lo largo de las entrevistas, vemos un vaivén en las respuestas de Monterroso o mejor dicho una inconsistencia. Él está perfectamente consciente de la oscilación en sus respuestas y, como veremos más adelante, esto es lo que él dice, es la constante en su trabajo. Él no se toma a sí mismo demasiado en serio y, sin embargo, eso no significa lo mismo con su trabajo. En su respuesta a Elda Peralta sobre sus intenciones, escribe que tal vez no debería ser entrevistado, aunque sabemos que es el mismo Monterroso quien ha planeado y elaborado la idea de un libro de entrevistas. Este no es un caso de falsa modestia, ya que es realmente Monterroso quien se está entrevistando a sí mismo; había pedido a los entrevistadores que lo entrevistaran en primer lugar. Sin embargo, Monterroso imita lo que «se supone que debe hacer» el entrevistado en cierto momento de la entrevista.

33. Cuando se le preguntó sobre el largo intervalo entre la publicación de los libros, en una entrevista diferente, esta vez con Jorge Ruffinelli, Monterroso respondió que: «Tal vez por la cautela de que hablaste al principio, y porque soy lento para escribir y generalmente muy perezoso.» (Monterroso, 1981; 18-19) Esta vez la respuesta no es sobre un plan para publicar un libro cada diez años o debido a una sensación de libertad negativa, la razón es la imposibilidad de escribir o simplemente ser extremadamente haragán: «Yo no lo hago por temporadas ni todos los días; a una hora u otra; prácticamente yo no escribo. En realidad me gusta más pensar o, si esto resulta pretencioso, más bien divagar, que es un acto perezoso: después de todo escribir es un acto físico» (Monterroso, 1981; 67). Monterroso en esta ocasión está respondiendo la pregunta de Marco Antonio Campos sobre cuál es su

método de escritura, a lo que responde que consiste en casi no escribir y sobre todo pensar. Monterroso hace una crítica una y otra vez de escribir como una rutina, como un acto riguroso y mecánico, al menos para él. Ve la literatura como una profesión, como cualquier otra, pero la demanda de producción es una que pospone con comentarios oblicuos. Las respuestas que da en las entrevistas responden y anticipan el tipo de preguntas que obtendría un escritor de textos cortos y dispersos en una entrevista: ¿Por qué esos textos tan pequeños? ¿Por qué las fábulas? ¿Por qué los animales? ¿Por qué tantas páginas en blanco? ¿Por qué tanto tiempo entre un libro y el siguiente? Monterroso, quien dijo que no practicaba la crítica literaria, tiene la oportunidad, a través del libro de entrevistas construidas —*El viaje al centro de la fábula*—, de discutir con sus amigos y críticos imaginarios algunas de las preguntas sobre su trabajo que han tenido en mente. Incluso les hace saber en ocasiones que la motivación real para su trabajo es pura vanidad. Cuando Carminatti le pregunta cuál es su mayor incentivo: «¿Para escribir? Ya te lo dije: ver mi nombre en el periódico, y que algún amigo se moleste al verlo. Sé que se trata de un regocijo maligno. Pero así es» (Monterroso, 1981; 107). Como vimos antes, él había dicho que su propósito era puramente artístico, en otro punto dice que está interesado en la política, aunque dice que la política es un tema como cualquier otro que podamos debatir y que el papel del escritor es asegurarse que la gramática se use correctamente: «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, 1981; 41).

34. En *La oveja negra y demás fábulas*, Monterroso escribe una fábula llamada «El zorro es más sabio», que se supone hace referencia a que Juan Rulfo ya no publicó nada después de su segundo libro, y que Vila-Matas también discute brevemente en *Bartleby & Co.* En la fábula de Monterroso, el epíteto de Rulfo «el zorro más sabio» es redundante, ya que se sabe que los zorros son animales sabios e inteligentes, del tipo astuto, en la cultura popular occidental. La fábula es la siguiente: un zorro aburrido y melancólico con la necesidad de algo de dinero decide convertirse en escritor. Él termina publicando dos libros muy exitosos que son elogiados por todos e incluso son traducidos a varios idiomas. Como consecuencia, el zorro está muy satisfecho y sigue sin publicar otro libro. Sin embargo, todo el mundo comienza a preguntarse qué le pasa al zorro y cada vez que se encuentran

con él en cócteles, le dicen que debe publicar otro libro. El zorro responde incansablemente que ya publicó dos libros, pero la gente responde que eran tan buenos que debería publicar otro. El zorro ya no responde, pero sigue pensando: «En realidad lo que quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer» (Monterroso, 1994; 100). Monterroso termina la fábula diciendo que, de hecho, el zorro nunca publicó otro libro, reafirmando como el zorro más sabio. Con la fábula y en las entrevistas, Monterroso critica la idea de que los escritores, especialmente los buenos escritores, deban continuar produciendo libros. O al menos una crítica por la incesante demanda al escritor, no realmente por su estatura (la calidad del trabajo), sino en cuanto al tamaño y la duración del trabajo, así como la cantidad de escritura que debe producir a lo largo de toda su vida.

35. Al comienzo de *Bartleby & Co.*, Enrique Vila-Matas convierte la «libertad negativa» de la que habla Monterroso —no publicar ni publicar basura— como una negación del mundo:

Twenty-five years ago, when I was very young, I published a short novel on the impossibility of love. Since then, on account of a trauma, that I shall go into later, I had not written again, I stopped altogether, I became a Bartleby, and that is why I have been interested in them for some time. We all know the Bartlebys, they are being inhabited by a profound denial of the world (Vila-Matas, 2004; 1).

36. Vila-Matas propone una experiencia traumática y más tarde lo que él llama una «tendencia inquietante y atractiva en la literatura contemporánea» como posibles causas de la presencia de tantos Bartleby en la esfera literaria. Pero no considera la posibilidad de que los escritores, que se consideran a sí mismos escritores, estén satisfechos e incluso se sientan realizados publicando «solo» moscas, vacas, una oración o «uno o dos libros». De hecho, para él son ya no escritores y ya no pensadores, sino personas que le han dado la espalda al mundo. Como hemos visto con Monterroso, este no es necesariamente el caso. Como dijo en una de las entrevistas antes mencionadas, su método consiste más en pensar que en escribir. En el caso de Rulfo, además, ya no publica porque, según Monterroso, Rulfo está satisfecho con lo que ha escrito y, por lo tanto, ya no necesita escribir.

37. En *La letra e (Fragmentos de un Diario)* (1987), Monterroso experimenta con la forma del diario. En este libro, encontramos entradas fechadas con títulos de notas tomadas durante el período de dos años. Los temas varían desde pensamientos sobre géneros literarios, autores, amigos, dia-

rios, lenguaje, aforismos de la «vida real», todos desde una oración hasta un par de páginas. En una de las entradas titulada «Eduardo Torres», Monterroso recuerda lo que Torres —el personaje ficticio ideado por Monterroso en *Lo demás es silencio (vida y obra de Eduardo Torres)*— había dicho en relación a no escribir más: «recuerdo la proposición de Eduardo Torres consistente en que a todo poeta debería prohibírsele, por ley o decreto, publicar un segundo libro mientras él mismo no lograra demostrar en forma concluyente que su primer libro era lo suficientemente malo como para merecer una segunda oportunidad» (Monterroso, 1994(a); 11). Publicar hasta la muerte no debe ser la vida teleológica de un escritor, sino más bien el deseo de una escritura concisa y precisa que se encuentra con una forma específica. Contrariamente a la idea de la producción eterna de Vila-Matas, que es lo que los escritores aparentemente deben hacer, Monterroso está interesado en encontrar una forma específica, que es una idea que desarrollaré más adelante. Bastará decir por ahora que esto no es imposible de lograr, ya que, para Monterroso, Rulfo pudo llegar a este momento y por lo tanto lo llevó a estar satisfecho y a no publicar más. No debemos confundir esto con no escribir o no pensar más. Monterroso nos advierte a través de las palabras de Eduardo Torres que: «Por otra parte hay grados: no publicar, no escribir, no pensar. Existen también los que recorren este camino en sentido contrario: no pensar, escribir, publicar» (Monterroso, 1994; 12).

38. Las otras dos formas con las que Monterroso experimenta son el ensayo en *La palabra mágica* (1983) y la autobiografía en *Los buscadores de oro* (1993). En *La palabra mágica*, escribe varios ensayos de diversos temas relacionados con la literatura occidental. En el ensayo titulado «Novelas de dictadores», escribe que entre muchas otras cosas que América Latina no inventó están los dictadores, criticando tanto la percepción europea de la región como un lugar exclusivamente dominado, y a los escritores latinoamericanos por asumir inequívocamente la responsabilidad e incluso la alegría de propagar la idea de que el dictador es una marca registrada latinoamericana:

Los dictadores son tan antiguos como la historia, pero nosotros, de pronto, asumimos alegremente esa responsabilidad y en Europa, que con dificultades ha vivido sin uno desde que los romanos les dieron nombre, hace algunos años comenzaron a pensar qué divertido, cómo Hispanoamérica puede dar estos tipos tan extraños, olvidando que ellos acababan de tener a Salazar, a Hitler y a Mussolini y que todavía contaban con Francisco Franco (Monterroso, *La palabra* ; 45).

39. Continúa escribiendo sobre cómo Miguel Ángel Asturias es el iniciador del género al contar anécdotas de los problemas que tuvo que pasar para que se publicara su libro *El señor presidente*. Monterroso también nos cuenta sobre el momento en que supuestamente recibió una carta de Mario Vargas Llosa, invitándolo a participar en un proyecto literario compuesto por cuentos donde se asignaban determinados dictadores a cada autor. Por ejemplo, a Monterroso le asignaron a Anastasio Somoza, Carlos Fuentes a Antonio López de Santa Anna, Julio Cortázar a Juan Domingo Perón y Mario Vargas Llosa a Luis Miguel Sánchez Cerro. Monterroso estaba muy interesado en el proyecto. Al principio pensó que: «Aunque yo piense que la literatura no sirve para cambiar la situación política de ningún país, los dictadores han sido y seguirán siendo siempre buenos temas literarios» (Monterroso, *La palabra* ; 51). A Monterroso le interesa el tema, pero también sabe que hay muchos otros temas interesantes. Por eso, él no participa en el proyecto y le responde la carta a Vargas Llosa con un breve: «gracias, pero no». Como mencioné desde el comienzo, este movimiento perpetuo necesita tener sentido tanto en términos de forma como de contenido, ya que Monterroso está tratando de encontrar un lugar donde ubicarse. Monterroso, escribe la siguiente justificación de por qué no participó en el proyecto:

En cuanto a Somoza, a mí no me gustó como tema y no lo pensé mucho para renunciar a él y al libro y a toda la gloria que el libro traía consigo. Pero la verdad es que el tema me dio miedo, miedo de meterme en el personaje, como inevitablemente hubiera sucedido, y con la tontería de buscar su infancia, en sus posibles insomnios y en sus miedos y terminar “comprenderlo” y teniéndole lástima y así recordando a Pirandello renuncié a trabajar en un Somoza al que como Juez me habría gustado mandar a fusilar pero que como escritor hubiera llegado a presentar toda su indefensión y miseria, y cobardemente renuncié al proyecto (Monterroso, *La palabra* ; 52).

40. Monterroso elige no escribir, no participar en el proyecto literario porque no puede o no quiere ubicarse en el espacio del dictador. Aunque Monterroso escribe que todo es puro miedo y cobardía de su parte, sabe que ponerse en la forma de dictador también significa reproducir la forma. La libertad negativa, le permite a Monterroso no repetir la misma lógica que él condena. Ya que como él mismo escribió, si fuera juez seguramente ejecutaría a Somoza. Por lo tanto, no hay ninguna razón por la cual le deba dar vida, forma o voz a la forma del dictador.

41. Como hemos visto, *Movimiento perpetuo* es el epítome del proyecto literario completo de Monterroso. No solo en el transcurso del libro pasa por un movimiento de formas, intercaladas con moscas, muertes, páginas casi en blanco y silencios, sino también en la experimentación de diferentes formas a través de un proyecto vital. Por otro lado tenemos el proyecto de la publicación de sus otros textos, en donde Monterroso habita la anécdota, la fábula, el aforismo, la entrevista, el ensayo, el diario y la autobiografía en un avance con la forma. Es la incertidumbre y el deseo de moverse o de ser de otra manera, los temas principales en su escritura. Incesante, Monterroso se mueve a través de las diferentes formas, con el deseo de cambiar y ser los otros, los que él es: «Me he ido dando cuenta de que mi tema principal ha sido el de la inseguridad ante lo que se es o se hace, de donde el deseo de cambiar, o de ser otro, o de otro modo» (Monterroso, 1981; 112).
42. En *Movimiento perpetuo* son las moscas como textos eternos, ligeros, humorísticos, múltiples, mortales y voraces lo que moviliza el proyecto de Monterroso, pero no debemos encerrar o definir esta propuesta como una forma definida. Las moscas de Monterroso, y su movimiento a través de las formas, no deben confundirse con la búsqueda de una forma precisa como en el caso de Rubén Darío en su famoso poema: «Yo persigo una forma.» El hallazgo en la belleza del interrogatorio en el cuello blanco del cisne para Darío significa esa armonía entre forma y contenido. Para Monterroso la búsqueda de la forma es incesante, busca nuevas formas en donde ubicarse, pero que como textos-moscas sean eternos.
43. En este minimalismo de Monterroso encontramos un escritor que no es definido por escribir textos cortos, pues como vimos experimentó con una gran variedad de formas, con su proyecto minimalista. Pensó y algunas veces escribió, dándose a sí mismo la libertad negativa que fue negarse a publicar todo el tiempo. A pesar de que consideraba la escritura como una profesión, nunca esperó ganarse la vida de ella —como sabía que ningún otro escritor latinoamericano lo hacía— estaba en contra de la idea de la sobreproducción. En cierto modo, Monterroso se negó a sacar provecho de la plusvalía del lenguaje, ya que consideraba que su proyecto era uno de construir, recolectar y copiar textos inmortales (como las moscas). Sus silencios entre sus libros, sus páginas en blanco entre los textos —a veces acompañados por un dibujo— eran intentos de crear silencios entre pensamientos y experiencias. Sus movimientos fueron incesables, mínimos, lentos y casi imperceptibles, creando así su proyecto minimalista y eterno.

Bibliografía

EPPLE Juan Armando, *Brevísima relación: nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Chile, Mosquito Comunicaciones Editores, 1999.

GALLAGHER Catherine and GREENBLAT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

LÁMBARRY Alejandro comp., *La mosca en el canon: ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Lucian. *Selected Dialogues*, Trans. C.D.N. Costa. Oxford, Oxford University Press, 2005.

MONTERROSO Augusto, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Barcelona, Grupo Editorial Norma, 1994(a).

_____, *La oveja negra y demás fábulas*, México, J. Mortiz, 1969.

_____, *La palabra mágica*, México, D.F., Ediciones Era, 1983.

_____, *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*, México D. F., Ediciones Era, 2006.

_____, *Movimiento perpetuo*, México D. F., Ediciones Era, 1991.

_____, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Grupo Editorial Norma, 1994(b).

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

MORSON Gary Saul, *The Long and Short of It: From Aphorism to Novel*, Stanford, California, Stanford University Press, 2012.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby & Co*, New York, New Directions, 2004.

ZAVALA Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004.