



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras



COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**CAZA DE CONEJOS DE MARIO LEVRERO, UN LUGAR EN LA
MINIFICIÓN LATINOAMERICANA**

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciada en Estudios Latinoamericanos

Presenta:
PATRICIA PAMELA BENÍTEZ GÓMEZ

Asesora:
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1	6
LAS VIDAS DE LEVRERO	
1.1. KAFKIANA	9
1.2. EXPERIMENTAL	20
1.3. DIARIO-NOVELAS	26
CAPÍTULO 2	35
UN RECORRIDO POR LA MINIFICCIÓN	
2.1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	37
2.2. LA MINIFICCIÓN EN LATINOAMÉRICA	59
CAPÍTULO 3	78
ANÁLISIS DE <i>CAZA DE CONEJOS</i>	
3.1. HACIA LA DICTADURA DE 1973	83
3.2. ANÁLISIS DE LA OBRA	93
3.3. <i>CAZA DE CONEJOS</i> DESDE LA MINIFICCIÓN	100
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFIA DIRECTA E INDIRECTA	122

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por ser refugio académico. A la Facultad de Filosofía y Letras, al Colegio de Estudios Latinoamericanos por albergar profesoras y profesores cuyo sincero afán por la enseñanza no sólo deja huellas indelebles, sino que inspiran caminos a través de las humanidades que serán recorridos de vida. Por eso mi sincero agradecimiento a cada uno de los integrantes del sínodo, Dra. Brenda Morales Muñoz, Dra. Eva Castañeda Barrera y Mtra. Nely Esther Maldonado, su valioso tiempo de lectura y sus generosos comentarios, fundamentales para el término de este trabajo no caerán en el olvido.

Extiendo mi gratitud de manera indefinida a la Dra. Alejandra Amatto, cuyas virtudes encarnan todo lo que la docencia y las humanidades deben ser. Su conocimiento que roza con lo infinito, sus enriquecedoras conversaciones, su paciencia y extrema calidez humana, son sólo la superficie de la honda marca que dejó en mí.

Gracias profundas e infinitas a mi familia. Mi madre y padre por su apoyo incondicional y enseñanza eterna, los dos lados de la misma moneda, opuestos entre sí transitan juntos la vida con esfuerzo por ser y hacer siempre lo apropiado. La felicidad de tenerlos a mi lado es inefable pues son “el amor más grande que conocí”. Cada letra de este trabajo nace con el fin de darles orgullo y satisfacción. Nunca duden que soy lo que soy porque soy de ustedes. A mi hermano por ser una parte irrenunciable de mí y siempre desear que el futuro no me depare dolor.

La soledad tiene la virtud de regalarnos pocas pero preciadas personas. Gracias a Violeta por compartir su sonrisa y todo el amor que es capaz de dar. A Dayri porque el paso por el CELA fue infinitamente mejor con su amistad, una amistad interminable. A Rodrigo por siempre creer en mí y regalarme su voz y dibujos “algún día verás que me voy a morir amándote, algún día sabrás lo que ha sido vivir amándote”.

A Uruguay “porque tiene mucho cielo y mucho mar” y a Mario Levrero por existir.

INTRODUCCIÓN

Jorge Varlotta nació en 1940 y murió 64 años después junto al gran Mario Levrero. Esta dupla hizo casi de todo, excepto aquello que le considerara un esfuerzo injustificado. En su vida solo se detenía a valorar imágenes: fue fotógrafo, cineasta aficionado y parapsicólogo. Mientras que para vivir usó las letras: fue librero, creador de pasatiempos, humorista y, para el final, dirigente de un taller literario. Era Jorge Varlotta para el trato cotidiano y sus cercanos y Mario Levrero para quienes lo conocimos desde la distancia que se guardan un escritor y un lector. En el arte literario encontró la unión de ambos aspectos, pues su escritura contiene sobre todo imágenes, tangibles, vivas y sagaces.

En su obra encontramos una amplia expresión de géneros, si bien podríamos definir sus escritos *La ciudad* (1966), *El lugar* (1969) y *París* (1970) como novelas o *Fauna y Desplazamientos* (1987) como novelas cortas, también vemos textos del tipo *La novela geométrica* (1968) o *Caza de conejos* (1988) que no encuentran un espacio en las categorías tradicionales pues como afirma Luciana Martínez “La relación de Mario Levrero con los géneros literarios es sin duda problemática si no es que irreverente”¹. Pues en una época donde el realismo dominaba la literatura uruguaya y el *boom* se practicaba desde el exilio, el “libertinaje imaginativo” de nuestro autor (como lo llamó Ángel Rama), no encontró lugar.

Esa imaginación tan excepcional provenía de la realidad, de su verdad, su experiencia, y del plano donde la experimentación se traduce en realismo. La imaginación levreriana tiene más qué ver con la condensación de imágenes interiores que con un desbordamiento fantástico puro, mas aún aquellas imágenes que se originan en su interior sólo encuentran salida a través de la escritura pues Levrero las exorciza con ésta.

Esta investigación surge —en un primer momento— de un interés personal en los géneros breves y en el propio autor. En el espectro profesional, la motivación nace del deseo de hacer un pequeño aporte a la creciente, desde hace casi una década, discusión académica en torno a la figura de Mario Levrero, pues si bien ha resurgido con una nueva revalorización, en el Colegio de Estudios Latinoamericanos no existen trabajos sobre él.

¹Luciana Martínez, “De la metafísica a la sátira social: el ciclo de microrrelatos en *Caza de conejos* de Mario Levrero”, *El cuento en red*, 2010, núm. 22, p.132.

Pensar en *Caza de conejos* como parte de un posible canon de la minificción implica considerar al autor como minificcionista; pues entendemos que el desarrollo de este género dentro de su obra fue amplio y profundo. A lo largo de este trabajo también se podrá ver cuál es el lugar de *Caza de conejos* en relación con el resto de la obra del escritor a través de una revisión sobre lo que la crítica y la academia han discutido hasta el momento acerca de Mario Levrero.

Referente a los criterios metodológicos, estos son construidos desde consideraciones personales y académicas, pues ante la difícil tarea de abordar un texto tan complejo, la flexibilidad de enfoque es una constante, no sólo la lectura de casi toda la obra de Levrero sino también de la obra crítica en torno a él y al periodo dictatorial, sirven para construir un enfoque personal donde se cruzan las diferentes etapas de la obra del autor con los aspectos literarios de la minificción rodeados del clima asfixiante de la dictadura uruguaya.

El trabajo se divide en tres capítulos en los que se tratará de dar cuenta de los aspectos más destacados que rodearon la creación de la obra con el fin de vislumbrar su posición tanto en el corpus del autor, como en la historia de la minificción latinoamericana.

En el primer capítulo repasaremos la vida literaria del escritor uruguayo a través de la propuesta de la crítica en general, que divide en tres partes su trabajo, un planteamiento que nos ayuda a acceder a una producción copiosa y compleja. La primera etapa denominada kafkiana, está compuesta por la llamada “trilogía involuntaria” que incluye las ya mencionadas novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*. Profundizaremos un poco más en esta etapa al ser la previa al texto de nuestro interés: *Caza de conejos*. En seguida, proseguiremos por una etapa experimental-imaginativa que abarca una producción de cuentos y novelas cortas, un tipo de escritura que solo cesó hasta que en la década de los ochenta comenzó a sumergirse en la autoficción, obras que se incluyen aquí como: *Diario de un canalla* (1992), *El discurso vacío* (1996) o *La novela luminosa* (2005).

El segundo capítulo aborda algunas posturas y conceptos de la teoría minificcional a partir de cuatro prominentes críticos del género: Dolores Koch, Violeta Rojo, David Lagmanovich y Lauro Zavala. Sus profusos trabajos e investigaciones, así como su labor académica y de difusión en torno a la minificción; además de las aportaciones teóricas, que como veremos, han ayudado a construir, delimitar y entender este género hicieron evidente la selección de estos estudiosos.

En esta parte trataremos las consideraciones teóricas más relevantes para acercarnos a un conocimiento más certero del género. Así mismo, se realiza un sucinto repaso histórico por los escritos más representativos de la narrativa breve incluso antes de la consagración de una teoría general sobre la minificción. Tal revisión es hecha por épocas y a su vez está dividida por países de Latinoamérica.

Por último, el tercer capítulo propone una síntesis sobre el contexto uruguayo en los años previos al establecimiento oficial de la dictadura, esto a fin de entender el clima de violencia, represión cotidiana y, en general, las apremiantes condiciones desde las que se construyó la obra. Tal mirada histórica es imprescindible desde los Estudios Latinoamericanos, pues son esos cruces disciplinares los que nos permiten profundizar en la obra y el autor más allá del estricto ámbito artístico.

Como efecto de dicho contexto, es válido señalar que, si bien Levrero nunca realizó obra de denuncia evidente, siempre se pueden encontrar indicios y lecturas que reflejen el entorno tan dramático y nos orillen a asumir su incidencia directa en la creación artística, no de manera obvia, sino por caminos literarios poco tradicionales confirmando que los fenómenos sociales moldean, quierase o no, la creación artística alternativa y disruptiva.

En este mismo capítulo también se analizan la obra y los recursos literarios propios de la minificción empleados por Levrero en la creación del universo de *Caza de conejos*, un texto capaz de desafiarnos como lectores a todos los niveles posibles.

Así, este trabajo buscará acercar la peculiar obra de Levrero a una delimitación genérica entendiendo que fue construida desde los márgenes, y si bien mucho tiempo no se consideró parte del canon de la minificción, ahora podemos decir que posee un lugar en uno nuevo y renaciente. Se trata de argumentar desde los cruces teóricos, históricos y propiamente literarios cómo es que *Caza de conejos* puede ocupar un sitio privilegiado como referente del género mínimo en la literatura latinoamericana contemporánea.



LAS VIDAS DE LEVRERO

Mario Levrero nació el 23 de enero de 1940 en Montevideo y murió en la misma ciudad en 2004, vivió relativamente poco tiempo y sin embargo construyó un proyecto literario sólido y bien delimitado, cercano a su vida corriente y tan puntual que, visto desde la distancia, pareciese planeado a detalle desde su inicio.

La obra de Levrero comprende alrededor de una veintena de títulos, entre los que se encuentran libros de cuentos, novelas inclasificables, detectivescas y de corte autoficcional, un par de volúmenes que recogen sus columnas periodísticas para la revista *Posdata* e incluso un manual de parapsicología.

Desde la publicación de su primer cuento “Gelatina” (1969) un texto donde una masa amorfa va consumiendo la ciudad a la manera de “The Blob”¹ y que el autor aseguraba no haber visto en el momento de su escritura, hasta el término de *La novela luminosa*, último proyecto literario que tardó veinte años en concluir, Levrero no dejó de escribir y trabajó todo tipo de géneros.

Como ya mencionamos sus tres primeras novelas conforman la denominada “trilogía involuntaria” de rasgos principalmente kafkianos que responden a su impulso juvenil de expresión, pero de una manera extraordinaria y de difícil encasillamiento para la literatura que se producía en su tiempo. En una entrevista con Rafael Courtoisie, Levrero señala a Kafka como su principal estímulo literario: “La lectura de Kafka, en un momento y en un entorno muy especiales, fue lo que desencadenó mis impulsos literarios”².

Durante ese largo aliento de escritura e incluso después de él, Levrero redacta una serie de cuentos y textos cortos que dan la impresión de haber sido escritos por alguien diferente al autor de las novelas, trabajos como *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) o los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *El portero y el otro* (1992), *Aguas salobres* (1983) o *Fauna/Desplazamientos* muestran una faceta de corte más experimental y atrevido, narrativas no lineales, esquemas de géneros tradicionales rotos pero que conservan sus características; paisajes surrealistas, absurdos e

¹ “La mancha voraz” en español, es una película referente de la ciencia ficción. Fue estrenada en 1958 y dirigida por Irvin Yeaworth.

² Mario Levrero *apud* Jorge Olivera, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p.20.

inverosímiles, pasajes violentos y humorísticos, finales abruptos y desconcertantes y siempre esa sensación final en el lector de desconcierto e incomodidad, la impresión de no haber salido del todo de ahí.

En la década de los ochenta debido a problemas económicos Mario Levrero cambió su domicilio fuera de Uruguay y se mudó a la ciudad de Buenos Aires, pues Jaime Poniachik le había ofrecido un nuevo trabajo de oficina en las revistas de crucigramas de su editorial. Y aunque esto presentaba un remedio financiero, pronto sus aflicciones habituales comenzaron a atormentarlo, la cicatriz que quedó como marca de una operación de vesícula le recordaba la angustia y ansiedad que sentía ante la perspectiva de la muerte, su único bálsamo para ese miedo era la escritura de una novela que había postergado por su nuevo empleo. Ese escrito se encausó no como novela, sino como el *Diario de un canalla*, trabajo con el que inaugura su última etapa, la autoficcional, y al que seguirían *El discurso vacío* y el *Diario de la beca* que antecede a la póstuma *La novela luminosa*, esta división de su obra es la expuesta generalmente por la crítica, aunque resultaría imposible para un trabajo literario tan amplio como el de Mario Levrero tomarla con rigidez.

1.1 KAFKIANA

Esta etapa es integrada por las novelas de la ya aludida “trilogía involuntaria” referida así por el propio autor y es el más claro (aunque no el único) indicio de la influencia de Franz Kafka sobre Mario Levrero, además de los comentarios y reconocimientos explícitos que hizo el autor a lo largo de su vida. Levrero recupera las vanguardias tardías —cuyo proceso en Uruguay se presentó de manera singular— pues su escritura responde, con lógica, a una tradición estilística que se comunica con Felisberto Hernández, al menos en esta primera etapa de su escritura.

Entre 1966 y 1970 Mario Levrero escribe de manera continua una serie de novelas en las que, posteriormente, reconocerá una gran afinidad ya que aseguraba que no fueron escritas con la intención de tener una relación evidente y que, sin embargo, logran formar una unidad: “Si se tiene en cuenta la fecha en que fueron escritas tres de mis novelas, en vez de las fechas de publicación, *El Lugar*, de 1969 forma parte de lo que podría llamarse una ‘trilogía involuntaria’. La misma se inicia con *La Ciudad*, (1966), y culmina con *París*, de 1970. En las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad.”³

El particular momento de la escritura de esta trilogía es algo a lo que Levrero se referirá siempre como mítico o un trance, aseguraba que fue una búsqueda en el inconsciente que dio como resultado esta expresión de su interioridad: “Cuando escribe la trilogía involuntaria, entre 1966 y 1970, el impulso creativo lo domina y da lugar a tramas delirantes que funcionan como exploración de su mundo interior...”⁴

Las novelas son narradas en primera persona y nos presentan un protagonista sin nombre, sin identidad que se enfrenta a la búsqueda del retorno, aunque su primera intención al llegar es abandonar el lugar o cuestionarse sobre sus motivos para haber arribado ahí, se encuentra siempre con una institución gigante, sin rostro y todopoderosa (a la manera de Kafka) que le pondrá difícil encontrar el camino de regreso. Encima se topa con su deseo de quedarse debido a su correspondiente interés amoroso que en realidad sólo se gesta por la urgencia de satisfacer un deseo físico, esto poco a poco se vuelca en reflexiones sobre su

³ Elvio E. Gandolfo, “*El lugar*. Eje de una trilogía involuntaria” (Entrevista), *El péndulo*, 1982, núm. 6, s.p.

⁴ J. Olivera, “Mario Levrero en sus diarios”, *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 39 (2010), p.334.

propia condición e inconsciente. De manera muy simple, así se podría resumir la coherencia que comparten estos trabajos.

El tema principal señalado en estas novelas es el de la ciudad, su construcción y su búsqueda a través de imágenes oníricas a la vez que el protagonista realiza un recorrido para, sin saberlo, encontrarse con su interior. Estas ciudades, que poco tienen que ver con lo urbano, se caracterizan más bien por su ausencia⁵; su nombre es genérico o carecen de él, y cuando hace referencia a un lugar “real” poco tienen que ver con este; los espacios son inestables y cambiantes, laberínticos e inabarcables; el tiempo volátil. La construcción onírica de estas ciudades no es ideal o utópica sino todo lo contrario, un espacio de horror y ambiente opresivo.

Los personajes de Levrero se mueven en la contradicción. El narrador pasa buena parte del tiempo encerrado y tratando de escapar, sin embargo, al lograrlo parece temer al exterior, arrepentirse y sentir nostalgia por su antiguo encierro. Se mueve en una atmósfera asfixiante y pesadillesca pero que al mismo tiempo acepta con cierta apatía; se da cuenta de los absurdos, pero se adapta a ellos; su sensación de extrañamiento es permanente, pero interactúa y trabaja a nivel profundo con el resto de los personajes, aunque nunca les llegue a tener confianza o cariño.

En este camino de búsqueda del yo interior el protagonista sufre un proceso de despersonalización, este proceso tan característico de los personajes kafkianos configura el conflicto del ser y la identidad: “Mientras me desvestía me acerqué al espejo, y si bien no esperaba verme en muy buenas condiciones, la imagen reflejada se parecía tan poco a la que guardaba de mí mismo en mi memoria que realmente me asustó.”⁶

En la novela *El lugar* lo hallamos en la segunda parte, cuando el protagonista sale del laberinto para entrar al patio y se encuentra con Bermúdez y compañía, éste le ofrece su equipo para afeitarse:

Pero me interesaba mirarme al espejo; en todo ese tiempo allí no había encontrado ninguno, y me producía una sensación extraña no tener esa referencia de mi aspecto. No era, exactamente, como si me hubiese olvidado de mis rasgos; pero necesitaba alguna

⁵ Martín Kohan, “La idea misma de ciudad” en *La máquina de pensar en Mario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p.114.

⁶ Mario Levrero, *La ciudad*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p.82.

confirmación. También sabía que al mirarme perdería algo importante, justamente esa sensación que no puedo explicar.⁷

Y en *París* esto ocurre mientras el protagonista, que camina por la ciudad, se divide entre la vigilia y el sueño, etapas que suceden al mismo tiempo. Es durante sus momentos fuera de la ensoñación, cuando se hace consciente de su transformación:

Los dibujos me parecen todos ingeniosos y figurativos, flores, rostros de mujeres, paisajes marinos, escenas de trabajos campestres. Uno de ellos sin embargo, perdido entre los demás, representa un ser alado, un hombre volando entre nubes, que se me parecía notablemente. Al menos se parecía a la imagen que conservaba de mí en la memoria, y pensé que quizá ahora presentara un aspecto completamente distinto; recordé el baño de inmersión durante el cual había perdido el pelo y adquirido una piel distinta, y la descripción de Sonia, de mi frente y mis ojos. De todos modos aquella figura representaba a mi vieja imagen...⁸

En Levrero esta pérdida primera en realidad configura la creación del yo verdadero, de la exteriorización del yo interior, se destruye el antiguo ser para dar lugar a uno nuevo, al real. Es siempre la premisa del viaje de retorno, la búsqueda del camino, la imposibilidad de completar los deseos, las metas o las necesidades lo que permea esta etapa del autor.

• LA CIUDAD

La ciudad, escrita en 1966 aunque publicada en 1970, tuvo como primer lector a José Luis “el Tola” Invernizzi pintor uruguayo y cercanísimo amigo del joven Levrero quien lo impulsó a continuar con la escritura de su primera novela, pese a las reticencias del autor. En pocas palabras, trata la imposibilidad de un forastero de salir de una autoproclamada “ciudad” a la que llega por una serie de absurdos y la cual le resulta complicado abandonar debido a una serie de obstáculos y deseos.

La novela narrada en primera persona desarrolla el viaje de un hombre, al estilo kafkiano, sin nombre, sin historia previa, que al llegar a su “nuevo” departamento sale inmediatamente de él al darse cuenta de que, primero y antes que nada, necesita queroseno. Sin tener una idea clara del nuevo barrio y al caer sobre él una espesa lluvia pierde el camino y termina en la cabina de un mal encarado chofer de camión y la mujer que parece su pareja.

⁷ M. Levrero, *El lugar*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p.92.

⁸ M. Levrero, *París*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p.96.

La repentina situación y la normalidad con la que el protagonista la toma, así como sus decisiones basadas en intuiciones, advierten al lector sobre la lógica del absurdo del relato. En un ataque de furia la mujer y el protagonista son expulsados del camión, al ser acusados por el chofer de tratar de engañarlo. Abandonados en medio de la nada el personaje comienza a preocuparse por buscar una forma de regresar. “Por suerte” la ciudad de Ana, nombre de la mujer, se encuentra cerca, sin embargo, encontramos que más bien se trata de un pequeño poblado de provincia, que cuenta apenas con los servicios necesarios pero que carece de ese carácter dinámico tan distintivo de las ciudades.

Los intentos por regresar se entrecruzan con el deseo de reencontrarse con Ana y los intentos de Giménez por evitar su partida, este personaje es el encargado de la estación de servicio de la ciudad y el único que muestra interés por el protagonista y lo ayuda, le da información sobre Ana y le ofrece comida, ropa y un lugar para dormir. Giménez es el tipo de personaje cuya identidad se basa en seguir las reglas sin cuestionarlas, cuya única función es cumplir con el reglamento y servir a los intereses de la Compañía.

Sin embargo, esa “ayuda” pronto se convierte en una molestia, pues el narrador se siente atrapado en esta nueva situación con Giménez, ya que este siempre está disuadiéndolo de marcharse, le habla de los inconvenientes (a veces absurdos) a los que se enfrentaría de seguir empeñado en irse.

En el prólogo de *La ciudad* Ignacio Echeverría recuerda las palabras de Levrero sobre Kafka y lo determinante que fue para su primera novela “Kafka me dio la llave, el permiso, y al comienzo incluso la forma; fue leer *América*, y de inmediato *El castillo*, y comenzar a escribir. Leía de noche *El castillo* y pasaba el día siguiente escribiendo *La ciudad*. Hasta leer a Kafka no sabía que se podía decir la verdad.”⁹

Este permiso del que habla Levrero es algo que reconocerá el resto de su vida: “Fue a partir de la lectura de Kafka, quien me reveló una visión del mundo que yo sentía, que secretamente compartía, pero que no me animaba a expresarla. Al leerlo a él, me creí autorizado. Cuando escribía *La ciudad* sentía que lo estaba plagiando o traduciendo a Kafka. Después vi que no era tan así; era un plagio fracasado que resultó un poco más personal”¹⁰

⁹ Hugo Verani, “Conversación con Mario Levrero” (Entrevista), *Nuevo Texto Crítico*, 1995-1996, núm. 16-17, p.14.

¹⁰ M. Levrero *apud* Jesús Montoya, *Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Montevideo, Trilce, 2013, p.18.

La ciudad fue finalista en 1969 del concurso literario del *Semanario Marcha*¹¹ y logra ser publicada gracias a Marcial Souto quien convence a la editorial Tierra Nueva (de corte religioso) de hacer una colección de literatura fantástica “Literatura diferente”, que incluyó textos de José Pedro Díaz y Carlos Casacuberta y a los que hizo pasar, igual que los trabajos de Levrero, como ciencia ficción, debido al interés particular del editor por este género. Así en 1970 se publica bajo este sello la primera novela de Mario Levrero.¹²

• EL LUGAR

El lugar, segunda novela de Mario Levrero fue escrita en 1969 y publicada hasta el año 1982 en la Revista *El Péndulo*¹³. Dividida en tres partes, presenta una historia contada desde la memoria, el narrador escribe sobre un encierro absurdo y su laberíntico recorrido para salir de este.

El texto comienza con el protagonista despertando en medio de la oscuridad sin recordar dónde se encuentra o cómo llegó ahí, pronto descubre que se halla encerrado en una habitación vacía que al parecer sólo tiene una puerta que abre y que lo lleva a otra habitación igual y así consecutivamente. Conforme avanza por incontables habitaciones, éstas cambian poco a poco, aparecen muebles y tienen iluminación, el protagonista también se percata que le es imposible regresar por el camino que va dejando atrás, así que la única opción que se plantea es seguir adelante hasta encontrar la salida.

El transcurso del tiempo deja de ser medible, la luz se prende y apaga simulando el día y la noche. Cada “día”, al despertar en este laberinto sin salida, el narrador encuentra un plato de comida, no sabe cómo llega ahí ni quién lo pone, empieza a construir una rutina: avanzar por las habitaciones, instalarse en una, comer y descansar, es decir, se permite normalizar hasta cierto punto su situación.

En su cruce por las habitaciones, pronto se encuentra con familias que al parecer las habitan permanentemente, en un inicio trata de comunicarse, como en el resto de las novelas,

¹¹ El *Semanario Marcha* fue una publicación periódica de corte político-cultural con un amplio espectro ideológico, sobre todo de izquierda. Publicado por primera vez en 1939 fue dirigido en sus inicios por Carlos Quijano, mientras que Juan Carlos Onetti fungía como secretario de redacción. Formaron parte de sus colaboradores figuras tan importantes como Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Luis Campodónico, Jorge Ruffinelli, Mercedes Rein, entre otros. Hasta su clausura en 1974 producto de la censura ejercida por la dictadura cívico-militar de Juan María Bordaberry.

¹² J. Montoya, *op. cit.*, p.43.

¹³ J. Olivera, *Intrusismos de lo real...*, p.245.

pero se da cuenta que desconoce su idioma además de la paulatina desconfianza que genera en estas familias su repentina aparición.

Justo antes de llegar al final en este recorrido interminable de habitaciones, que poco a poco van perdiendo su comodidad y limpieza hasta que parecen derruidas y a punto del colapso, el narrador tiene un episodio con una joven a la que llama Mabel, según lo que entiende de la única palabra que ella pronuncia. Ella, al parecer, puede entrar y salir de las habitaciones sin impedimentos y lo lleva a una playa a través de un agujero en la pared, el protagonista parece percibir este agujero como la salida definitiva, la libertad, sin embargo descubre con sorpresa que este lugar en realidad se encuentra en el interior de lo que describe como una represa, rodeado de enormes paredes. Junto a la joven contempla el horizonte con desánimo y regresan por el mismo camino, al día siguiente Mabel se ha ido.

Al despertar, ya sin Mabel, el narrador decide continuar hasta las últimas consecuencias, las habitaciones irreconocibles, los escombros y el agua que suben de nivel, el hambre y la sed, la fiebre, las advertencias «NO HAY SALIDA, ESTO ES EL INFIERNO» y un nuevo encuentro con el hombre agonizante que no logrará salir. En este recorrido que empeora a cada paso y que va acabando con las fuerzas y la voluntad del narrador, se presenta de pronto una tercera puerta sin escombros, frente a ella y sin pensarlo el narrador la abre y sigue por el pasillo, para hallar por fin, una salida.

En esta novela de Levrero nos adentramos en el laberíntico recorrido que sufre el protagonista como reflejo de un proceso similar en el autor: “Pero definiendo la primera parte, y perdono mi inconsecuencia a continuarla porque entiendo las razones: el protagonista se me moría, y yo estaba identificado con el protagonista, y no quería morir. Por eso le abrí una puertita falsa. Tal vez todavía estoy vivo gracias a ese truco.”¹⁴

En la segunda parte la novela cambia por completo, el narrador despierta en un campamento dentro de lo que parece un gran patio, se encuentra con una variedad de personajes: Bermúdez y el Alemán, quienes lo cuidan hasta que logra recuperarse; el Farmacéutico y el Francés (cuya barrera idiomática le impide comunicarse con el resto) no se encontraban al momento de su llegada; Alicia y el niño aparecen después que él. De inmediato se da cuenta que ninguno sabe lo que pasa o dónde se encuentran así que sigue

¹⁴ Pablo Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008, p.54.

habitando aquel mundo extraño en el que despertó, además descubre que sus historias para llegar ahí son diferentes entre sí, aunque igual de aterradoras e inverosímiles.

El espacio ahora se configura diferente, ya no es esa serie laberíntica de habitaciones con una sola salida, ahora que se encuentra en un lugar abierto, la “comodidad” que le ofrece el grupo lo hace perder su objetivo de salir del lugar, hasta que una serie de descontentos (el liderazgo de Bermúdez, el suicidio del Francés, personaje por el que siente más simpatía) lo hace de nuevo sentir el encierro y darse cuenta de que el miedo al cambio es lo que detiene al resto a seguir buscando, por lo que decide partir y, muy a su pesar, Alicia y el niño lo acompañan.

En este nuevo viaje, encuentran una casa que tiene el mismo principio de función que las habitaciones, alguien o algo les proporciona lo necesario para habitarla, Alicia encuentra en ella una suerte de comodidad rutinaria bajo el modelo de lo familiar. El narrador se niega a seguir bajo los dominios de este lugar y quienes lo controlan, e incluso le entregan una máquina de escribir y papel para continuar con sus notas. Esta vida cómoda y fácil no es motivo para quedarse, sino todo lo contrario, la posible alineación, la pérdida del yo le produce una angustia que lo impulsa a seguir avanzando hasta salir de sus dominios.

Es apenas en la tercera parte de esta novela que el protagonista llega realmente a una ciudad. Tras abandonar a Alicia y el niño, el narrador, que vislumbró a lo lejos las luces de la ciudad, transita por una calle que parece desierta, más adelante encuentra personas que caminan hacia una misma dirección, poco a poco se forman grupos que crecen conforme se acercan a centro, el cual está lleno de enormes edificios y música que suena a través de grandes altavoces.

Entra a un hotel para seguir a la que vislumbra como Ana, su novia antes de despertar en el laberinto, el edificio al parecer se encuentra vacío, y comienza la búsqueda por una nueva serie de habitaciones, su negativa a culminar un acto erótico con mujeres que le parecen grotescas y a cumplir las órdenes de un grupo de hombres encapuchados de golpear con un látigo a una de estas mujeres, lo convierten en objeto de persecución. Esta última parte de la novela describe un ambiente de intensa violencia y hostigamiento que continúa incluso después de que el protagonista logra salir del lugar y volver a su ciudad, donde aún escucha detonaciones en medio de la madrugada.

Mario Levrero señala que esta es la novela con más matices de realidad, pues es la única con referencias que se consideraron demasiado evidentes con respecto a la violencia y la represión vivida en Uruguay, incluso antes de la instauración oficial de la dictadura cívico-militar “El lugar, a pesar de que se trata en un 99% de una experiencia de extrañamiento, es quizás la más realista del trío. El 1% restante, las líneas finales, imponen al protagonista y probablemente también al autor el cuestionamiento de sí mismo, su actitud egoísta que lo convierte en un extraño en este y en cualquier mundo.”¹⁵

En su tesis Jorge Olivera afirma que esta novela viene a comprobar el carácter subversivo de Levrero y en correspondencia con otros escritores de su época, con aquellos que comunican o denuncian sus sentimientos de miedo y angustia a través de una literatura codificada, que les permite estar fuera del foco instigador y represivo.¹⁶

Sobre el papel de ésta novela dentro de la trilogía, Levrero dice: “En las tres se reiteran ciertos elementos, y es en *EL LUGAR* donde estos se reúnen para hacer de puente entre *LA CIUDAD* y *PARÍS*, que leídas sin la novela intermedia podrían parecer como cosas muy distintas, a pesar de que la primera termina con un viaje en ferrocarril, y *PARÍS* comienza con el fin de un viaje en ferrocarril.”¹⁷. Terminando inmediatamente *El lugar* Levrero continúa con su siguiente entrega.

• PARÍS

París es la tercera entrega, escrita en 1970 y publicada nueve años después, en Buenos Aires. Durante su escritura Levrero coqueteaba con los principios del surrealismo y el psicoanálisis, ávido lector de Jung, Levrero dejará vestigios de estas lecturas en sus novelas, aunque sobre todo en *París*. En general, la crítica considera esta novela la mejor lograda de las tres¹⁸, pues condensa todos los procesos interiores que se exponen a lo largo de las anteriores y narrados de manera fantástica y poética. Jesús Montoya lo resume así:

Si la exasperación de las imágenes construye un mundo en el que se borran las diferencias entre la interioridad y la exterioridad, donde se confunden lo onírico, oscuras instituciones

¹⁵ E. Gandolfo, *op.cit*, s.p.

¹⁶ J. Olivera, *Intrusismos de lo real...*, pp. 246-267.

¹⁷ E. Gandolfo, *op.cit*. s.p.

¹⁸ Pablo Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero*, p.57. Jorge Olivera, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, p.349. Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero” en *La máquina de pensar en Mario*, p. 66.

sectarias de inspiración kafkiana, un imaginario extraído de la narrativa popular y el gótico victoriano —hombres lobo, hombres serpiente—, en estructuras que sugieren vagas interpretaciones distópicas asignables al género de la ciencia ficción, ese es el universo de París.¹⁹

París concluye con este ciclo de imágenes sobre la ciudad, si en las primeras dos novelas ningún lugar está definido ni es identificable en el ámbito real, *Paris* nos coloca en la perfectamente reconocida capital francesa. Levrero, que hasta el momento no había viajado a la ciudad, construye desde sus sueños y su imaginación el lugar de moda para todos los intelectuales y artistas desde el siglo XIX.

Con un nuevo personaje-narrador, que a veces pareciera ser el mismo que en las novelas anteriores, Levrero nos llevará por un camino entre la vigilia y el sueño para cumplir una serie de misiones que tendrán que ver siempre con la búsqueda, el encuentro y la aceptación del yo. Esta nueva travesía comienza con el despertar del narrador después de un recorrido de trecientos siglos en ferrocarril. El viaje es un retorno puesto que entendemos que el narrador ya había estado aquí:

...y encontrarme en esa misma estación desde donde había partido, trecientos siglos antes y encontrarla exactamente igual a sí misma como demostración de la inutilidad del viaje; y encontrarme allí, en ese mismo banco —ahora lo recuerdo, es este banco— sin que nada haya cambiado en mi interior, salvo la cuota de cansancio, la cuota de olvido, y la opaca idea de una desesperación que se va abriendo paso. El viaje había sido insensato. Ahora lo sabía.²⁰

Desde el inicio describe la sensación de inacción, de eterno retorno, siendo consciente que la vuelta al origen no trajo con sí enseñanzas o aprendizajes, por el contrario, el protagonista advierte la inutilidad de dicho regreso, al menos en un principio.

El elemento significativo de esta novela es la imaginación, pero en su lado más oscuro, no como un desborde alegre de ocurrencias sino como la canalización de realidades inaprensibles debido al impacto que generan, esta novela no presenta un escape del autor o un intento de evasión sino una construcción utópica de lugares, en este caso persiguiendo un ideal real, que es la ciudad de París.

El uso del nombre propio no remite a nada real, salvo algunas locaciones que se mencionan, la ubicación de esta ciudad está desfasada en el tiempo y en el espacio, la segunda

¹⁹ J. Montoya, *op. cit.*, p. 96.

²⁰ M. Levrero, *Paris*, p.21.

guerra mundial es transmitida por la televisión, la entrada de Hitler en su caballo y liderando su ejército para tomar la capital parisina es vista por los franceses desde la televisión de algún café, un carnaval al estilo brasileño desfila el mismo día que Gardel (que debiera ya estar muerto) da un concierto con canciones inéditas, mientras que el protagonista pasa de estar en medio de una misión para la guerrilla a perseguir a los secuestradores de Angeline su interés amoroso.

Escrita principalmente bajo la ensoñación, *París* es la pesadilla vuelta realidad, de la que se “escapa” soñando dentro de ella o reconociéndose sólo para darse cuenta de que uno no quiere ni pretende salir.

París seguramente es la novela de la trilogía con más estudios críticos, lo que no resulta nada extraño si consideramos que la novela se entrecruzan todos los caminos literarios que Levrero continuará transitando casi toda su vida.

Juan Carlos Mondragón enumera las variaciones que tiene el tópico de París en la narrativa de Levrero²¹, lo cual nos da la idea de la obsesión que significó para el autor la capital francesa desde los primeros años de su vida. Nos dice Mondragón: “Como la América de Kafka, es la región que se describe sin conocer...”²² Además, este crítico encuentra en su escritura una metáfora de realidad, una invitación a trastocarla con elementos literarios de difícil clasificación. Considera que *París* coloca a Levrero junto a otros escritores que le hicieron frente al pleno de la dictadura.

En *París* se concluye una escritura que comenzó como lúdica. Mondragón remarca también el carácter violento de la obra de Levrero: “Desde la degradación por la supervivencia, la ausencia de solidaridad, un erotismo de modalidades perversas que en la novela *París* llegue hasta la guerra.”²³

Una ambigüedad en la narrativa de la novela que abre la puerta a otra realidad paralela al relato principal, pues el protagonista narra lo que acontece así como reflexiona para su interior.²⁴ Esta dualidad narrativa se multiplica en los momentos en que el protagonista oscila entre el sueño y la vigilia, donde es consciente de cómo vive ambos momentos aunque teme

²¹ Juan Carlos Mondragón, “París: Ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero” en *La máquina depensar...*, ed. cit., pp.61-78.

²² *Ibidem*, p.71.

²³ *Ibidem*, p.75.

²⁴ J. Olivera, *Intrusismos de lo real...*, p.349.

que la permanencia en uno le traiga consecuencias en el otro, además de que poco a poco deja de controlar estos traslados al mundo onírico por lo que se vuelven involuntarios e inoportunos:

Te diría que en mi literatura hay un movimiento que va de la introversión a la extroversión, recordando que Jung ha señalado que los hombres suelen ignorar que hay dos mundos a ser conquistados, uno interior y otro exterior. Y que en la primera mitad de la vida, el hombre se dedica a conquistar uno u otro de esos mundos, e ignora por completo al otro; al llegar a esa mitad del camino, para sobrevivir debe forzosamente comenzar la conquista del otro. Es una ley psíquica.²⁵

En las tres novelas destacan lo laberíntico de los espacios, sin embargo, en *París* esta construcción también es interior, el laberinto se encuentra en el inconsciente donde el protagonista tiene que transitar para concluir con esa búsqueda del yo, donde en un vuelco hacia lo fantástico, el protagonista alado deja ir la última oportunidad de encontrarse con los suyos y seguir su camino, se queda llorando y riendo.

²⁵ Pablo Rocca, "Formas del espionaje", en *La máquina de pensar...*, ed. cit., pp.108-109.

1.2 EXPERIMENTAL-IMAGINATIVA

La etiqueta de “inclasificable” que cayó sobre Mario Levrero desde el inicio de su actividad como escritor se debe en gran parte a esta “etapa” literaria que comenzó en la década del sesenta y Levrero cultivó toda su vida.

Ángel Rama publicó en 1971 *La generación crítica (1939-1969)* un estudio sobre el desarrollo de la vida cultural uruguaya y del papel que tomaron sus protagonistas. Divide a esta generación en dos promociones, en la primera, integrada por escritores ya consolidados, se encuentran Juan Carlos Onetti, Arturo Ardao, Carlos Real de Azúa, Armonía Somers, Mario Benedetti, etc.²⁶ Y en la segunda considera a los escritores nacidos entre 1926 y 1940 donde aparecen algunas jóvenes promesas, pertenecen a esta promoción Jorge Molina Vidal, Milton Schinca, Jorge Onetti, Marosa di Giorgio y Eduardo Galeano.²⁷

Justo al final, en el apartado denominado “La imaginación al poder” Ángel Rama menciona a Mario Levrero junto con Mercedes Rein, Teresa Porzecanski, Cristina Peri Rossi y asegura que esta nueva narrativa “el experimentalismo dominante va por el lado de una exacerbación ilusoria de los datos reales, una afinación del arte de la transición que permite una movilidad y equivalencia más presta a los materiales literarios...”.²⁸ Además de reconocer en ellos una nueva sensibilidad para el manejo de temas políticos y sociales pese a no ser “escritores propiamente militantes”.²⁹ Ese mismo año en el *Semanario Marcha* aparece el ensayo “La Generación de 1969. El estremecimiento nuevo” donde propone las características, continuidades y quiebres entre estas generaciones, pese a lo próximas que se encuentran temporalmente.

Los textos de Rama vinculan siempre el desarrollo de la literatura con el devenir nacional; cuestiones sociales, económicas, políticas siempre tendrán su reflejo fiel en las formas literarias de los autores del momento, por lo que, los cambios literarios coinciden con un acontecimiento específico. Así que, para Rama, la Generación Crítica termina su promoción en 1969 año de la muerte de Ernesto “el Che” Guevara y la toma de la ciudad de Pando por parte de los tupamaros.

²⁶ Rocío Antúnez, “Ángel Rama y La generación crítica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 71 (2005), p. 373.

²⁷ *Ibidem*, p.374.

²⁸ Ángel Rama, “La generación crítica (1939-1969)” en *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p.400.

²⁹ *Ibidem*, p.401.

Por su parte Hugo Verani advierte de las consecuencias del uso generacional para hablar sobre cambios literarios y propone una periodización en la narrativa uruguaya. Esta propuesta ubica a Levrero en el denominado “periodo irrealista” donde encontramos escritores nacidos entre 1932 y 1946, aquí aparecen los nombres de Eduardo Galeano, Cristina Peri-Rossi, Enrique Estrázulas. El surgimiento de esta nueva literatura a mediados de la década del sesenta rompe con su antecesor inmediato “la literatura de balneario” y con el periodo neorrealista al que pertenecen algunas obras de Armonía Somers, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, José Pedro Díaz, escritores comprometidos socialmente e interesados por reflejar las problemáticas de su tiempo.

Las revistas literarias resultan un trampolín fundamental en este periodo. *Los huevos del Plata* dirigida por Clemente Padín, *Revista de los viernes* del diario *El popular*, *Maldoror* revista de la ciudad de Montevideo y *El lagrimal trifulca* de Rosario, Argentina. Fueron las principales promotoras de los textos de estos jóvenes escritores, caracterizados por la experimentación en el lenguaje, el tratamiento diversificado de los temas, el “libertinaje imaginativo”.

Hacia 1967 comienza a acentuarse la crisis social y política en Uruguay, el cambio en la constitución para el fortalecimiento de la figura presidencial en solitario, el agravio en la crisis económica, el descontento de los trabajadores de la industria agrícola y obreros, el paulatino crecimiento de la represión y las libertades civiles suspendidas, así como el surgimiento del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, cuyas actividades de guerrilla urbana marcaron hondamente a la sociedad. Estas condiciones pronto desembocarían en la instauración del régimen cívico-militar el 27 de junio de 1973.

Este cambio dictatorial implicó profundas y terribles transformaciones en la sociedad. En lo referente a la vida cultural y en específico literaria, varios escritores fueron detenidos acusados de subversión, otros tuvieron que exiliarse fuera del país. Se bloquearon todas las vías de expresión que no fueran las oficiales, lo que acabó con la circulación de nuevas ideas o proyectos y la entrada de publicaciones del extranjero. Además, se incrementó el control en la enseñanza pública lo que “[sumió] al país una vez más en el provincialismo y la marginalidad”³⁰.

³⁰ H. Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58 (1992), p.801.

Esto llevó a los escritores que permanecieron en Uruguay a elaborar narrativas más codificadas ante el temor de que alguien encontrara en su lectura pensamientos subversivos, temor que influyó visiblemente la escritura de Levrero.

La crítica coloca a Levrero como parte casi final de “Los raros”³¹, grupo al que Ángel Rama entiende como oposición al dominante bloque realista de la literatura uruguaya, *los raros* producen “literatura imaginativa” donde se perciben las influencias vanguardistas del humor, las atmósferas oníricas, la narrativa no lineal ni causal, así como la construcción de situaciones absurdas para un protagonista desprendido de la sorpresa, todos estos fungen como ejes fundamentales en la construcción de su literatura. Algunas novelas y, sobre todo, cuentos y relatos cortos forman este corpus de textos de corte imaginativo y fantástico.

Incluso desde antes que la novela fuera el modelo dominante en su escritura, Levrero comienza a trabajar en cuentos y escritos fragmentario, sus textos cortos siempre están profundamente relacionados con el humor, una parte compleja en el desarrollo de su escritura pues su función tiene que ver con “los procedimientos de desacralización”³² a los que son sometidos los géneros preponderantes durante el vanguardismo; el uso de la parodia se repite, pero ahora con las formas no literarias, éstas se retoman en esta manera humorística, justamente para confrontarnos con la literariedad de los textos.

Junto con algunos de sus amigos estudiantes Varlotta colaboró en la revista *Zurda*, inspirada en la publicación de humor argentina *Tía Vicenta*, muy popular en el ambiente estudiantil. En *Zurda* publicó algunas de sus primeras colaboraciones, allá por 1958, que como recuerda el mismo Levrero, consistían en “pequeños textos de humor absurdo como los que ya había hecho en el liceo [...] Siempre hice amigos a través del humor. Es algo que le debo”³³

Bajo estas circunstancias aparece *La máquina de pensar en Gladys* que contiene textos escritos desde 1966 hasta 1970 (año de su publicación en *Tierra Nueva*) que aparecieron en las principales revistas vinculadas con el grupo de *los raros*. Los escritos que contiene están contruidos desde lo lúdico, si bien presentan asociaciones con las novelas, esa preocupación existencial no existe aquí de forma tan evidente.³⁴ Como señala Malva E. Filer, el humor e

³¹ A. Rama *apud* J. Olivera, *Intrusismos de lo real...*, p.8.

³² David Lagmanovich, *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2017.

³³ J. Montoya, *op. cit.*, p.25

³⁴ Malva E. Filer, “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”, *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol.6 (1992), pp.182-190.

ironía, las formas infantiles, la crítica social que no le era indiferente al joven Levrero, convergen bajo el género fantástico en este volumen. Así mismo se presentan los primeros trabajos breves y fragmentados. “La máquina de pensar en Gladys (positivo y negativo)” son dos textos cortos con leves variaciones que abren y cierran el volumen; el cuento “La calle de los mendigos” habla sobre un narrador que al intentar arreglar un encendedor se va introduciendo en el mecanismo que éste desenvuelve hasta que en su interior encuentra la calle del título, “La casa abandonada” son un conjunto de fragmentos con títulos individuales y que narran escenas que suceden en dicha casa, por ejemplo:

UBICACIÓN

En una calle céntrica, poblada en general por edificios modernos, se ve, sin embargo, una vieja casa abandonada. Al frente hay un jardín, separado de la vereda por una verja; en el jardín, una fuente muy blanca, con angelitos; la verja parece una sucesión de lanzas oxidadas, unidas entre sí por dos barras horizontales; de afuera, se ve de la casa un ex-rosado, actualmente muy sucio y verdoso, que corresponde al frente, y algo de una persiana muy oscura.

Esta casa interesa solamente a algunas personas que caen bajo su influjo; estas personas, entre las que me incluyo, saben de algunas cosas que allí suceden.³⁵

DERRUMBE

Mucho me atrae de la casa su sereno e infatigable derrumbe: mido las rajaduras y constato su avance, los bordes negruzcos de las manchas de humedad que se extienden, los trozos de revoque que se van desprendiendo de las paredes y el techo, y UNA INCLINACIÓN GENERAL, casi imperceptible, de toda la estructura hacia el lado izquierdo; derrumbe inevitable, y hermoso.³⁶

“El sótano” a la manera del anterior, es un texto largo dividido en secciones aunque estas no reciben su propio título, guardan la secuencia cronológica (si es que es posible definir una) pero están separadas como si fueran capítulos de la misma novela. Narra los intentos de un niño por entrar al sótano, la aparición de seres extraños y como el niño se desvía para encontrar nuevas aventuras y misterios que los que el sótano le pudiera ofrecer.

El volumen *Todo el tiempo* (1982) está compuesto por tres relatos: “Alice Springs (El circo, el demonio, las mujeres y yo)” cuyo epígrafe “Nothing is real” relacionado con la

³⁵ M. Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, Bogotá, Laguna Libros, 2018, s.p.

³⁶ *Idem*

popular canción de The Beatles, deja ver el uso referencias de corte popular, especialmente literarias, y datos biográficos para construir un relato cargado de elementos imaginativos y surrealistas, coherentes dentro de su desarrollo y en el parecer de Jorge Ruffinelli uno de los más destacables.³⁷ Los otros dos relatos que incluye el volumen son: “La cinta de Moebius” y “Todo el tiempo”. Estos textos ficcionales se construyen “con deslumbrante riqueza imaginativa, Levrero crea ficciones que abren puertas a fondos desconocidos del ser humano, donde todo es inestable, imprevisible y desconcertante.”³⁸

Espacios Libres (1987) editado por Puntosur es un volumen importante que reúne más de una decena de relatos escritos desde una década antes. Entre los más sobresalientes se pueden mencionar “Nuestro iglú en el Ártico”, “El crucificado”, “Capítulo XXX”, “El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes”, “La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna”, “Apuntes de un voyeur melancólico”, “Los ratones felices”, “Los muertos” e “Irrupciones”.

Pareciera que no hay criterios que reúnan estos cuentos, sin embargo hallamos “Alegorías, alusiones simbólicas, relatos que comunican la experiencia de lo insólito, sueños y alucinaciones”³⁹ además de cuentos que van desde la ciencia ficción, lo fantástico, lo pornográfico, el surrealismo hasta el absurdo; narrativas no lineales que no respetan los límites genéricos, protagonistas-narradores ausentes al asombro e inverosímiles; violencia y muerte que “tiene su correlato en la violencia psicológica, en el control sobre la mente y las emociones impuesto por un sistema totalitario y reglamentado por burócratas anónimos que transforman a los seres humanos en obedientes autómatas”⁴⁰.

Estas compilaciones hechas por Levrero poseen un carácter personalísimo y que según Elvio E. Gandolfo:

“son los que mejor representan su mundo” al fusionar “texturas literarias o culturales tan dispares como el folletín, la literatura fantástica, la historieta, el informe científico ‘de campo’, la meditación filosófica, el arrebató visionario, el acertijo de lógica simbólica”. Estos libros son “barrocamente fantásticos o autorreferentes hasta la exasperación”⁴¹

³⁷ Jorge Ruffinelli, “Alice Springs y la verdad de la imaginación”, *Nuevo Texto Critico*, ed. cit., p.61.

³⁸ H. Verani, “Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento” en *La máquina de pensar...*, ed. cit., p.60.

³⁹ M. Filer, *op. cit.*, p.182.

⁴⁰ *Ibidem*, p.187.

⁴¹ E. Gandolfo *apud* Adriana Astutti, “Escribir para después: Mario Levrero” en *La máquina de pensar...*, ed. cit., p.202.

El portero y el otro (1992) es el puente entre esta serie de relatos experimentales y lo que será su próxima etapa. Se conforma de textos como “La novela geométrica”, “Confusiones cotidianas”, “Una confusión en la serie negra”, “Cuentos cansados”, pero sin duda los que destacan son “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla” y la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, estos últimos inauguran una nueva forma narrativa del autor, una forma autoficcional. Otra parte de este corpus de narrativa experimental en la obra total de Levrero son las novelas policiales a las que Ezequiel de Rosso propuso como la “otra trilogía”⁴².

Las novelas de esa “otra trilogía” son *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) publicado en entregas bajo el nombre de Jorge Varlotta y reeditado en conjunto y ya bajo la firma de Mario Levrero; *La banda del ciempiés* (1989) y *Dejen todo en mis manos* (1994). Aunque Levrero nunca tomó en serio sus trabajos del género policial, debido en parte al desdén que pesa sobre éste, las tres novelas presentan una coherencia genérica.

Estos “intentos” de novela policial más bien parodian al género de manera inteligente puesto que reelaboran formas marginales del mismo⁴³, toman las estructuras canónicas del policial y les da un tratamiento de una novela en serie de lectura rápida. Protagonistas sin cualidades detectivescas que trabajan en la resolución de un misterio con métodos ambiguos y que toman decisiones impulsados por sus corazonadas, los personajes pueden olvidar rápidamente su misión o decidir cambiarla según sus intereses inmediatos. Estos son relatos policiales cuyo final queda abierto o simplemente no existe, lo que presenta para el lector una suerte de frustración o decepción puesto que su expectativa queda inválida ante la configuración propia del relato.

Es importante destacar que en Levrero el exceso imaginativo no es un camino de alteración o evasión de la realidad, sino la expresión profundísima de la percepción de ésta, las formas complejas de lo fantástico que presenta el autor no son intraducibles al momento de hacer un enclave con el resto de su obra, de otros autores y de su época, además el complejo análisis y clasificación de estos textos va de la mano de su historia editorial, a través de publicaciones sueltas en revistas periódicas, seguidas de compilaciones sin algún evidente criterio literario en pequeñas editoriales, algunas ya desaparecidas.

⁴² Ezequiel de Rosso, “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero” en *La máquina de pensar...*, ed. cit., pp.141-163.

⁴³ *Idem*

1.3 DIARIO-NOVELAS

Como ya se mencionó en 1985 Mario Levrero se traslada a Buenos Aires debido a que su amigo el editor Jaime Poniachik le ofrece un empleo como redactor de revistas de juegos, esto significa un alivio económico para él y su familia, ya que hasta ese momento vivían limitados en Montevideo, principal incentivo por el que decide aceptar. El nuevo trabajo de oficina con horarios establecidos lo obliga a llevar una vida ordenada y común que pronto lo comenzará a agobiar.

Toda esa angustia es volcada en el *Diario de un canalla* donde también Levrero habla sobre su poca productividad literaria en Buenos Aires, no obstante, la realidad es que su estancia resulta de vital importancia para el desarrollo de los textos que inauguran una nueva etapa: *Apuntes bonaerenses* y *Diario de un canalla*, así como la novela policial *La banda del ciempiés* todos fechados en 1988.

Del mismo modo tuvo un auge editorial del que, hasta ese momento, no gozaba en Uruguay. Además de ya ser medianamente conocido por sus publicaciones en la capital argentina, durante su estancia los textos que permanecían inéditos se publicaron en ambos lados del Río de la Plata: *Los muertos* (1986), *Espacios Libres*, *Fauna/Desplazamientos* y *Caza de conejos*.

En el año de 1989 se va de Buenos Aires y se traslada al departamento de Colonia, lo que marca su regreso definitivo a Uruguay, aquí escribe su legendaria “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” un interesante ejercicio de desdoblamiento que le permite hablar de sus procesos creativos, publicado en un número especial de la *Revista Iberoamericana* en 1992; además de las novelas *Dejen todo en mis manos* y *El alma de Gardel* (1996)

Es también en esta época cuando inicia los talleres literarios junto con Helena Corbellini, que luego continuarán en Montevideo ciudad a la que, por fin, regresa en 1995 alegando a su familia la falta de actividad y dinamismo de la pequeña ciudad de Colonia.

Los talleres literarios son presenciales al inicio, sin embargo, tiempo después el escritor descubre una nueva pasión en la computadora por lo que también se hacen virtuales. Entre sus alumnos destacados se encuentran Inés Bortagaray, Mariana Casares, Alejandro Ferreiro, Pablo Silva Olazábal, Fernanda Trías, Patricia Turnes, escritores de la siguiente generación los cuales, aseguran críticos como Hugo Achugar, Gabriel Lagos o Ramiro

Sanchiz, todos ellos fueron influenciados por Levrero en su narrativa del yo interior, de la autoficción y lo cotidiano a la que el autor dedicó su última etapa⁴⁴.

Estos talleres también significarían una preocupación por parte de Levrero, de la vida editorial del país, ya que la mayoría de sus alumnos no encontraban un lugar para ser publicados. Levrero toma un nuevo papel como promotor, lo que lo lleva a fundar el sello De los Flexes Terpines en la Editorial Cauce donde también publicaría sus *Irrupciones I y II*, volúmenes que recogen sus colaboraciones en la revista *Posdata* durante los años noventa.⁴⁵

En el año 2000 recibe la beca Guggenheim para concluir su proyecto de *La novela luminosa* donde deja registro de sus últimos años, los cuales los pasa solo en un encierro constante, dependiendo un poco de la ayuda y compañía de sus amistades y exparejas sentimentales. Lo definen su adicción a la computadora, su miedo a la calle y a la convivencia forzada. A pesar de lo lamentable que pudiera parecer ese panorama, Levrero consigue transmitir la contemplación de pequeños detalles de lo cotidiano como reflejo del complejísimo mundo interior que lo definía, las experiencias comunes no lo eran del todo bajo su mirada que transformaba la experiencia en literatura. Levrero permanece en la capital uruguaya hasta el momento de su muerte en 2004.

• ESCRITOS LUMINOSOS

Levrero siempre defendió la idea de la experiencia real como materia prima de su literatura “Se escribe a partir de vivencias, que solo pueden traducirse mediante imágenes”⁴⁶ esa expresión de su realidad primero fue representada en ficciones, conforme avanza en esta exploración y llega a su mundo interior su literatura toma este carácter autobiográfico y reconocible como la realidad. Levrero considera toda su literatura como parte del realismo y describe así este proceso:

Yo creo haberme dedicado primero a la exploración de las capas más profundas del mundo interior a que pude acceder, y luego fui acercándome progresivamente a la superficie de contacto entre ambos mundos, y actualmente estoy explorando las zonas más inmediatas de ese mundo exterior. Ello no implica un camino estético diferente; supongo que es el mismo

⁴⁴ J. Montoya, *op. cit.*, p.57.

⁴⁵ *Ibidem*, p.58.

⁴⁶ P. Olazábal, *op. cit.*, p.21.

de siempre, aunque un camino que atraviesa distintos paisajes puede parecer diferente a cada tramo.⁴⁷

Durante su estancia en Buenos Aires en los años ochenta Mario Levrero comenzó a experimentar con una nueva forma narrativa, como vemos que señala Rodolfo Fogwill: “descubrió de muy joven que el personaje más rotundo e inolvidable de su obra era el narrador y gradualmente fue identificándolo con el yo narrativo que predomina en sus cuentos y novelas”⁴⁸ una forma que el escritor argentino denominó “el factor Levrero”.

Coincidiendo con lo que escribió Elvio E. Gandolfo en su reseña de *El portero y el otro* Adriana Astutti también declara este volumen como el libro “bisagra” dentro de la obra de Mario Levrero. Aunque está conformado principalmente por cuentos o ficciones encontramos por primera vez textos como *Apuntes bonaerenses* y *Diario de un canalla*, escritos de carácter autobiográfico, y que, como veremos más adelante están conectados junto con *El discurso vacío* a su obra final *La novela luminosa*.

De hecho, en la primera edición de 1992 como vemos en el texto de Astutti, Levrero escribe: «*Diario de un canalla* quería ser la segunda parte de una novela cuya primera parte está aún en borrador e inconclusa; para esta publicación intenté reducir las referencias a esa primera parte y aproximarme a la forma de cuento aunque, como “Apuntes bonaerenses” (que incluye un fragmento de este “Diario...”) es más bien una crónica de hechos reales»⁴⁹

Diario de un canalla fechado en 1985-1986 describe el padecimiento del autor-narrador instalado en Buenos Aires y que frente al estilo de vida que le impone su nuevo empleo, se comienza a sentir abrumado al darse cuenta de que ha abandonado su particular rutina de ocio e inacción que le daba oportunidad de escribir.

Estar frente a un trabajo que le permite vivir, pero le impide escribir, lo hace sentir, por primera vez atado a las condiciones ajenas, acentuando su descontento al hecho de encontrarse en una ciudad extranjera, una ciudad que por un lado le fascina y lo envuelve y por el otro le incomoda por estar tan “corrompida”, añadiendo a eso que las actividades cotidianas lo hundan en una terrible depresión.

Este relato de transfiguraciones personales eventualmente posa su mirada en lo que le rodea. Sus disertaciones ahora giran en torno a la llegada de una paloma, un gorrión y una

⁴⁷ P. Rocca, *op. cit.*, p.109.

⁴⁸ Rodolfo Fogwill *apud* A. Astutti, *op. cit.*, p.201.

⁴⁹ M. Levrero *apud* *Ibidem*, p.204.

rata, la observación de la conducta de estos animales provoca un descubrimiento importante en el relato: “en las ratas vive el Espíritu”⁵⁰. Un espíritu que Levrero persigue durante toda su narrativa.

De esta manera el escrito abandona sus pretensiones de diario y se inserta en una narrativa “convencional”. El autor se presenta como un “canalla” al abandonar lo importante, al traicionarse de esa manera, por lo que esta escritura pretende una vuelta a ser quien era, un regreso a sí mismo, es decir el escritor.

Este texto resulta una suerte de confesión al hipotético lector, aunque el narrador no pretende que sea este el que lo exhuma, ya que ese es precisamente el trabajo de la escritura. La pérdida del yo escritor y la transformación hacia algo negativo, las heridas aún no cerradas que dejó una operación de vesícula (real en Levrero el autor) es lo que justo lo lleva a iniciar este camino que posteriormente concluirá con *La novela luminosa*.

Elvio E. Gandolfo destaca este texto por presentar ese cambio de narrativa, pasar de ese exorbitante mundo imaginario a la confesión diarística, al relato de los acontecimientos personales y su íntima significación. Todas esas cuestiones que Levrero refleja aquí y los sentimientos que le generan definirán su escritura en esta época “como terapia, entre lo autobiográfica y lo autoficcional, o la literatura como ejercicio cuasi caligráfico...”⁵¹ o como bien señala Adriana Astutti:

Una escritura que arma sentido contra la voluntad de sinsentido del escritor, pero una voluntad de sinsentido que no es procedimiento, en el sentido en que podría serlo el fluir de la conciencia o los juegos surrealistas, sino restricción, aplicación terapéutica, vaciado, fijación en el trazo, registro ‘diario’ de lo cotidiano, discusión con el diccionario, banalidad⁵². Esta puerta que se abre continúa con *El discurso vacío* —escrito entre 1991 y 1993 y publicado por Editorial Trilce— es una novela (denominada así por el propio autor) dividida en “Ejercicios” y “El discurso vacío”. De planteamiento en apariencia sencillo, en realidad disfraza una propuesta narrativa de carácter más profundo. El autor decide realizar una escritura terapéutica, que él llama “terapia grafológica”, a través de ejercicios caligráficos, sin embargo, estos ejercicios funcionan como una predisposición para una escritura libre que reflexiona sobre sí misma. En esta novela lo que decide contar, se mueve entre lo superficial

⁵⁰ E. Gandolfo, “Prólogo a *El portero y el otro*” en *La máquina de pensar...*, ed. cit., p.258.

⁵¹ J. Montoya, *op. cit.*, pp.53-54.

⁵² A. Astutti, *op. cit.*, p.207.

y lo profundo, relata su vida en Colonia, su vida en familia y culmina con la muerte de su madre. Experiencias de vida a través de la literatura.

Harto de su rutina poco saludable, el autor-narrador decide comenzar los cambios en su vida con la práctica de escritura caligráfica, con el fin de mejorar su letra y así abrir paso a una serie de mejoras que vendrán con ese primer paso. Una escritura vacía de contenido lo ayuda a relajarse por lo que se plantea el propósito de abandonar las pretensiones narrativas en el texto. Dice Sergio Chejfec “Levrero da a entender que el discurso debe ser vacío para que la letra alcance una forma benigna y, consecuentemente, para que la escritura como práctica posea alguna virtud terapéutica”⁵³

Con una evidente ironía Levrero refleja lo absurdo de su propia primicia, sin embargo, decide tomarla en serio y crearse un hábito de escritura a partir de ella: “estoy seguro de que este ejercicio cotidiano contribuirá a mejorar mi salud, mi carácter, cambiará en buena medida una serie de conductas negativas y me catapultará gozosamente hacia una vida plena de felicidad, alegría, dinero, éxitos con las damas y con otros juegos de tablero...”⁵⁴

Esta escritura en un principio concentrada en sí misma, en las palabras, su forma y tamaño, pronto pierde el objetivo, su sentido terapéutico y termina dándole más peso a lo narrativo, al contenido. Pronto se transforma en una narración de lo cotidiano que termina analizando el mundo exterior en un sentido introspectivo.

Sin embargo, este “fracaso” funciona para la reflexión de la escritura en sí y por sí misma, puesto que termina construyendo las condiciones en las que se da la escritura “Levrero arranca a la literatura de la tiranía de tener que decir algo, de transmitir un mensaje, y es en esta dimensión (entre otras) que su escritura es liberadora.”⁵⁵. Levrero percibe que la literatura surge, a pesar de sus esfuerzos por mantenerla al margen. Si en el *Diario de un canalla* se lamentaba de no tener tiempo de ocio que le permitiera escribir ahora vemos que al intentar realizar una escritura “productiva” la literatura se impone, llega a él y se desborda.

La novela luminosa se publicó de manera póstuma bajo el sello de Alfaguara, el autor inició su escritura veinte años atrás, justo antes de ser intervenido en una operación de

⁵³ Sergio Chejfec, “Lápices y angustias” en *La máquina de pensar...*, ed. cit., p.191.

⁵⁴ M. Levrero apud A. Astutti, “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2007-2008, núm.13-14, p.5.

⁵⁵ Matías Borg Oviedo, “Vida sin obra: escritura inoperante en *El discurso vacío* de Mario Levrero”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012, La Plata, p.2.

vesícula que lo orilló a repensar su vida a través de una serie de “experiencias luminosas” a lo largo de su existencia.

El *Diario de la beca* funciona como un prólogo a *La novela luminosa*, un curioso prólogo de más de cuatrocientas páginas, para una novela de poco más de cien, que narran el devenir cotidiano del escritor de julio del año 2000 hasta junio de 2001, período en el que gozó de la beca que le otorgó la Fundación Guggenheim para terminar su proyecto de *La novela luminosa*. Sin embargo, durante ese período Levrero no logra escribir más capítulos y sólo corrige los que ya tenía desde hacía dos décadas, tiempo en el que estuvo gestando el proyecto. Sólo consigue escribir un texto titulado “Primera comunión” y que, al considerarlo un texto independiente, coloca al final.

Si en *Diario de un canalla* “Su tarea es hallar el Espíritu extraviado y sentir nuevamente el hálito luminoso.”⁵⁶ en *La novela luminosa* busca en sí mismo, en su pasado las experiencias luminosas que, por lo general, son encuentros con mujeres donde cada uno de estos le brindó la oportunidad de acceder a otros niveles de la realidad: “Se las describe como revelaciones de verdad, sucesiones de imágenes yuxtapuestas que ponen al sujeto en contacto con una dimensión previamente ignorada de la realidad que lo vincula con su propio pasado.”⁵⁷

El *Diario de la beca* relata sus intentos por hacer de la escritura un hábito que le permita terminar el proyecto, sin embargo, presenciamos como estos intentos se van desvaneciendo y luego son sustituidos por prioridades de otro orden, el autor se va declarando poco apto e incluso no merecedor del dinero que recibió, a la vez que entrega la relación de hechos cotidianos que presentan su vida como escritor y sus dificultades al enfrentarse al proyecto literario de su vida. Tal vez no se tenga el proyecto, pero se tiene un registro exacto de cómo no lograrlo.

El autor, al cual identificamos como Levrero⁵⁸, busca la manera de “acceder” a la novela luminosa a través de diferentes caminos lo que abre diferentes líneas argumentativas

⁵⁶ Helena Corbellini, “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2011, núm. 4-5, p.258.

⁵⁷ M. Borg Oviedo, “Escrituras de la experiencia en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, *III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, 2013, Rosario, p.7.

⁵⁸ En *El diario de la beca* podemos identificar al protagonista con el autor, debido a que el texto se desarrolla dentro de las características de una de las ramificaciones del género autobiográfico: el diario. El relato de lo cotidiano, la experiencia personal de la realidad, las confesiones, además del pacto con el lector, donde este debe tomar como real lo referido en el texto, y sobre todo la identificación nominal entre autor-narrador-

que no siempre cierran. Su relación adictiva con la computadora, los programas y la pornografía debe ser sustituida por la escritura. Sus horarios nocturnos, trabajar por la noche y despertar muy tarde, le impide realizar tareas cotidianas como las compras, recibir visitas, realizar trámites y atender sus talleres literarios. Su relación con Chica Lista hasta su separación, parece ser el único motivo que atraviesa toda la escritura, ya que es el más constante y entrañable.

Esta narrativa “vacía” o de hechos cotidianos deja atrás el mundo imaginario con el que fue caracterizado alguna vez, sin embargo, el espacio onírico es una constante que también encontramos, aunque el espacio de vigilia sea mucho mayor como lo deja ver con sus problemas de horarios del sueño: “Las narraciones de Levrero están llenas de pormenores, de postergaciones, de complicaciones suplementarias, que posponen indefinidamente, como en los sueños, la resolución de un problema, el arribo a un punto de llegada.”⁵⁹

Es también en esta última etapa donde Levrero reflexiona sobre su yo escritor, esa figura sobre la cual se ha construido un mito, el cómo la percibe, cómo se asume ante lo que implica y la manera tan particular de vivir sintiéndose o no como uno.

Por último, tenemos la novela corta *Burdeos, 1972* un escrito de 2003 que narra una experiencia muy anterior; el periodo de casi un año que vivió en esta ciudad de Francia, a lado de Marie France (mujer que conoce en la Alianza Francesa en Uruguay) y su hija. Este texto también se introduce a este tipo de escritura de su última etapa. Parece repetirse el sentimiento de incomodidad y rechazo ante lo rutinario y la falta de ocio, su condición de

personaje, nos dan muestra de lo antes referido. Sin embargo, también debemos considerar que el texto no guarda por completo las características de la diarística tradicional ya que existen prácticas como la corrección, o el diálogo con un posible lector, que no son comunes en el género.

En el caso de *La novela luminosa* es reconocida como un trabajo autoficcional, una novela del yo, debido a las siguientes características: propone una lectura ambigua ya que como afirma Alberca: “si por una parte parece anunciarle [al lector] un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica” Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, vol.7 (2005-2006), p.119.

Asimismo, Levrero sugiere que la naturaleza del texto es indefinida: “la novela luminosa, sea novela o lo que fuere, debe tener una vida por completo independiente.” Por un lado, afirma que la única manera honesta de resolver la novela luminosa es la autobiografía, y por el otro va admitiendo las mentiras, las exageraciones y el sesgo que hay en el recuento de sus experiencias. Finalmente, y contrario a “El diario de la beca”, el autor nunca se nombra, aunque si “habla” consigo mismo lo que refleja un desdoblamiento de la figura del autor como personaje. Es importante anotar que la inmersión de estos textos en la autoficción tampoco es definitiva puesto que comparten con el resto de la obra de Levrero, ese vaivén entre las fronteras de los géneros.

⁵⁹ Roberto Echavarren, “Autonomía literaria y ética personal” en *La máquina de pensar...*, ed, cit., p.239.

extranjero, que sentía en Buenos Aires, aunque esta experiencia en Burdeos es mucho anterior.

Aunque como aclara Helena Corbellini este relato entraría en el subgénero de memorias, si bien conserva su carácter autobiográfico como el resto de la obra del periodo. Al ser un escrito que reconstruye el pasado, más que el intento de ahondar en estos recuerdos, Levrero escribe los que tiene más accesibles y a partir de ellos realiza un trabajo de “lo que pudo haber sido y no fue”, se vislumbran así mismo los huecos de la memoria, la manera personal de evocar ese pasado y traerlo de vuelta de forma complaciente.

La compleja relación de Levrero con los géneros también se puede vislumbrar aquí, el diario íntimo considerado un subgénero dentro la autobiografía, tiene importancia capital en la construcción de la última etapa de su obra, reafirmando la idea de ser un escritor de las orillas, se mueve entre géneros que no se consideran serios, transgrediendo las fronteras aún de estos. Helena Corbellini reflexiona sobre esta relación y el ambiguo lugar en el que se encuentran estos textos “El espacio autobiográfico se configura como un archigénero opuesto al ficcional, y está hecho de políticas pragmáticas: por un lado, el pacto de verdad que rige la autobiografía, las cartas, los diarios, por el otro, la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica”⁶⁰

Así mismo Corbellini propone una nueva trilogía a la que denomina “luminosa” conformada por *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y el *Diario de la beca*, pues percibe en ellos “afinidad constructiva, temática y formal, forjada con un propósito definido”⁶¹. Y señala que los mismos también son considerados por el autor como parte de un mismo corpus: “Pensé en juntar todos los materiales afines en este libro, e incluir junto a los que contienen actualmente mi “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, ya que estos textos son también de algún modo continuación de *La novela luminosa*. Pero el proyecto me pareció excesivo, y opté finalmente por limitarlo a los textos inéditos exclusivamente”⁶². Como dice Corbellini esta es una escritura sin rumbo que se llena con su propia existencia, además señala los problemas que atraviesan estos escritos, la autobiografía, la luminosidad.

El recorrido por la vida literaria de Mario Levrero nos ayudó a darnos cuenta de la coherencia en toda su escritura, si bien son visibles los cambios a lo largo del tiempo y

⁶⁰ H. Corbellini, *op. cit.*, p.255.

⁶¹ *Ibidem*, p.253.

⁶² Mario Levrero, *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara, 2005, p.22.

relacionados con sus circunstancias de vida, la impredecibilidad, el surrealismo, los rasgos kafkianos, la autoficción (sutil al inicio) los encontramos en todas sus etapas, así como sus disrupciones y experimentación en cuanto a las formas narrativas, pero siempre manteniendo por delante la literatura y su coherencia con la tradición latinoamericana de la que se nutre más allá de los clásicos.

Una vez hecho este trayecto que nos hizo percibir la disrupción de Levrero en los géneros y la facilidad para romper sus fronteras en pro del desarrollo narrativo, pasaremos al apartado teórico sobre la minificción que nos ayudará a vislumbrar como esas transformaciones coinciden con la esencia del género y posteriormente veremos algunos de los textos más representativos del mismo en Latinoamérica.



UN RECORRIDO POR LA MINIFICCIÓN

En todas las lenguas del mundo existen, desde siempre, textos orales o escritos de extensión mínima y carácter literario: el *haiku* en japonés, las *flash fiction* en inglés, los textos de *Oulipo* en francés, las greguerías en español; además del aforismo, el epigrama, la poesía en prosa; así como los escritos pertenecientes a la prosa de ideas entre los que encontramos las crónicas de viaje, la escritura epistolar, periodística o la diarística y otros de carácter no literario como lo son el manual de instrucciones, los recetarios, los anuncios de todo tipo. Todos estos funcionan como manifestaciones de la brevedad, con una cercanía innegable entre sí. Todos conviviendo en el inmenso espacio de la minificcción.

Este será un capítulo dividido en dos partes. En la primera desarrollaremos los problemas teóricos más importantes que construyen la minificcción como son la cuestión nominal, su reconocimiento como género y sus características, con el fin de desarrollar una definición lo suficientemente amplia y funcional que logre enmarcar la obra *Caza de conejos* y por lo tanto tener la posibilidad de considerarla como parte de una cartografía de la minificcción latinoamericana. La segunda parte será un veloz recorrido por la historia del género en Latinoamérica a través de los países y sus representantes, que ahora son un hito del género, esto con el fin de entender la obra de Mario Levrero dentro del cauce literario en el que se introdujeron los escritores más prominentes de América Latina.

2.1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Antes de iniciar con las concepciones de algunos teóricos es necesario discernir sobre el reconocimiento de la minificción como género independiente frente a la fracción que lo designa como un subgénero del cuento.

Es evidente que la minificción no es un género nuevo y sólo es “descubierto” como tal en años recientes, por lo que la teoría desarrollada a su alrededor sigue configurándose y las discusiones sobre cuestiones básicas aún son vigentes. En cuanto a su estatuto como género existen dos posiciones, la que asegura que es una forma subordinada del cuento y la que lo clasifica como un género autónomo.

La primera tiene que ver con la innegable cercanía a otras estructuras literarias y esto, a su vez, con el origen. Resulta difícil encontrar el nacimiento de un género, el recorrido que podamos hacer desde nuestros días hacia el pasado siempre será una tarea ardua, más aún en la búsqueda de los primeros indicios de lo que hoy está consolidado, ya que como aseguraba en su artículo “El origen de los géneros” Tzvetan Todorov: “no existe un abismo entre la literatura y lo que no lo es, que los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano”¹; ahora se han abandonado las clasificaciones tajantes de los textos y los géneros se entienden como formas dinámicas junto a los procesos histórico-sociales.

La minificción está ligada a distintas formas literarias: el aforismo, la parábola, el haiku o el epigrama son algunas y con ellas tiende un puente debido a su mínima extensión y en algunos casos, a su forma narrativa. Destacaremos entre éstas la fábula y el bestiario, literatura breve y de gran tradición histórica que los autores de minificción retoman y actualizan debido al uso de personajes animales humanizados. Los bestiarios —en cuyo origen medieval eran una suerte de inventario de animales reales o fantásticos— contienen minificciones con animales de carácter humano como protagonistas ya sean sustraídos de alguna historia clásica o inventos de quien escribe. Las fábulas, por su parte, suelen ser cortas, pero no de manera necesaria y aunque, por lo general, están escritas en prosa también las hay en verso y siempre contienen una enseñanza. Entonces valdría reconocer la cercanía de estos géneros y su función como antecedentes, aunque marcando las diferencias obvias, las minificciones están desprovistas de la característica primordial de las fábulas: la moraleja; y

¹ Tzvetan Todorov, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, p.48

los bestiarios, por su parte, conservan la esencia en su nueva forma de microrrelato ya que continúan siendo narraciones cortas de animales reales o fantásticos que muchas veces, destacan lo peor del comportamiento humano y omiten su finalidad moralizante.

De manera semejante el microrrelato se relaciona con la poesía en prosa y el cuento, aunque su cercanía es mucho mayor ya que su origen tiene que ver con la “reducción” del cuento conservando sus características esenciales y con el crecimiento de la narratividad en el poema en prosa, por lo que estos son los géneros que lo determinan y enmarcan. Si bien la tesis del origen poético no es muy difundida es indiscutible, encontrar poetas modernistas que, en su ávido interés por renovar y experimentar, por romper con la solemnidad y por asimilar formas en otro idioma crearon textos prosísticos cuyo ritmo poético comenzó a ser más narrativo. Por lo tanto, es difícil reconocerlo como un subgénero del cuento puesto que tiene una cercanía innegable con el poema en prosa y viceversa.

Dicho lo anterior, la proximidad con el cuento justifica la clasificación del microrrelato como subgénero y es argumentada por David Roas en su estudio “El microrrelato y la teoría de los géneros”² donde desglosa todas las categorías que se presentan como características de éste pero que en realidad tienen su origen en el cuento: la brevedad, la narratividad, la hibridez, la elipsis, la intertextualidad, el humor, la intención crítica, la exigencia al lector, y que sólo “se intensifican al máximo” en la minificción. Así mismo discute las dos grandes propiedades de la minificción: la brevedad, al afirmar que esta es “la directa consecuencia de su estructura” y la narratividad cuestionando su eficacia de textos tan breves.

A su vez, los argumentos que sustentan la premisa de la minificción como género autónomo son expuestos de manera contundente y reciente por Basilo Pujante. En primer lugar, el abundante material que existe nos permite construir un canon que incluye a los representantes más significativos de la literatura latinoamericana, lo que significa un reconocimiento general. También es posible identificar una historia evolutiva que, como veremos, inicia muy cercana a otros géneros, pero se va separando conforme se percibe otra figura independiente; así mismo va siendo determinada por su contexto social en tanto que responde a necesidades de lectura, de editorial o educativas, este carácter histórico y

² David Roas, “El microrrelato y la teoría de los géneros” en *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 47-76.

dinámico se encuentra en el desarrollo de todos los géneros. Otro punto que afianza su categoría genérica es la progresiva aceptación de ésta por parte de los autores, los lectores y la crítica lo que obliga a sus partes a establecer un convenio con la obra y reconocerla bajo esta clasificación. Esto lleva a los escritores actuales a la exigencia personal de enmarcarse en las características ya reconocidas para desarrollar una obra bajo estos estatutos. Del mismo modo, el crecimiento en los estudios, las antologías, la difusión son cuestiones que, si bien recién comenzaron en la década de los ochenta, en la actualidad sólo van al alza.

Es así que en el camino de la exploración de nuevos tipos, de adoptar y transgredir formas canónicas de la literatura (novela, cuento y poesía) el microrrelato nos entrega textos difíciles de encasillar, con características de vanguardia que quebrantan fronteras y rompen con las formas conocidas o se mezclan con nuevas maneras de escritura no consideradas literatura a las que les otorga un nuevo carácter artístico, sublime a veces, pero que a pesar de eso siguen, de cierta forma, adheridas a los géneros de su origen.

La teoría sobre la minificción está construida con las aportaciones de numerosos críticos, destacando entre ellos a Dolores Koch (Cuba), Violeta Rojo (Venezuela), David Lagmanovich (Argentina) y Lauro Zavala (México) cuyos estudios se centran sobre todo en América Latina.

Para los propósitos del trabajo presentaremos una exposición de las propuestas teóricas más convincentes para nuestro fin, considerando ésta una manera eficiente de abordar el tema, no nos detendremos en las características específicas que los teóricos han desarrollado para la minificción de cada país, sino en las generalidades que hilan esta literatura en toda Latinoamérica.

Es a partir de la década de los ochenta cuando se comienzan a realizar estudios —de manera más formal— sobre minificción, de ahí hasta el día de hoy el aumento ha sido constante. La creación de un abundante número de antologías, revistas especializadas, concursos, coloquios, un congreso internacional³ y hasta las miles de propuestas que nos ha dado la democratización de la escritura gracias al internet avalan la importancia que ha cobrado la minificción en nuestra literatura.

³ La décima edición del Congreso Internacional de Minificción se llevó a cabo en 2018 en la Universidad de San Gallen, Suiza. El próximo evento anunciado para el año 2020 en la ciudad de Lima, Perú, se canceló debido a las circunstancias mundiales, pero se trasladó al año 2022 en la misma ciudad, con fechas por confirmar.

- **DOLORES KOCH**

Dolores Koch es reconocida como la pionera en el estudio del microrrelato en Hispanoamérica gracias a su artículo “El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y René Avilés Fabila”⁴ (1981) en la revista *Hispanamérica*. Es ahí donde acuña⁵ el término con el que se refiere a los textos de doscientas palabras o menos, de condición moderna y experimental. Koch señala la diferencia del microrrelato frente al minicuento pues apunta que éstos son sólo cuentos breves, mientras que los primeros no son

lo suficientemente tradicionales como para ser llamados cuentos puesto que poseen tal singularidad, tal experimentación y carácter inclasificable que se opta por nombrarlos relatos.

Koch —al igual que como veremos con Lauro Zavala— señala la necesidad de distinguir las tres variantes principales de la narrativa breve: el minicuento, el microrrelato y la minificción alegando que esta última puede tomar distintas formas y defiende su carácter literario por mínima que sea su extensión.

Aunque asegura Koch que no todas las minificciones son microrrelatos propone una caracterización conjunta. En sus estudios se adhieren al uso de los términos como sinónimos y marca la diferencia con los minicuentos: hibridez genérica, su carácter literario que surge de la combinación de los elementos del cuento, el poema en prosa y el ensayo; desenlace elíptico, que usa elementos del humor para romper con el sentido y crear un fin cuya interpretación recaiga en el lector; alusiones literarias, donde el microrrelato se vale de contextos universales —historia de la biblia, mitos, hechos históricos— para construir a partir de ellos; rescate de formas de escritura antigua, la estudiosa se refiere en específico a los bestiarios cuyo uso es muy común, pero destaca la ironía como el elemento que le da un carácter moderno, la inserción de nuevos formatos y una intensidad narrativa. Con el tiempo incluye también: “1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, cuya vaguedad o sugerencia permite más de una interpretación. 2. Está regido por un humorismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira”⁶. Todos son elementos que podemos encontrar en las minificciones, aunque no necesariamente al mismo tiempo.

⁴ En 1986 retoma el artículo para realizar su tesis doctoral, esta investigación toma el mismo título sin embargo, ya no incluye la figura de René Avilés Fabila.

⁵ Otros estudiosos señalan a José Emilio Pacheco como el intelectual en utilizar primero este término.

⁶ Dolores Koch *apud* Violeta Rojo, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Editorial Equinoccio, 2009, p.55.

En otro texto fundamental para el estudio del género, Koch presenta diez estrategias —que bien podríamos unir con algunas características antes mencionadas— que ha reconocido usan los escritores para alcanzar la brevedad en el microrrelato: 1. Uso de personajes reconocidos. 2. Hacer del título una extensión de la narración incluyendo en él elementos propios de ésta y que no aparezcan después en el texto en sí. 3. Usar otro idioma en el título. 4. Un desenlace rápido, sorpresivo con la ayuda de un coloquialismo o una palabra soez. 5. Elipsis. 6. Un lenguaje certero, exacto, donde cada una de las palabras sean indispensables. 7. Formas literarias inesperadas para hablar de elementos familiares. 8. Uso de formatos extraliterarios. 9. “Parodiar texto o contextos familiares” y 10. Intertextualidad literaria.⁷ Por último, Koch reconoce la brevedad como la característica principal, por lo que estas estrategias sustentan la literariedad de la minificción.

- **VIOLETA ROJO**

Otra estudiosa prominente, Violeta Rojo experta en minicuentos y minificción venezolana, incluye en su *Breve manual para reconocer minicuentos* (2009) un estudio histórico que plantea ubicar el origen del minicuento. Además, señala América Latina en la década de los setenta como el momento donde las escrituras breves toman notoriedad, así mismo reconoce las dificultades a las que se enfrentaron los investigadores al acercarse al género y que, el adjetivo “fácil” en realidad no tiene cabida en la creación de minicuentos.

Rojo señala las *short-short storys* y otros ejemplos de literatura americana como un posible origen del minicuento; pues estos surgieron en un intento por reducir los espacios de publicación y el tiempo de lectura “una forma rápida de consumo literario” por esta razón descarta buscar sus equivalentes en los géneros breves de la literatura hispanoamericana, puesto que sus orígenes son totalmente diferentes. Otras causas que señala para entender el nacimiento del género son el estilo de vida acelerado, la urgencia que llevan las grandes metrópolis desde la época moderna que tiene como reacción este tipo de escrituras de corte experimental y lúdico; así como una nueva forma de oposición por el “cansancio” a la literatura anterior, sin embargo, este tipo de interpretaciones surgen a lo largo de toda la

⁷D. Koch, “Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato”, *El cuento en Red*, 2000, núm. 2, pp. 3-10.

historia literaria para cualquier género. En realidad, los orígenes del minicuento se encuentran en la creación misma, en la literatura en sí.

Antes de un consenso relativamente reconocido que redujo a tres las formas de referirnos a estos textos, Rojo enumeró cerca de treinta nombres, entre ellos destacamos brevicuento, cuento diminuto, cuento instantáneo, ficción de un minuto, ficción súbita, varia invención⁸. Ella utiliza el término minicuento al inicio de sus investigaciones, pero luego se decanta por la propuesta de Zavala y el uso de minificción. Las disecciones que hace sobre el término minicuento tienen que ver como siempre, con el sustantivo; Rojo se cuestiona si en verdad es pertinente llamar a estos textos “cuentos” dado que la palabra se refiere a los escritos de corte clásico y características ya definidas, aunque en su forma moderna estas hayan cambiado.

Entonces el minicuento es una nueva forma de cuento con las características de éste más algunas otras. Una de las preguntas que se plantea Rojo es ¿por qué el minicuento no puede ser un cuento? A lo que responde, de manera resumida: la brevedad extrema (considerando que los cuentos también son breves comparados con las novelas). Un minicuento es tan corto que no alcanza a desarrollar personajes, plantear una historia y concluirla de la manera tradicional, sin embargo, esto no quiere decir que no sea una forma de cuento y que no lo haga, el uso de recursos a continuación descritos son las herramientas que tiene el minicuento para transmitir esas historias.

Las siguientes características son formuladas por Rojo: 1. La extensión máxima de dos páginas para el desarrollo. 2. Un argumento determinado o implícito que requiere de la intervención del lector para completarse. 3. Carácter proteico, pues son textos que pueden, o no, contener elementos de distintas formas o géneros literarios, desde ensayo y poesía hasta anécdotas, biografías, fábulas e incluso definiciones como las que encontramos en los diccionarios, noticias, reseñas falsas, entre otras. 4. El sumo cuidado del lenguaje al poseer poco espacio para concretar lo que se quiere decir. Y por último 5. El uso de “cuadros” — que retoma de Umberto Eco— o “cuadros de conocimiento” para Van Dijk, que se refiere al uso de temas o personajes conocidos para no tener que dar una explicación al lector pensando en la intertextualidad.⁹

⁸ V. Rojo, “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, núm. 1-4, s.p.

⁹ V. Rojo, *Breve manual (ampliado)...*, pp. 22-23.

Rojo —además de retomar las características que formuló Dolores Koch¹⁰— hace un increíble trabajo reuniendo otras propuestas de estudiosos, entre las que destacan: el cuidado del lenguaje, el sentido lúdico, la universalidad o una forma de intertextualidad, el depurable trabajo de prosa, destreza literaria, acción sugerida, transgresión de formas precedentes, drama intenso, final sorprendente, escritura para la complicidad del lector, concentración de espacio y tiempo, entre otras¹¹; considera que todas están relacionadas entre sí ya que forman parte de las características esenciales del minicuento.

Para Violeta Rojo el carácter proteico y la brevedad son los rasgos sustanciales ya que determinan al resto; por un lado, la brevedad, es el principal distintivo, al ver un texto breve ya consideramos que pueda ser un minicuento, además exige mayor cuidado al momento de escribir, dado que “condiciona el tema y la manera de abordarlo”¹², es decir existen temas predeterminados dependiendo de la longitud proyectada para un cuento (o minicuento en este caso) que nos facilitarán el alcance de la brevedad, a su vez esto exige el uso de ciertos elementos literarios, retoma así a Juan Bosch diciendo que la brevedad no es un recurso de la forma sino “una consecuencia natural de la esencia misma del género”¹³. Más aún, nos explica Rojo, la brevedad también desarrolla mayor intensidad en el texto, es decir mayor profundidad y complejidad; así como determina la manera de usar el lenguaje.

La cuestión de la brevedad nos lleva a la pregunta sobre la longitud ¿qué tamaño debe tener un minicuento? Frente a propuestas estrictas sobre el número de páginas, renglones e incluso letras, Rojo propone una cuartilla, en un sentido visual es decir “percibir la totalidad del cuento en una sola ojeada”¹⁴ sin embargo reconoce que las opciones en cuanto a la extensión deben ser flexibles dada la naturaleza misma del género.

El lenguaje preciso es otra característica invariable de la escritura de minicuentos, su dominio demostrado a través de figuras literarias que resuelvan el texto con economía del lenguaje. La importancia de esta característica parece obvia, sin embargo, se ha confundido la brevedad con la facilidad por lo que, explica Violeta Rojo no siempre es tarea fácil encontrar un texto digno de ser llamado minicuento.

¹⁰ D. Koch *apud* V. Rojo, *Ibidem*, p.55.

¹¹ *Ibidem*, pp.55-56.

¹² D. Koch *apud* V. Rojo, *Ibidem*, p.59.

¹³ Juan Bosh *apud* V. Rojo, *Idem*

¹⁴ *Ibidem*, p.62.

La crítica venezolana refiere que el minicuento debe ser capaz de contar una historia completa, aunque su verdadero valor recae en las herramientas de las que se vale para contar esa misma historia de manera condensada, Rojo la compara con las sinopsis en el ámbito cinematográfico. Por lo tanto, un minicuento también se construye por la exactitud, la manera precisa de escoger lo necesario. También es posible encontrar minicuentos sin trama aparente, pero que en realidad poseen un argumento más sutil, la sugerencia de una historia necesita la participación del lector para completarse. Es la condensación máxima del argumento.

Como vimos la intertextualidad está explicada a través de un sistema de cuadros, Eco señala que los “cuadros” representan situaciones estereotipadas, es decir una serie de palabras o expresiones que representen ideas más complejas y que puedan utilizarse sin necesidad de explicación, así el escritor asume que el lector entenderá, por supuesto siempre apelando al contexto de éste. Apunta Rojo que para leer minicuentos se debe recurrir al propio sistema cultural, dado que cada texto que leemos siempre nos remitirá a otro ya conocido, ya sea que esté señalado de manera evidente o que nosotros recurramos a nuestras propias referencias.

Explica Rojo que los cuadros intertextuales existen en varios tipos: cuadros genéricos, cuadros motivo, cuadros situacionales. Todos representan una idea estereotipada con la que el lector debería estar relacionado de antemano, puesto que son ideas repetidas a lo largo de la historia de la literatura. Así pues, en la minificción ese conocimiento —que también puede ser de origen cotidiano— ayudaría al lector a ubicarse en un texto que después lo logre sorprender. Para la autora éste es un recurso que ayuda principalmente a la brevedad, sin embargo, y como destaca, aunque se haga uso de personajes conocidos o situaciones recurrentes muchas veces son exclusivos del mundo literario, lo que por un lado significaría la exclusión de lectores que no posean el bagaje cultural requerido; mientras que por el otro tenemos textos que le exigen al lector mayor participación e interés, lo dejan pensando y le generan curiosidad genuina, el “lector cómplice” de Cortázar.¹⁵

El adjetivo proteico del minicuento tiene que ver con su relación caótica con otros géneros, lo que le da un estatuto de inclasificable, al menos hasta que se proponen los nombres microrrelato y minificción, pues su particularidad es justo la ambigüedad genérica. Algunas de las distintas formas que, de acuerdo con Rojo, el minicuento puede tomar son

¹⁵ D. Koch *apud* V. Rojo, *Ibidem*, p.76.

fragmentos biográficos, historias falsas de mitología griega, reseñas de falsos objetos, falsificaciones históricas, manuales, falsas historias de la biblia, leyendas absurdas, recetas de cocina, fichas museográficas, noticias, horóscopos, sátira política, el sueño recordado¹⁶, entre muchas otras pero sin duda su relación con estas formas escritas esta permeada por el humor, la ironía y la parodia.

También gracias a este carácter proteico podemos darnos cuenta de que la minificción siempre busca transgredir los géneros de los que está compuesta; pues cada que nos acerquemos a estos textos tendremos que relacionarlos con algún otro, pero al final la pretensión del escritor será el encuentro entre la originalidad y la experimentación, por lo que el género logra particularizarse y ofrecernos obras tan ricas y complejas que viene a formar parte el paisaje de la literatura hispanoamericana.

Finalmente, considera Violeta Rojo que el único criterio que se le debe exigir a la minificción es calidad, no sólo chistes o juegos ingeniosos, sino textos que sean un desafío para sí mismos, para el lector. Un texto será una minificción en tanto sea buena literatura.

- **DAVID LAGMANOVICH**

El crítico y también autor David Lagmanovich nos entrega una obra básica para entender el curso de las investigaciones sobre minificción, un estudio profundo de los paradigmas que atraviesan su historia y sus implicaciones teóricas. *El microrrelato. Teoría e historia* (2006) es un texto en la que nos apoyaremos ampliamente para exponer la propuesta del autor.

Iniciando con la cuestión nominal debemos anotar que para el crítico la construcción de los nombres más populares tiene que ver sencillamente con las características principales de estos textos, la brevedad (mini, micro, breve, hiper breve) y la narratividad o la ficcionalidad (cuento, relato o ficción) estas dos partes construyen lo que en realidad es un microrrelato: un texto literario.

En la actualidad además de la brevedad la condición primordial para reconocer los textos como microrrelatos, señala Lagmanovich, es el contrato entre el autor y el lector, saber que se están escribiendo y leyendo microrrelatos, además de las propiedades esenciales que configuran estos textos: “Manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje y porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de

¹⁶ J. Bosh *apud* V. Rojo, *Ibidem*, pp.79-80.

los mismos, una visión no convencional del mundo y una actividad desacralizadora de la institución literaria tradicional”¹⁷.

Son tres las características insustituibles o elementos internos¹⁸: la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad, si falta alguna en el texto que pretendamos reconocer como minificción, este simplemente no lo será pues son las características esenciales, condiciones necesarias que se dan de manera, casi, natural. De igual manera, la urgencia, la necesidad de contar y la capacidad de concisión (reflejada en los relatos hiperbreves, denominados así por Lagmanovich a los textos de una línea o dos) son los tres primeros elementos a partir de los cuales se construye un microrrelato. Una vez desarrolladas estas propiedades es posible llegar a la autonomía del texto.

Lagmanovich se acerca al microrrelato desde la fragmentariedad, textos de extensión convencional en los que se pudieran hallar pasajes breves que funcionen de manera independiente, esta práctica comienza a distinguirse en el romanticismo pero con las vanguardias retoma fuerza y autonomía.¹⁹ El crítico sostiene que este desarrollo se comparte con otras formas artísticas y que resume en tres reacciones conjuntas: “contra la ornamentación por sí misma (es decir no basada en necesidades funcionales), contra la excesiva extensión y contra la redundancia”²⁰. De esta manera se relaciona con la percepción de la brevedad, ya que va cambiando con el transcurso del tiempo y en los distintos contextos desde los que se aborde. Como elemento que acota estos textos, su particular forma extrema está vinculada directamente a las vanguardias y su aceptación depende principalmente de la percepción, si bien en la actualidad se establecen criterios específicos (número de líneas o palabras), este concepto es flexible en tanto sus formas de lectura lo sean.

Otro rasgo importante —y que también se ubica en el centro de las discusiones— es el humor, presente de manera más concreta en los microrrelatos contemporáneos. Para Lagmanovich su función tiene que ver con “los procedimientos de desacralización” a los que son sometidos los géneros preponderantes durante el vanguardismo; el uso de la parodia se

¹⁷ David Lagmanovich, *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, p.7.

¹⁸ *Ibidem*, p.24.

¹⁹ *Ibidem*, p.8.

²⁰ *Ibidem*, p.16.

repite, pero ahora con las formas no literarias, éstas se retoman en esta manera humorística, justamente para confrontarnos con la literariedad de los textos.

En cuanto a su conformación, estos son los rasgos estructurales básicos que anota Lagmanovich: el microrrelato no es planificado, tiene un nacimiento casi urgente “El impulso necesario para escribirlos viene antes de toda tentación de leerlos: es un perfecto ejemplo de la urgencia de la creación”²¹, tiene un título significativo (a la manera de Dolores Koch), un comienzo *in media res*, es decir esta acción no es el inicio de la historia general sino que se ubica en un punto donde emerge el subtexto; variedad de estrategias discursivas (elipsis, parodia, intertextualidad) y finalmente —aunque no es una regla general— un final tan sorprendente que obligue al lector a volver al texto, que lo ayude a vislumbrar un significado. Si bien todos estos conceptos nos ayudan a erigir nuestra noción de la minificción lo más importante es apuntar que las caracterizaciones no deben ser inamovibles sino permisivas a transgresiones o experimentaciones que contribuyan a la evolución del género, pues en este caso el quebranto de los paradigmas es justo parte de su esencia como bien señala el crítico argentino²².

El autor también se detiene en las formas fronterizas de la minificción, señalando que existen un sin número de microtextos, y los podemos encontrar casi en cualquier lado, Lagmanovich menciona los siguientes: breves narraciones sobre algún hecho acaecido y que por cuestión editorial se reduce al máximo su comunicación (como el nacimiento de las *short-short stories*); textos breves en verso en los que se representan principalmente imágenes y si en ellos existe un carácter narrativo, éste es inconsistente pues tienen más que ver con el *haiku* y el aforismo; también encontramos escritos breves, destellos de sabiduría, pensamientos volátiles, apotegmas, máximas, sentencias, cuya brevedad responde a su finalidad de transmitir de manera oral. La anécdota, el chiste y el *grafitti* si bien son microtextos carecen del fundamental sentido estético del género aquí estudiado. Ninguno de estos ejemplos posee de manera conjunta las condiciones de brevedad, narratividad y ficcionalidad.

Más allá de las características que cada microrrelato debiera tener Lagmanovich propone el inicio de una tipología que nos ayude a perfeccionar el análisis y nos permita una

²¹ *Ibidem*, p.49.

²² *Ibidem*, p.45.

clasificación más acotada, dado lo inabarcable que parece el universo mínimo, desde la reescritura de textos que pretende homenajear, hasta la escritura paródica; el discurso sustituido, la modificación del lenguaje, tensarlo o sustituirlo pero manteniendo la narración; la escritura emblemática que “propone una visión trascendente de la experiencia humana”²³; el discurso mimético es decir “el regreso hacia los niveles populares de expresión”²⁴ y el bestiario y la fábula que son —como ya hemos visto—de uso común por los grandes escritores del microrrelato. Todos estos son textos que se insertan en esta rica tradición a través de modificaciones y el uso de recursos experimentales, que ponen a prueba al escritor y a quienes nos acercamos a ellos.

• LAURO ZAVALA

Lauro Zavala un teórico mexicano pionero del género, es uno de los primeros investigadores en plantearse y tratar de responder las preguntas básicas sobre los textos cortos, desde lo nominal, el carácter literario, la intencionalidad, la pertenencia a un género, entre otras²⁵.

En el texto “El cuento ultracorto bajo el microscopio” (2002) se vislumbran atisbos del término que pronto será el utilizado por Zavala: minificción, y presenta los cuestionamientos que irán definiendo el nuevo género, y que a la fecha siguen provocando discusiones para su posible resolución:

un problema genérico ¿son cuentos?, un problema estético ¿son literatura?, un problema de extensión ¿qué tan breve puede ser un cuento muy breve?, un problema nominal ¿cómo llamarlo?, un problema tipológico ¿cuántos tipos de cuentos breves existen? Y un problema de naturaleza textual ¿por qué son tan breves?²⁶.

En un primer momento el crítico mexicano acude a los textos breves en inglés para configurar una propuesta de análisis. Desde las *sudden fiction* hasta las *flash fiction* cuyas diferencias principales son el número de palabras por lo que Zavala propone esta misma forma para clasificar los textos de mínima extensión en la literatura hispanoamericana, plantea las formas estéticas en que se desarrollan los textos dependiendo de su extensión, pues ésta les permite condensar los elementos clásicos del cuento, siendo así el cuento ultracorto el que se

²³ *Ibidem*, p.29.

²⁴ *Ibidem*, p.30.

²⁵ Lauro Zavala, “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, *Revista de literatura*, 2002, núm. 64, p.539.

²⁶ *Idem*

posiciona como el más complejo al tener que desarrollar una narrativa en un máximo de 200 palabras.

Si bien este acercamiento nos parece restrictivo, Lauro Zavala inscribe la minificción en un modelo de análisis al que denomina *paradigmático*²⁷ pues parte de la idea de que existen tres grandes paradigmas en la historia literaria: clásico, moderno y posmoderno, basándose en la estructura de cada modelo, es decir la condición clásica, moderna o posmoderna de los textos, sus características se conformarán dependiendo de su relación con otros escritos de la tradición, su intertextualidad y su carácter proteico; esta condición también define su propuesta nominal y explica las diferencias entre minicuento, microrrelato y minificción.

El modelo clásico presenta dos historias, una que podemos leer y otra que se mantiene subordinada y justo al final se hace evidente en forma de epifanía; se le llama minicuento ya que conserva las formas y características del cuento clásico, así como su sentido alegórico. En la forma moderna la historia primera es convencional y la segunda se torna alegórica, además puede tomar una forma narrativa distinta o no surgir nunca de manera explícita; este tipo narración en su forma cortísima —el microrrelato— presenta una serie de elementos que lo definen como experimental: “tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipos, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto”²⁸. Finalmente, en la estructura posmoderna existe una yuxtaposición de ambas historias por lo que minificción funciona como término que incluye las formas anteriores en sí, es decir, se construye con los elementos clásicos y modernos del minicuento y el microrrelato, además de que su función e interpretación serán completados por el trabajo de un lector y su contexto.

Ya que Zavala inscribe la minificción contemporánea en el paradigma posmoderno es necesario hablar más a fondo sobre él, este desarrollo lo presenta en su artículo “De la teoría literaria a la minificción posmoderna” (2007). Como ya hemos dicho las minificciones se configuran con elementos clásicos y modernos, o a los que Zavala ha decidido equiparar con *cuentos* y *relatos* entendiendo estos como “lo convencional y tradicional” y “la ruptura

²⁷ L. Zavala, “De la teoría literaria a la minificción posmoderna”, *Ciências Sociais Unsinos*, vol. 43 (2007), p.86.

²⁸ *Ibidem*, p.94.

de esas convenciones y tradiciones incluyendo la ruptura con las otras rupturas²⁹ partiendo de las formas nominales más comunes en América Latina,

Esta doble naturaleza en las minificciones les otorga un carácter ambivalente que finalmente terminará cediendo al enfoque del lector y a la prioridad que le otorgue a cualquiera de sus componentes, por lo tanto Zavala concluye que tal vez nos enfrentemos no a un texto posmoderno sino a una lectura posmoderna pues ante las minificciones siempre tendremos la necesidad de releer, de buscar entre líneas, de encontrar significados, de reconstruir el texto, por lo que destaca que una clasificación definitiva sería arbitraria pues inscritos en el paradigma posmoderno nos podemos encontrar con tan diversas perspectivas que incluso algunas posiciones resultarán contradictorias al momento de analizar los textos.

Entre las características formales que Zavala señala para distinguir las minificciones “posmodernas y lúdicas” son: “tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir diferido o serial”. Además, el género alcanza una nueva dimensión gracias a que también lo define como “el género más didáctico, lúdico, irónico y fronterizo de la literatura”. El humor y, en específico, la ironía es otro de sus rasgos fundamentales.

Zavala precisa los rasgos estructurales de la siguiente forma: Tiempo, se sigue de manera simulada un orden cronológico, no existe una conclusión a la cual llegar. Espacio, sólo existe en la página leída, a través del proceso de lectura. Personajes, “son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual”³⁰. Narrador, es demasiado evidente o auto irónico, puede ni siquiera existir y su presencia como guía en la lectura suele ser irrelevante.

En resumen, las características que podemos encontrar en los microrrelatos modernos son: tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipo, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto.³¹ Mientras que la minificción posmoderna contiene los siguientes elementos: tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir diferido o serial.³²

²⁹ *Ibidem*, p.93.

³⁰ *Idem*

³¹ *Ibidem*, p.94.

³² *Idem*

Otro componente importante como ya hemos visto es el final, por lo que Zavala presenta los dos tipos de conclusión que tienen los textos de acuerdo con su condición:

El final moderno de un cuento ultracorto es un final ausente, ya sea por la naturaleza poética, fragmentaria o surrealista del resto del texto. Por otra parte, el final posmoderno en el cuento ultracorto es un final implícito, ya sea por la naturaleza paródica, irónica o intertextual del resto del texto.³³

Sin embargo, si retomamos la perspectiva del lector, nos encontramos con que los textos dependen de su capacidad interpretativa, por lo que este se encuentra en construcción y cuyo final se desconoce:

El lector puede imaginar otras historias en las que estas formas estructurales están presentes pero cada uno de los textos de estos autores es sólo un recipiente que puede ser llenado con la imaginación o la experiencia de lectura del lector activo. De esta manera los finales de estos cuentos ultracortos son tan enigmáticos como el resto del texto³⁴

No obstante, debemos recordar que estos elementos no son inamovibles y a menudo surgen en ambos tipos de textos. Es decir, su construcción tiene que ver con “un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas)”³⁵

Hay que mencionar además otro texto que clarifica muchos aspectos “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio” (1999) —emulando un escrito de Italo Calvino— Zavala de nuevo propone una serie de elementos que poseen las minificciones y los problemas que conllevan estos al momento de acercarnos para su estudio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad. A continuación, repasaremos cada uno.

En primer lugar, la extensión, este es el elemento principal de la minificción, pues de la naturaleza breve depende el desarrollo de las otras características, aunque en realidad sigue siendo un elemento indeterminado, si bien sabemos que debe ser “corto” o “mínimo” aquí ya no se habla de un número específico de palabras. El consenso general de hoy en día es una cuartilla (como lo propone Rojo), considerado lo ideal, aunque como hemos repetido depende mucho del criterio del lector o del escritor en caso de sobrepasar esta medida porque ¿qué hacemos con los escritos de una cuartilla y un renglón? ¿o con una cuartilla, pero con una

³³ Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.93

³⁴ *Ibidem*, p.92.

³⁵ L. Zavala, “De la teoría literaria...”, p.92.

letra de tamaño diminuto? Los criterios impuestos se verían sobrepasados por las habilidades del creador.

Para Zavala la diversidad tiene que ver directamente con la hibridación, principal característica de la minificción posmoderna, ya que este carácter proteico es el que como lectores nos obliga a percibirla como tal, pues es la combinación de géneros canónicos con formas extraliterarias. Así mismo, el manejo irónico de estructuras tradicionales o el uso de la parodia para proponer nuevas lecturas en el reducido espacio de una página o menos, nos entrega un texto de naturaleza posmoderna. La “hibridación genérica, autoironía de la voz narrativa, metaparodia, simulacro de epifanía, intertextualidad extraliteraria”³⁶ son las características de los textos breves que tienen que ver con la hibridación.

La complicidad, fugacidad y virtualidad son cuestiones un tanto arbitrarias cuya discusión, incluso ahora, tiene cabida. La primera es el pacto de lectura que se da por el nombre con el que se nos presentan este tipo de textos, mientras que la segunda tiene que ver con la pregunta de si el carácter breve permite desarrollar la literariedad. En cuanto a la virtualidad hoy en día ocupa parte de las investigaciones del género debido al crecimiento en común que tiene con los medios digitales y su forma de relacionarse con estos y aunque el desarrollo de esta cuestión no tendría margen en nuestro estudio, es interesante imaginar un ejercicio con respecto a Levrero debido la proximidad que tuvo con la computadora y el internet los últimos años de su vida y como esto pudo haber influenciado su escritura, más allá de la practicidad y comodidad obvias que incluso relata en *La novela luminosa*.

Y por último la cuestión fractal, concepto que el crítico desarrolla hasta la noción de escritura serial y tiene que ver con considerar una minificción como parte de un corpus más grande o definir su función como texto literario individual.

Zavala defiende la autonomía de los minitextos —aunque provengan de obras más extensas— y reconoce que las minificciones que conforman series merecen un análisis detenido, de ahí que desarrolle una clasificación propia: *cuentos integrados, novelas fragmentarias, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos*³⁷.

Los cuentos integrados y las novelas fragmentarias no están necesariamente conformadas por minitextos, son series con “unidad temática, genérica o estilística”³⁸, una

³⁶ L. Zavala, *La minificción bajo...*, p.10.

³⁷ *Ibidem*, p.17.

³⁸ *Ibidem*, p.15.

estructura que representa un problema de género. Los cuentos integrados dependiendo de la extensión del volumen, podrían ser considerados una novela, a menos que los textos posean cierta autonomía entre sí; sin embargo, la creación de un universo literario en conjunto nos obliga a leer cada sección como parte de una unidad. Este tipo de obras no tienen sólo un género referente. “Cuando la unidad entre los cuentos de un mismo libro es notable nos encontramos ante un ciclo cuentístico (Forrest Ingram) o una secuencia cuentística (Gerald Kennedy)”³⁹ lo que revela que este tipo de obras son escritas con la conciencia de que serán leídas en conjunto.

Por su parte la novela fragmentaria está dividida en secciones de extensión convencional o capítulos —como cualquier otra novela— sin embargo, como señala Zavala es la relación entre esas partes la que distingue este tipo de obra. Los fragmentos carecen de un orden secuencial lógico, pero conforme avanzamos podemos ver como se construye una trama que ocurre simultáneamente; puede haber capítulos contruidos bajo el recurso de material extra-literario o existir fragmentos que en apariencia carecen de sentido, pero su pertenencia al conjunto es innegable ya que sin ellos la obra no funcionaría. Las novelas fragmentadas nos obligan a una lectura en la que tuviéramos que reconstruir el argumento en la medida en que avanzamos para ver cómo encaja cada fragmento. Ejemplos de este tipo de escritura, apunta Zavala, son *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco o *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

Las minificciones integradas pueden ser de manera simultánea novela fragmentaria, ciclos cuentísticos y series de minificción, dependiendo del tipo de lectura al que se les exponga⁴⁰ por lo que se mueven en formas de escritura moderna y posmoderna. Son escritos cuya principal característica es la condensación de géneros de manera simultánea ya que sus fronteras además de moverse ambiguamente entre la narrativa, el ensayo y la poesía, también lo hacen con las formas no literarias recurriendo a la parodia, por lo que este cruce se logra gracias al uso de estrategias irónicas.

El asunto más importante de las minificciones integradas es la relación del fragmento con el todo “entre la pertenencia de cada texto a una unidad serial más compleja (una novela) o a un ciclo narrativo específico (un cuento), sin por ello perder su autonomía como unidad

³⁹ *Ibidem*, p.20.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

textual (una minificción).”⁴¹ Pues esto representa una nueva opción en la forma de lectura ya que los fragmentos pueden ser leídos con autonomía o como parte de una “unidad serial”. Zavala designa como antecedentes canónicos de estas formas minificcionales *Cartucho* de Nelli Campobello y *La feria* de Juan José Arreola.

Los ciclos de minificción o series de varia invención son descritos por Zavala como “series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formadas por parodias y pastiches genéricos, así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos.”⁴² Al mismo tiempo que los divide en *ciclos de ciclos* y *ciclos breves*. Los primeros son obras en las cuales a pesar de la diversidad (de temas, tonos o géneros) se percibe una unidad literaria, Zavala señala títulos como *Palindroma* de Juan José Arreola, *Despistes* (1989) de Mario Benedetti y *La sueñera* (1984) de Ana María Shua⁴³. Por su parte los ciclos breves son aquellos que aparecen como una sección de una obra más amplia en las que se incluyen otros materiales, aquí el referente de Zavala es “Material plástico” una sección incluida en *Historias de cronopios y famas* sin embargo podríamos mencionar otros como la sección “Huelga” en *Las vísperas de España* de Alfonso Reyes u obras misceláneas como *Guirnalda con amores* de Bioy Casares.

Otro tipo son los textos que priorizan su estructura lúdica, el carácter intertextual o los juegos lingüísticos, como menciona el crítico que lo hacen *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso y *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) de Guillermo Cabrera Infante.

Sobre los bestiarios fantásticos Zavala explica que, para su comprensión dentro de la narrativa mínima, es importante tomar en cuenta que en Hispanoamérica tomaron un camino distinto a los de la tradición europea. Pues mientras que en la Europa medieval se representaban criaturas reales y fantásticas, entre éstas algunas que reflejaban la decadencia humana: vampiros, gárgolas, duendes, homúnculos y hombres lobo⁴⁴, en Hispanoamérica surgieron de las crónicas del nuevo mundo que intentaban describir la flora y fauna encontrada y cuya mirada inédita a veces otorgaba rasgos humanos a estos nuevos animales. Dentro de esta práctica surgen dos tendencias, una que se apoya en la tradición precolombina

⁴¹ *Idem*

⁴² *Ibidem*, p.28.

⁴³ *Idem*

⁴⁴ *Ibidem*, p.30.

y la asociación de animales con deidades y otra de carácter moderno donde se ridiculizan formas humanas sin finalidad moral a través del humor y la ironía, estos últimos Zavala los describe como “series creadas por autores individuales cuya naturaleza consiste en una descripción alegórica, de carácter poético y humorístico, de animales reales a los que se toma como referencia para hacer una exploración lúdica”⁴⁵.

Los anecdotarios, los recetarios y los herbolarios son series de este mismo tipo que también menciona el crítico: “los textos de la tradición irónica son cuentos fantásticos escritos como alegorías de la lectura, del transcurso del tiempo o de las debilidades humanas.”⁴⁶.

En el pasado, estas formas experimentales fueron absorbidas por géneros canónicos (narrativa, poesía y ensayo) y se estudiaron según las características más cercanas y bajo sus preceptos, sin embargo, no se consideró que pudieran existir tantas clasificaciones como lecturas pues “estos textos se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura”⁴⁷.

El investigador también ofrece estrategias para el análisis de estas series de narrativa breve desde la escritura, la lectura y la edición con el fin de entender la relación de los fragmentos como parte de un todo, así como su capacidad de ser autónomos y desprenderse de la obra. Estas estrategias deben considerar los contextos de interpretación —necesarios para redefinir un género⁴⁸—, junto con las competencias del lector en tres niveles: “su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo)”⁴⁹.

Como ya hemos visto, nos encontramos con la enorme importancia de un lector activo ya que es él quien delimita los estatutos en este tipo de obras; Zavala asegura que estos textos ponen a prueba la capacidad interpretativa del lector pues se enfrenta a fronteras genéricas que no están claramente trazadas por lo que tiene la capacidad de redefinirlas, incluso con cada nueva lectura y —si es que sus competencias se lo permiten— encontrarse con una obra que puede tomar de manera simultánea, todas las formas de las series narrativas.⁵⁰

⁴⁵ *Ibidem*, p.90.

⁴⁶ *Ibidem*, p.32.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁸ L. Zavala, “Para estudiar las series de narrativa breve”, *Revista Enunciación*, vol. 14 (2009), p.122.

⁴⁹ *Idem*

⁵⁰ *Idem*

Este tipo de series cuestionan las formas literarias desde distintos puntos, no obstante, el más importante para Zavala es el espacio entre la creación literaria y el acto de leer:

La cultura contemporánea es una cultura de la fragmentación donde cada fragmento exige su propio contexto de validación. Así la intertextualidad contemporánea puede ser considerada como una forma de intercontextualidad, pues cada texto conlleva su propio contexto de interpretación.⁵¹

Para el crítico mexicano estas series se estructuran a través de tres elementos: *fragmentos*, *detalles* y *fractales*. Por lo que es necesario conocer cómo funcionan, se relacionan y diferencian entre sí.

Con *fragmento* nos referimos a los elementos que emanan de la ruptura de una unidad y que a pesar de eso conservan una relativa autonomía textual, de forma literaria como lingüística. En cuanto a *detalle*, este es un elemento que se separa de manera provisional pero que sigue perteneciendo a una unidad global, íntegra e indivisible. Mientras que *fractal* es un texto que forma parte de una serie gracias a los rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros textos (es decir conserva los rasgos de la serie y sólo tiene sentido como parte de esta). Un tipo de *detalle* es el *fractal*, a su vez, el *fragmento* es lo opuesto al *fractal*.⁵²

Como ya vimos uno de los rasgos más considerados al momento de escribir y analizar minificciones es el final, debido a su importancia al momento de buscar la extrema brevedad, sin embargo, en las series funciona diferente ya que estas “tienen también carácter hipotático (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) o paratático (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombinaable durante la lectura)”⁵³ por lo que su función cambia al punto de hacerse innecesario:

si el texto es fragmento, el atisbo o la síntesis de una totalidad mayor, el texto mismo señala esa totalidad de manera implícita, y por lo tanto no requiere de un final definitivo. La conclusión está más allá del texto, en la totalidad a la que apunta. El cuento cumple una función deíctica, como catalizador del reconocimiento de esta realidad ficcional a la que alude, sin pretender representarla⁵⁴.

⁵¹ L. Zavala, *La minificción bajo...*, p.85.

⁵² *Ibidem*, p.34.

⁵³ *Idem*

⁵⁴ *Ibidem*, p.92.

Finalmente consideremos los ordenamientos que el crítico ha realizado con el fin de contribuir a la accesibilidad y el análisis de estos textos para otros interesados en el género Primero, condensando muy bien algunos de los temas más comunes en los autores ya canónicos en la minificción:

la recreación poética de los mitos fundacionales (Galeano), la fuerza alegórica del poema en prosa (Arreola), la parodia de las fábulas moralizantes (Monterroso), la explosión intertextual de imágenes oníricas, (Shua), la irrupción de lo extraordinario en la rutina cotidiana (Valenzuela), la sutil frontera entre lo deseado y lo tangible (Garrido) los juegos poéticos a partir de la tradición popular (Mejía Valera) y la descripción humorística de las enfermedades imaginarias (Britto)⁵⁵

Estos temas nos muestran justamente los tipos de escritos con los que la minificción tiende puentes, señala que existen muchos géneros literarios que son parodiados en la narrativa ultracorta como la escritura oracular, el aforismo, el mito, la definición, el instructivo, la fábula, el palíndromo, solapa, reseña bibliográfica, parábola, confesión, alegoría y grafito.⁵⁶ Segundo, su propuesta para organizar la escritura breve la cual clasifica en cinco tipos —con más de cincuenta subgéneros— destacan entre ellos:

- a) Versiones mínimas de géneros canónicos: minicuento (clásico), microrrelato (moderno), microensayo, minicrónica, artículo (entre opinión y testimonio), miniteatro (no más de tres minutos sobre escena), fábula (alegoría moralizante), metaficción ultracorta, narrativa infantil mínima, narrativa alética mínima (fantasía y terror), narrativa enigmática mínima (cuyo enigma puede ser alternativamente epistémico, axiológico o déontico)
- b) Géneros literarios de extensión mínima (en la frontera de la narrativa literaria): poema en prosa, prosas poéticas, apólogo, epigrama, ejemplo, soneto, canción, articuento, écfrasis, haikú, lipograma y los juegos literarios propuestos por el colectivo OuLiPo (liponimia, perverbio, pangrama, teatro alfabético, tautograma, etc.) [...]
- d) Series textuales: fractales (minificciones integradas en forma de cuento o novela), bestiarios (alegóricos), hipertextos (interactivos).⁵⁷

La brevedad es para Zavala un fenómeno que se encuentra en todos los ámbitos de la vida y su forma de manifestarse narrativamente en la cultura contemporánea tiene que ver con la experimentación, la nostalgia, la ruptura, incluso la urgencia, además de una necesidad de

⁵⁵ *Ibidem*, p.74.

⁵⁶ L. Zavala, “El cuento ultracorto...”, p. 551.

⁵⁷ L. Zavala, *La minificción bajo...*, p.82.

aprovechamiento, de inmediatez y que encuentra su vía ideal para expresarse en las formas actuales de comunicación, es decir, las redes sociales. Así que, en coincidencia con este fenómeno, la minificción resulta en un género más didáctico, haciendo uso del término en su acepción más amplia “la minificción ayuda a resolver problemas de congestionamiento crónico de las costumbres de lectura, agilizando las vías para la crítica y facilitando la libre circulación de convenciones genéricas y de su posible reformulación lúdica en cada relectura.”⁵⁸

Si bien la minificción es un género al que el crítico mexicano ha dedicado gran parte de sus estudios académicos, consideramos que estos lineamientos hasta aquí repasados son los ideales para analizar un texto como el de Mario Levrero.

⁵⁸ L. Zavala, “De la teoría literaria...”, p.95.

2.2. LA MINIFICCIÓN EN LATINOAMÉRICA

Para comenzar este brevísimo repaso por la historia del género es importante anotar que haremos uso de las denominaciones minificción, minicuento y microrrelato según los criterios —que ya hemos visto— de los críticos. Estas podrían parecer no ser siempre las adecuadas o tornarse confusas puesto que como el mismo Lauro Zavala menciona, muchas veces se definen bajo el contexto de lectura o el criterio individual; inclusive aún existen discusiones sobre la manera de nombrar estas formas de la literatura y es preciso reconocer que la mayoría de ellas fueron creadas sin una preocupación nominal y otras bautizadas según el interés de su autor, además de ser encasilladas como un ejercicio menor a lado de los géneros dominantes.

Este capítulo está dividido en secciones por países; a su vez se presentan los escritores de forma temporal, es decir los primeros nombres serán parte de los “precursores”⁵⁹ denominados así por David Lagmanovich para un primer canon de minificción⁶⁰ pues entiende las obras más tempranas de dichos autores como próximas a este tipo de la literatura breve. Son escritores que se encuentran entre el modernismo y la vanguardia, y aunque sus trabajos de corte brevísimo no son tan abundantes en su obra general, lograron romper con las formas de la literatura “seria”, además su exploración en los terrenos mínimos sentó las bases para el desarrollo posterior de lo que ahora entendemos como minificción. Estos escritores se caracterizan por no tener “conciencia” de que estaban incursionando en un género distinto, por lo que se mueven muy cerca de la prosa poética y el cuento en su forma clásica, en algunos casos la cercanía es tal que sería difícil ser tajantes en su clasificación.

Lo nombres que veremos después de “los precursores” son los propuestos por el investigador Basilio Pujante⁶¹ en su amplísimo estudio monográfico sobre la historia del microrrelato y que se configura a través de las etapas de desarrollo del género. En esta segunda etapa, la cual llama “de formación” ubica a los autores cuyas obras más importantes fueron escritas entre las décadas del cuarenta y sesenta, señala, además, que esta clasificación

⁵⁹ La clasificación de Lagmanovich, a su vez, está dividida entre los escritores modernistas y los que se acercan más a las vanguardias.

⁶⁰ D. Lagmanovich, *op. cit.*, p.61.

⁶¹ Basilio Pujante Cascales, *El microrrelato hispánico (1988.2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2013, p.101.

no es tajante. Una vez repasadas las obras de los autores que fueron asiento para el género es necesario revisar los textos de escritores ya consolidados que, gracias a esas primeras influencias y a la extensión de las vanguardias, dedicaron parte de su producción a la experimentación y desarrollo de la literatura mínima. Si bien todavía no existía una formación teórica o la preocupación por configurar una historia, se comenzaban a publicar volúmenes exclusivos de minificción puesto que los escritores percibían que estaban cultivando una nueva forma literaria, esto fue definitivo para llegar al lugar que ocupa hoy la minificción. Por su parte, Lagmanovich se refiere a Arreola, Borges, Cortázar, Denevi y Monterroso y a algunas de sus obras como “clásicos”⁶².

Antes de iniciar, debemos mencionar a Rubén Darío (1867-1916) escritor nicaragüense cuya obra *Azul* (1888) es una de las más representativas del género desarrollado por Baudelaire: la poesía en prosa. En ella encontramos algunos textos cuya narrativa lo acercan más al cuento corto, estos segmentos de *Azul* nos recuerdan el trabajo narrativo sumamente valioso del escritor, Darío como el modernista por excelencia marcará los caminos en la narrativa breve que vendrá después de él. “El nacimiento de la coliflor” publicado en 1893 es considerado por varios teóricos como el primer antecedente nato de este género⁶³ dado que en él se vislumbran características que se desarrollarán después.

EL NACIMIENTO DE LA COLIFLOR

En el paraíso terrenal, en el día luminoso en que las flores fueron creadas, y antes de que Eva fuese tentada por la serpiente, el maligno espíritu se acercó a la más linda rosa nueva en el momento en que ella tendía, a la caricia del celeste sol, la roja virginidad de sus labios.

-Eres bella.

-Lo soy -dijo la rosa.

-Bella y feliz – prosiguió el diablo-. Tienes el color, la gracia y el aroma. Pero...

-¿Pero? ...

-No eres útil. ¿No miras esos altos árboles llenos de bellotas? Ésos, a más de ser frondosos, dan alimento a muchedumbres de seres animados que se detienen bajo sus ramas. Rosa, ser bella es poco...

La rosa entonces –tentada como después lo sería la mujer— deseó la utilidad, de tal modo que hubo palidez en su púrpura.

⁶² D. Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menos Cuarto, 2006, p.207.

⁶³ *Ibidem*, p.104.

Pasó el buen Dios después del alba siguiente.

-Padre –dijo aquella princesa floral, temblando en su perfumada belleza-, ¿queréis hacerme útil?

-Sea, hija mía –contestó el Señor, sonriendo.

Y entonces vio el mundo la primera col.⁶⁴

• MÉXICO

Dicho lo anterior comenzaremos por los precursores de México donde el desarrollo teórico y crítico de la literatura breve inició muy temprano comparado con otros países de habla hispana, lo que nos permite aludir a un canon nacional. Esta lista incluye a Ramón López Velarde, Alfonso Reyes y Julio Torri.

Mexicano precursor de este género, de acuerdo con Lagmanovich, es Ramón López Velarde. Su libro póstumo *El minuterero* (1923) contiene escritos prosísticos de mínima extensión, así como alusiones bíblicas y aunque no posee un carácter narrativo, o no del todo evidente, el crítico lo retoma por el uso temprano de la prosa breve, aunque como señala Basilio Pujante, es difícil aceptar esta consideración ya que su producción es mayoritariamente poética⁶⁵.

Alfonso Reyes (1889-1959) concedió un lugar significativo a las formas breves en su obra, incluso los nombró apuntes, cartones y *opúsculos*. Un escrito temprano en la obra de Reyes es *Cartones de Madrid* textos fechados entre 1914 y 1917; publicados luego como *Las vísperas de España* (1937) esta edición se conforma por una serie de textos de carácter diarístico, narraciones que reflejan una aguda observación de otras formas de vida durante su estancia en el país Europeo. La mayoría son relativamente cortos, es decir dos o tres cuartillas de extensión, pero es el apartado titulado “Huelga (ensayo en miniatura)” el que sobresale, ya que ninguno de los textos rebasa una página. Y aunque no desarrollan un carácter narrativo, Lagmanovich reconoce el tamaño de influencia que tiene Reyes en las letras latinoamericanas razón por la cual es parte de este canon. En el exhaustivo trabajo de Basilio Pujante se mencionan las obras posteriores que sí contienen relatos más cercanos a la minificción, la mención de estos es significativa en tanto tengamos presente la obra narrativa de Reyes.

⁶⁴ Rubén Darío, *El nacimiento de la col y otros cuentos*, Bogotá, Panamericana, 1996, s.p.

⁶⁵ *Ibidem*, p.106.

IX. EL MÁRTIR

Como el descuidado del cuento, un pobre impresor de proclamas, en vez de arrojar sus papeles por el balcón, se tiró él mismo de cabeza.

Es el verdadero mártir. El revolucionario sincero. Todo lo revoluciona: lo hace al revés.

Veo su monumento en la fantasía: un hombre con los pies al aire, como ese fatídico telégrafo de señales de Goya, pero con el cuello quebrado y la cabeza medio hundida.

En el zócalo del monumento, unos bajorrelieves: dos muñecones de la Civil, montando la guarda; barbas de oso, el disparate cubistas en la cabeza, la X de cuero limón sobre el pecho, y los fusiles boca abajo, a la funerala.⁶⁶

A diferencia de Rubén Darío, Julio Torri (1889-1970) es considerado un antecedente directo de la minificción puesto que su obra posee las particularidades del género de forma más consistente, además de la dedicación que tuvo comparado con otros de estos precursores, pues si bien su obra completa no es extensa en todas sus publicaciones aparecen textos breves, gracias a eso, y a la calidad de sus textos, forma parte de muchas de las antologías sobre el tema en general. Torri publica *Ensayos y Poemas* (1917) un volumen conformado por textos de todo tipo, aunque mayoritariamente breves, lo remarcable es que algunos de estos escritos, que bien podrían ser poemas en prosa, se mantienen en la frontera con el microrrelato gracias a su narratividad como el numerosas veces antologado

A CIRCE

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas. ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.⁶⁷

México es, junto con Argentina, el país más prolífico en cuanto a la escritura y estudio de la minificción y como maestro de esta tenemos a Juan José Arreola, autor que le otorgó un destacado lugar en su narrativa. *Confabulario* (1952), *Bestiario* (1959) y *Palíndroma* (1973) son obras en las que Lauro Zavala reconoce distintos tipos de series minificcionales, aquí hallamos textos que retoman géneros tan antiguos como el bestiario hasta el uso de otras formas no literarias como la nota periodística, el anuncio comercial, la definición o el diario.

⁶⁶ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes II La visión del Anáhuac/ Las visperas de España/ Calendario*, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 258.

⁶⁷ Julio Torri, *Material de lectura. El cuento contemporáneo*, UNAM, 2008, núm. 39, p.14.

Zavala señala el carácter moderno y experimental que poseen los textos de Arreola, así mismo, su icónica “novela” *La feria* (1963) con una narración poco usual está compuesta de fragmentos que relatan historias de los habitantes de un pueblo algunos meses antes de la fiesta patronal, destaca esta particular composición, así como la forma y uso del lenguaje.

DE UN VIAJERO

En el vientre de la ballena, Jonás encuentra a un desconocido y le pregunta:

-Perdone usted, ¿por dónde está la salida?

-Eso depende... ¿Adónde va usted?

Jonás volvió a dudar entre las dos ciudades y no supo qué responder

-Mucho me temo que ha tomado usted la ballena equivocada...

Y sonriendo con dulzura, el desconocido se disipó blandamente hacia el abismo intestinal.

Vomitado poco después como un proyectil desde la costa, Jonás fue a estrellarse directamente contra los muros de Nínive. Pudo ser identificado porque entre sus papeles proféticos llevaba un pasaporte en regla para dirigirse a Tartessos.⁶⁸

Otro autor obligado de la minificción mexicana es Augusto Monterroso (1921-2003), escritor de origen guatemalteco cuya primera publicación *Obras completas y otros cuentos* (1959) contiene, seguramente, el texto breve más antologado, el minicuento “El dinosaurio”. Su publicación *La oveja negra y demás fábulas* (1969) explora las posibilidades del microrrelato a través de ese género clásico donde no sólo los animales son humanizados sino también los objetos y los conceptos con el fin de erigir una crítica a la sociedad.⁶⁹

En México, finalmente, incluiremos la obra de dos destacados minificcionistas cuya relación con el género inició con su temprana labor de compiladores. *Antología del cuento breve del siglo XX en México* (1970), realizada por René Avilés Fabila como parte de un encargo de Carlos Pellicer⁷⁰ y publicada en forma de boletín es el primer ejercicio de este tipo. Sus criterios de selección tienen que ver con las características ya propias de la minificción, son textos escritos de forma independiente y que no tienen que ver con la poesía en prosa o el cuento. *El libro de la imaginación* (1970) de Edmundo Valadés es otra maravillosa propuesta para recorrer el mundo de la escritura breve, aunque sus criterios responden más al desborde de fantástico que encontramos entre sus páginas.

⁶⁸ Juan José Arreola, *Palindroma*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1971, p.62.

⁶⁹ B. Cascales, *op.cit.*, p. 133.

⁷⁰ César Navarrete Vázquez, “Rene Avilés Fabila, un recuerdo”, *Desocupado*, octubre 2016, s.p.

- **ARGENTINA**

Argentina es, sin duda, el otro gran referente de la minificción, si bien consideramos indiscutible el criterio de Lagmanovich para construir la historia del género en su país, a veces se torna complicado relacionar el nombre de estos grandes autores con las formas breves de escritura. Leopoldo Lugones publica *Filosoficula* (1924) una antología un poco olvidada, aunque pilar para la construcción del género, de un autor cuya obra total contiene una sola novela. Este precursor de la minificción que reunió algunos de sus textos publicados en la revista *Caras y caretas*, tiene escritos de variada extensión, así como de corte narrativo y poético que abarcan temas de la mitología griega, bíblicos, además de la tradición oriental y los clásicos literarios que ahora son tópicos del microrrelato.

El siguiente gran nombre en las letras argentinas es Macedonio Fernández, escritor crucial en el desarrollo de la ficción y el cuento de su país, por lo que también forma parte de esta tradición en la que desbordó su interés y creatividad, aportando nuevas perspectivas al género. *Papeles de reciénvenido* (1929) incluye textos que son ejemplo de las ideas que desarrolló Macedonio sobre trastocar géneros canónicos⁷¹, estas ideas son reconocidas como formas muy tempranas de vanguardia considerando el momento de su escritura; Henry González presenta un artículo con la idea de que la escritura que propone Macedonio para el cuento coincide en sus preceptos con los de la minificción, en tanto textos impredecibles que fueren a buscar nuevas formas de lectura, uso del absurdo y del humor, esquemas incidentales que rompan con el canon decimonónico.

UN PACIENTE EN DISMINUCIÓN

El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y «meneando con grave modo» la cabeza resolvió: «Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano».⁷²

⁷¹ Henry Gonzales Martínez, “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 2000, núm. 2, p.58.

⁷² Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada*, EspaEbook, 2016, s.p.

Entre los autores que ya tienen una importante obra configurada y que colocan en un lugar preponderante sus escritos cortos es, seguramente, Jorge Luis Borges (1899-1986), para nuestra región, el paradigma de la brevedad. El escritor argentino no desarrolló los grandes proyectos novelísticos que dominaron Latinoamérica, y aunque sus traducciones son consideradas reescrituras de los clásicos, lo publicado bajo su nombre siempre tuvo carácter breve. A pesar de que no existe un libro exclusivo de minificciones como señala Pujante Cascales *El hacedor* (1960) y *Libro de los seres imaginarios* (1967) —versión ampliada del *Manual de zoología fantástica* (1957)— son probablemente los trabajos que más hayan nutrido al desarrollo del género⁷³.

EL CIEN CABEZAS

El cien cabezas es un pez creado por el karma de unas palabras, por su póstuma repercusión en el tiempo. Una de las biografías chinas del Buddha refiere que éste se encontró con unos pescadores, que tironeaban de una red. Al cabo de infinitos esfuerzos, sacaron a la orilla un enorme pez, con una cabeza de mono, otra de perro, otra de caballo, otra de zorro, otra de cerdo, otra de tigre, y así hasta el número cien. El Buddha le preguntó:

—¿No eres Kapila?

—Soy Kapila —respondieron las cien cabezas antes de morir.

El Buddha explicó a los discípulos que en una encarnación anterior, Kapila era un brahmán que se había hecho monje y que a todos había superado en la inteligencia de los textos sagrados. A veces, los compañeros se equivocaban y Kapila les decía cabeza de mono, cabeza de perro, etc. Cuando murió, el karma de esas inectivas acumuladas lo hizo renacer monstruo acuático, agobiado por todas las cabezas que había dado a sus compañeros.⁷⁴

Sin embargo, el referente por excelencia de la literatura breve en Hispanoamérica es la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) cuya compilación realizó junto con Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y que probablemente tiene su idea germinal en la *Antología de literatura fantástica* (1940) que realizaron con Silvina Ocampo (1903-1993) donde encontramos varios textos que tienen cabida en una página. Volviendo a *Cuentos breves*, esta contiene fragmentos mínimos extraídos de obras extensas, haikus y numerosos cuentos cuya extensión oscila la cuartilla. Es intrigante observar cómo Borges y Bioy construyen perfectas unidades literarias que se asimilan como historias independientes a

⁷³ B. Cascales, *op.cit.*, p.120.

⁷⁴ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Kier, 1967, p.30.

pesar de que pertenecen a un corpus mayor o son concebidas desde otro género y cuya única condición es la brevedad. Una obra que nos permite ver la mayoría de los rasgos que caracterizan hoy la minificción y su potencial como género independiente.

En esta misma línea de microrrelato argentino tenemos a Julio Cortázar (1914-1984) y, de nuevo, Adolfo Bioy Casares. Por un lado, *Historias de cronopios y famas* (1962) es el libro más importante dentro de la obra de Cortázar para este género, aquí hayamos textos que no superan las dos páginas de extensión y cuyo carácter híbrido se torna más evidente, además como señala Basilio Pujante, también encontramos uno de los ejemplos más importantes de la “serie fractal”, propuesta teórica de Lauro Zavala; es importante destacar que el autor reconocía la dificultad de clasificar este tipo de relatos como cuentos.⁷⁵ Otros libros que incluyen este tipo de material son *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Por otro lado, y mucho menos considerado es Bioy Casares y *Guirnalda con amores* (1959) libro con corte misceláneo donde además de poesía encontramos microtextos los cuales llamó “brevedades” o “fragmentos”⁷⁶ entre estos destacan los microrrelatos de carácter diarístico y los de corte absurdo.

CONSERVACIÓN DE LOS RECUERDOS

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: Luego de fijado el recuerdo con pelos y señales, lo envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y lo colocan parado contra la pared de la sala con un cartelito que dice: Excursión a Quilmes, o: Frank Sinatra. Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y dicen: No vayas a lastimarte, y también: Cuidado con los escalones. Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.⁷⁷

VIDA SOCIAL

Encuentro casual con la ex criada. Agotados el interés por la salud y los comentarios sobre la inestabilidad del tiempo y de los tiempos, el diálogo decayó, pero qué refinada Sociabilidad

⁷⁵ *Ibidem*, p. 123.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁷ Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y Famas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, s.p.

desplegábamos, qué firmemente éramos un caballero y una señora. Entonces llegó su hijita y dijo; Mamá, quiero caca.⁷⁸

Otro autor considerado imprescindible es Marco Denevi (1922-1998) cuya actividad como escritor comenzó ya en la adultez, su obra *Falsificaciones* (1966) es un volumen integrado casi exclusivamente por microrrelatos, lo que destaca en él es la manera ejemplar el uso de la intertextualidad a través de la reescritura⁷⁹ recurso que hace eco con el título, retoma historias bíblicas, medievales, de la cultura popular, hechos históricos que trata con una abundante imaginación y crítica social. La minificción es un género al que Denevi se dedicó el resto de su vida.

PELIGRO DE LAS EXCEPCIONES

Sentado en el umbral de mi casa, vi pasar a Lázaro, todavía con el sudario puesto en medio de una multitud que lo aclamaba. Después que la muchedumbre se alejó, vi pasar a un joven en ligero estado de putrefacción. Después, a una mujer embalsamada. Tras la mujer pasó un esqueleto pelado aunque con anillos en las falanges. Al ver que se aproximaba un hombre sin cabeza le pregunté qué significaba todo aquel desfile. Si bien el hombre no tenía cabeza me contestó muy atento: "Cuando suspendieron momentáneamente la ley para que Lázaro saliera, nosotros aprovechamos la suspensión y salimos también. Somos muchos. Mire". Miré y vi que por el camino avanzaba la columna de los resucitados. La atmósfera se había vuelto irrespirable.⁸⁰

Así mismo, una de las escritoras más importantes de este país es Luisa Valenzuela (1938), destacada autora de novelas, cuentos y minificciones, un volumen importante es *Aquí pasan cosas raras* (1975) escrita en un momento histórico de represión y cuya violencia la autora canalizaba con el humor.⁸¹ Esta escritora desde muy joven cultivaba un género sin saberlo, sus letras se nutrieron de su destacada capacidad de experimentación lúdica sin perder calidad narrativa lo que le dio la oportunidad de practicar este género de manera constante.

PALABRAS PARCAS

Abelardo Arsaín, astuto abogado argentino, asesor agudo, apuesto, ágil aerobista acicalado. Atento. Amable. Amigo asiduo, afectuoso, acechante. Ambicioso. Amante ardiente, arrecho. Autoritario. Abrazos asfixiantes. Asaltos amorosos arduos, anhelantes, ansiosos, asustados.

⁷⁸ Adolfo Bioy Casares, *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p.51.

⁷⁹ D. Lagmanovich, *El microrrelato...*, p.234.

⁸⁰ Marco Denevi, *Falsificaciones*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s.p.

⁸¹ Francisca Noguero, "Luiza Valenzuela, maestra de intensidades", en *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, 2012, pp. 221-234.

Aluvión apagado, artefacto ablandado, apocado. Agravado. Altamente agresivo, al acecho, Abelardo Arsaín. Arma al alcance, arremete artero, ataca arrabiado, asesina. Atrapado. Absuelto: autodefensa. ¡Ay!⁸²

Para finalizar mencionaremos el caso de Ana María Shua (1951) una escritora excepcional que ha revitalizado el género, alimentando sus minificciones del desborde ficcional de su país, sus textos aparecen casi en cualquier antología del género y son la puerta perfecta para entrar a él. *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004) y *Fenómenos de circo* (2011) estos volúmenes completos de minificciones, son ejemplos de una escritura dedicada y con reconocimiento propio de lo que es y hacia dónde debe dirigirse un género tan inaprensible, textos de un sencillo y poético lenguaje cuya una única lectura no es suficiente.

LA CIUDAD SOÑADA

Usted llega, por fin, a la ciudad soñada, pero la ciudad ya no está allí. En su lugar se eleva una cadena montañosa de indudables atractivos turísticos. Pero usted no trajo su equipo de andinista, no tiene grampas, ni cables, ni vituallas, usted trajo una guía de restaurantes y un buen traje, y entradas para el teatro. La ciudad, por el momento, está del otro lado, y el guía le ofrece atravesar la cordillera a lomo de mula. Y mientras avanza lentamente sintiendo que su columna vertebral, que sus riñones ya no están para esos trotes, usted percibe en la reverberación del aire que la ciudad está volviendo a formarse a sus espaldas, temblorosos y transparentes todavía los rascacielos, como medusas del aire.⁸³

• CHILE

En Chile el nombre de Vicente Huidobro, sin duda, está más relacionado a la poesía, sin embargo, los estudios críticos sobre este género han logrado que miremos de nuevo a escritores cuya relación con la escritura breve podría ser más profunda de lo que se había creído. En el caso de Huidobro *Vientos contrarios* (1926) es un volumen —de aforismos en su mayoría— que refleja no sólo el interés por la escritura breve sino la claridad en cuanto a características y posibilidades⁸⁴. Por desgracia, sólo existen tres claros ejemplos de este

⁸² Luisa Valenzuela, *Breve antología de microrrelatos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, s.p.

⁸³ Ana María Shua, *Temporada de fantasmas*, Madrid, Paginas de Espuma, 2004, s.p.

⁸⁴ Juan Armando Epple, “Precursores de la minificción latinoamericana (I). Vicente Huidobro”, *Rinconete*, 2005, s.p.

entusiasmo vanguardista, minificciones que se presentaron en 1939 y que se anunciaban como parte de un proyecto que se titularía *Cuentos diminutos* pero que no se concretó.

TRAGEDIA

María Olga es una mujer encantadora. Especialmente la parte que se llama Olga.

Se casó con un mocetón grande y fornido, un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo.

Pero la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos.

Ella no podía comprender que su marido se enfureciera y le reprochara infidelidad. María era fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga? Ella no comprendía que él no comprendiera. María cumplía con su deber, la parte Olga adoraba a su amante.

¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?

Así, cuando el marido cogió el revólver, ella abrió los ojos enormes, no asustados, sino llenos de asombro, por no poder comprender un gesto tan absurdo.

Pero sucedió que el marido se equivocó y mató a María, a la parte suya, en vez de matar a la otra. Olga continuó viviendo en brazos de su amante, y creo que aún sigue feliz, muy feliz, sintiendo sólo que es un poco zurda.⁸⁵

- **VENEZUELA**

El caso venezolano es importante señalarlo puesto que cuenta con uno de los libros pilares: *Rajatabla* (1970) de Luis Britto García (1940). Un libro de cuentos en el que encontramos algunas de los textos más disruptivos del género, ya que se aleja del cauce de la narrativa venezolana de los años setenta pero que al mismo tiempo se adhiere a sus formas y realidades. La mayoría de los textos si bien cortos, de dos a tres cuartillas máximo, no se alcanzan a percibir como minificciones. Sin embargo, su carácter disruptivo, experimental y lúdico que incluso invitan a la participación del lector nos hace mirarlas de nuevo y considerar todos estos rasgos y reconsiderar los criterios de extensión.

ENGAÑO TRAICIÓN ESTAFA

Mercaderes ávidos nos cambian sin que lo sepamos porque los cambios mínimos nadie los nota y así los malditos nos sustituyen cédula por cédula hoy por ejemplo en la punta de la

⁸⁵ Vicente Huidobro *apud* J. A. Epple, *idem*

nariz mañana en el dedo pequeño del pie nos van quitando nuestro ser e instaurando fracciones mínimas del de otra u otras personas. Naturalmente que al cabo de cinco años sospechamos la estafa y nos enfurecemos pero a esas alturas ya todo es peligroso porque a los mejor somos enteramente la otra persona por quien nos han sustituido y cualquier cambio podría resultarnos contraproducente.

Así, caso asombroso de dos personas transformadas mutuamente en la otra a través de un largo proceso, al terminar éste gritaron, cambiaron de lugar y fue como si nada hubiera pasado. Las sustituciones nunca son tan simples como en este caso de improbabilidad casi infinita. La variación de materiales es mucho más compleja; el surtido de combinaciones, sorprendente, y la pesadumbre de uno al saber que anda todo repartido por allí inagotable; las amenazas de incesto son vagas, pero persistentes, el sobresalto de reconocerse en cierta córnea cierto poro cierto lunar, indefinido pero omnipresente.

Lo bueno de estas cosas es que siempre le pasan solamente a los otros.⁸⁶

• URUGUAY

Un sitio especial tienen los escritores uruguayos, de los cuales mencionaremos sólo a los que orbitan junto a nuestro autor, quienes vivieron y sufrieron el contexto político de su época, a la vez que sus experiencias con relación a éste se contraponen, así mismo hacen de las formas breves parte importante de su obra.

Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi y Teresa Porzecanski, son autores cuya importancia incuestionable se refleja en la historia literaria de su país; si bien no encontramos trabajos visibles sobre minificción en Uruguay como los que existen en países como México o Argentina; los autores mencionados están presentes en innumerables antologías, ya que sus obras minificcionales embonan bien en el mosaico de una posible construcción de la minificción uruguaya pues su inserción en el ámbito de la literatura latinoamericana está más que comprobado.

Los textos breves que se presentarán, al igual que la obra de Levrero poseen esos aires de extrañeza y juego, son de una escritura que parece casual pero deliberadamente busca el desconcierto y la reflexión, así mismo se presta a lecturas poéticas que desborden nuestra capacidad interpretativa; abriendo así nuestro abanico de comparación otorgándole una lógica igual a nuestra lectura.

⁸⁶ Luis Britto, *Rajatabla*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007, p. 154

Uno de los nombres más replicados fuera de Uruguay es sin duda Mario Benedetti (1920-2009) representante de la generación del 45, su trabajo se vuelca hacia las urbes, trasladando el problema colectivo hacia la ciudad, Montevideo y sus habitantes tipificados, gracias a esto los lectores logran encontrarse entre sus páginas. Una literatura que rechaza el compromiso social evidente, en concordancia con la generación pasada, y apuesta por el uso del humor y otras formas literarias para transmitir la insatisfacción social. Sus cuentos denotan un atisbo de lo fantástico y su “parco y sencillo” lenguaje también delimita sus historias cortas, que si bien no son numerosas las encontramos, durante toda su trayectoria, de manera intermitente en volúmenes como *La muerte y otras sorpresas* (1968), *Con y sin nostalgia* (1977), *La sirena viuda* (1999) e *Historias de París* (2007).

EL HOMBRE QUE APRENDIÓ A LADRAR

Lo cierto es que fueron años de arduo y pragmático aprendizaje, con lapsos de desalineamiento en los que estuvo a punto de desistir. Pero al fin triunfó la perseverancia y Raimundo aprendió a ladrar. No a imitar ladridos, como suelen hacer algunos chistosos o que se creen tales, sino verdaderamente a ladrar.

¿Qué lo había impulsado a ese adiestramiento?

Ante sus amigos se autoflagelaba con humor: “La verdad es que ladro por no llorar”. Sin embargo, la razón más valedera era su amor casi franciscano hacia sus hermanos perros.

Amor es comunicación.

¿Cómo amar entonces sin comunicarse?

Para Raimundo representó un día de gloria cuando su ladrido fue por fin comprendido por Leo, su hermano perro, y (algo más extraordinario aún) él comprendió el ladrido de Leo. A partir de ese día Raimundo y Leo se tendían, por lo general en los atardeceres, bajo la glorieta y dialogaban sobre temas generales. A pesar de su amor por los hermanos perros, Raimundo nunca había imaginado que Leo tuviera una tan sagaz visión del mundo.⁸⁷

Una de las voces más escuchadas y representante universal de su país es Eduardo Galeano (1940-2015) inició de manera temprana su militancia y el trabajo periodístico, trabajó como dibujante en *El Sol*, fue editor en *Marcha* y después en el diario *Época* en ambos bajo la tutela de Quijano y fundó la revista *Crisis* durante su exilio en Argentina. Debido a su inclinación hacia la actividad social y el interés por el rumbo político que tomaba la región.

⁸⁷ Mario Benedetti, *Cuentos completos*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2016, s.p.

se acercó y formó parte de los círculos intelectuales de izquierda, así como las experiencias que le brindó su vocación periodística impulsaron su parte literaria hacia ese cause.

Fue encarcelado en el año del golpe y posteriormente se exilió en Argentina hasta 1976, país que también se vería obligado a abandonar cuando Rafael Videla toma el poder e inicia la persecución. Finalmente llegó a España donde pasaría 12 años, hasta la reinstauración de la democracia.

Su trabajo se mueve entre la ficción y los acontecimientos documentados, donde encontramos textos de clasificación pendiente que transitan fluidamente entre distintos géneros literarios; en *Vagamundo* (1975) encontramos sus primeros relatos breves y su forma de escritura fragmentada que caracterizan parte de su obra, estos trabajos aún pueden definirse como ficción. En *El libro de los abrazos* (1989) así como *Memoria del fuego* (1982-1986) una obra también segmentada, ya podemos apreciar su compromiso con la enseñanza y la difusión de los procesos latinoamericanos, textos construidos a través de la memoria colectiva, que son el resultado de un ejercicio de reactivación de los recuerdos tanto personales como ajenos. Recupera las voces originarias, de los marginados a quienes les devuelve su lugar preponderante, reescribe la historia desde estas voces denunciando los crímenes e injusticias del continente. Podríamos establecer que aquí la escritura de Galeano es un fragmentar y unir simultáneo. Más aún su narrativa también es difícil de clasificar, sin embargo, contrario a nuestro autor, no posee la etiqueta de “raro” debido al evidente compromiso de ésta.

LA BUROCRACIA

En tiempos de la dictadura militar, a mediados de 1973, un preso político uruguayo, Juan José Nouched, sufrió una sanción de cinco días: cinco días sin visita ni recreo, cinco días sin nada, por violación del reglamento. Desde el punto de vista del capitán que le aplicó la sanción, el reglamento no dejaba lugar a dudas. El reglamento establecía claramente que los presos debían caminar en fila y con ambas manos en la espalda. Nouched había sido castigado por poner una sola mano en la espalda.

Nouched era manco.

Había caído preso en dos etapas. Primero había caído su brazo. Después él. El brazo cayó en Montevideo. Nouched venía escapando a todo correr cuando el policía que lo perseguía alcanzó a pegarle un manotón, le gritó: *¡Dese preso!* y se quedó con el brazo en la mano. El resto de Nouched cayó un año y medio después, en Paysandú.

En la cárcel, Noueched quiso recuperar su brazo perdido:

—*Haga una solicitud* —le dijeron.

Él explicó que no tenía lápiz:

—*Haga una solicitud de lápiz* —le dijeron.

Entonces tuvo lápiz, pero no tenía papel:

—*Haga una solicitud de papel* —le dijeron.

Cuando por fin tuvo lápiz y papel, formuló su solicitud de brazo.

Al tiempo le contestaron. Que no. No se podía: el brazo estaba en otro expediente. A él lo había procesado la justicia militar. Al brazo, la justicia civil.⁸⁸

Cristina Peri Rossi (1941) se exilió desde 1972 en España, al ser perseguida por su militarismo político, sus primeras obras también poseen ese compromiso con la denuncia y el recrudecimiento de la violencia, su exilio marco el rumbo de éstas hacia una ficción más encriptada. Sus textos son incluidos en algunas de las más importantes antologías. *Los museos abandonados* (1969) ganó el premio de la editorial Arca, en 1970 publica *Indicios pánicos* una serie de relatos de distinta extensión y acomodo, estos invitan a una lectura transgresora, a un diálogo que se decanta por la denuncia a través de la alegoría y las formas poéticas, pero en los que la narratividad emerge. Destacan por su fuerza y alegoría los textos que hacen eco con la violencia en esa época. Comparte con Levrero la etiqueta de “inclasificable”, lo mismo que en sus obras el miedo, el absurdo y la organización de éstas a través de capítulos y su entrelazamiento a través de personajes o motivos, aunque tal vez, menos evidente en Peri Rossi.

SIMULACRO II

Hacia diez días que girábamos en la órbita lunar. Hacia un lado y hacia otro de la escotilla solamente divisábamos el intenso, infinito espacio azul universal. No experimentábamos ni calor ni frío. No sentíamos ni hambre ni sed. No padecíamos trastorno o enfermedad alguna. No nos dolían ni los cabellos ni los dientes. No había ni oscuridad ni luz. No hacíamos sombra. Cuando dormíamos no soñábamos. Allí jamás anochecía ni amanecía. Un plenilunio continuo. No había ni relojes ni fotografías. No necesitábamos acostarnos ni ponernos de pie. Podíamos dormir o estar despiertos. Nadie se vestía ni se desvestía.

A los diez días, Silvio me suplicó que le contara alguna historia. Pero yo había perdido la memoria.

⁸⁸ Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, Ciudad de México, Siglo XII, 2015, s.p.

—Inventa algo —me imploró. Sin embargo, en la esterilidad del espacio, girando siempre alrededor de la luna, no pude inventar nada.

—Háblame —me dijo, entonces. Yo busqué una palabra que estuviera escrita en alguna parte de la nave y que yo pudiera pronunciar. Fue inútil: las máquinas ya no necesitaban instrucciones: funcionaban solas. No había nada escrito en ninguna parte y que yo pudiera leer. A ambos lados de la escotilla, solamente el espacio azul universal. No experimentábamos ni calor ni frío. No sentíamos hambre ni sed. No padecíamos trastorno o enfermedad alguna. No había ni oscuridad ni sombra. Los sonidos eran pequeños, débiles, atenuados. No necesitábamos acostarnos o ponernos de pie. Podíamos dormir o estar despiertos. Nadie se vestía o se desvestía.

Al final, con todo mi esfuerzo, pude pronunciar una palabra:

—Piedad —dije.⁸⁹

Finalmente, Teresa Porzecanski (1945) de formación en ciencias sociales, pertenece a la misma generación que Levrero por lo que comparten esos rasgos generales que tan acertadamente enunció Ángel Rama, así mismo vivió la dictadura dentro del Uruguay por lo que su obra explota el complejo sistema imaginativo y de representaciones, tratando de subvertir y resignificar el lenguaje para poder incluir el tema dictatorial de manera secundaria y disfrazada. Es en *Ciudad Impune* (1986) y *Primeros cuentos* (1998) donde encontramos algunos textos minificcionales de la autora.

PALABRAS CRUZADAS

Vertical dios egipcio de la cuarta dinastía del bajo imperio cinco letras horizontales terminación de verbo en infinitivo perteneciente a la tercera conjugación verticales pasado pluscuamperfecto del verbo roer cinco letras empezando por la eme horizontales moverse al cotado de la definición correcta de sombrero de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de Mutuo Socorro herido en la guerra de Verdín en mil cuatrocientos quince decir quién fue la famosa odalisca que deteriorara la imagen de la corte nombrar los cuatro generales que mataron al héroe libertador de Groenlandia decir quién fue el descubridor del abrelatas por qué el predicado de la frase buen día no puede incluirse en el portento, y rascarse, rascarse, rascarse. Estimado señor por la presente comunicamos a usted la buena nueva de que ha acertado al crucigrama que oportunamente publicara nuestra revista y habiendo participado en el sorteo, ha resultado ganador de un estuche completo de las perfumerías Loto que incluye desodorante, desodorante y desodorante, el que puede pasar a retirar durante la ceremonia de

⁸⁹ Cristina Peri Rossi, *La tarde del dinosaurio*, Zaragoza, Tropo Editores, 2008, s.p.

entrega de premios próximo lunes a las dieciocho y treinta y yo ya hice pasar tres horas de mi digestión lenta y me sé de memoria los nombres de los hijos naturales de Rodolfo Valentino y ya vuelvo a mi trabajo hay un entierro esta tarde y tenemos que cavar la fosa.⁹⁰

Tantos nombres importantes mencionados hacen imposible que cualquier lector no llegue un día a toparse con estos textos, una literatura que ahora sólo se incrementa y cuyo momento histórico actual se vive con más intensidad en el mundo virtual, por ejemplo, las redes sociales. Un universo que pareciera imposible abarcar, pero nos encontramos con la sorpresa de que siempre ha sido así, si bien antes no se reconocía su existencia, estaba ahí reproduciéndose en todos lados, mientras, que hoy en día, la tarea se enfoca en encontrarlos textos de verdadero valor literario entre una producción incontenible.

En suma, la intención de este repaso es apoyar la existencia de un canon independiente en el que podamos apoyarnos para enmarcar la obra de Levrero en una tradición literaria reconocida. Además de notar que las minificciones de cada autor poseen sus propias características, algunas coinciden a través de la historia, de ahí que pueda trazarse un recorrido; pero otras conservan un aire de extrañeza, de no pertenencia y novedad, y aun así el lector se acerca a la obra y la asimila según las herramientas que posee, este es el caso de *Caza de conejos* aunque podemos dar cuenta de que se adhiere a una tradición, esencialmente continua siendo algo novedoso y transgresor, parte de algo poco reproducido —hasta ese momento— incluso en el vasto mundo de la minificción.

Para finalizar el capítulo retomaremos a Violeta Rojo ya que coincidimos con ella, en este género no hay absolutos, pareciera sencillo identificar y caracterizar un microrrelato, escribir o leer y asegurar que tal texto pertenece a este torrente, pero nada más lejos de la realidad. Como la minificción, las cosas se complican cuanto más nos acercamos, un género que se niega a ser comprendido o encasillado, que con cada nueva propuesta parece desafiar lo ya dicho y que aún así atrae cada vez más a escritores, lectores y críticos

Ha pasado de no existir, a ser despreciado por ser algo raro, a estar de moda, a ser omnipresente, a ser una extravagancia y, otra vez ser desdeñado esta vez por ser demasiado común.⁹¹

⁹⁰ Teresa Porzecanski, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, España, 2005, s.p.

⁹¹ V. Rojo, “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevíssima”, *Cuadernos de literatura*, vol. 20 (2016), p.377.

Todas esas posturas que veían la producción de minificción como un fenómeno todavía bajo la superficie han quedado atrás, se ha de admitir su creación como una forma literaria legítima e institucionalizada, presente en casi cualquier ámbito y reconocida como tal, fabricada a montones y aún difícil de dominar.

Desde el juego aparentemente intrascendente hasta la honda preocupación metafísica, el microrrelato transmite valores que son a la vez constantes en la literatura universal y la expresión de preocupaciones que asedian a los hombres y a las mujeres de nuestro tiempo.⁹² Como ya hemos notado, aunque la extensión es la propiedad original de las minificciones lo importante no se encuentra en este carácter de forma sino en la literariedad sustancial de las creaciones mínimas.

Todavía “no existen escritores que se dediquen única y exclusivamente al minicuento”⁹³ pero la pregunta es ¿por qué? Un género desestimado por su condición principal: la brevedad, pues es asociada a lo fácil, la pereza, la ingenuidad, lo volátil y lo prescindible. En una época donde la producción minificcional apenas comenzaba a crecer y cuando el foco crítico no había mandado su luz; en ese momento está Levrero quien, a pesar de ser más reconocido por sus novelas, es más parecido a la minificción, multifacético.

Esta revisión de la teoría a través de destacados estudiosos nos ayudó a condensar los conceptos más importantes por lo que a continuación nos acercaremos a *Caza de conejos* a través de ellos para entender como Mario Levrero usa recursos y estructuras de un género que en los años setenta caía en la indefinición y lo marginal.

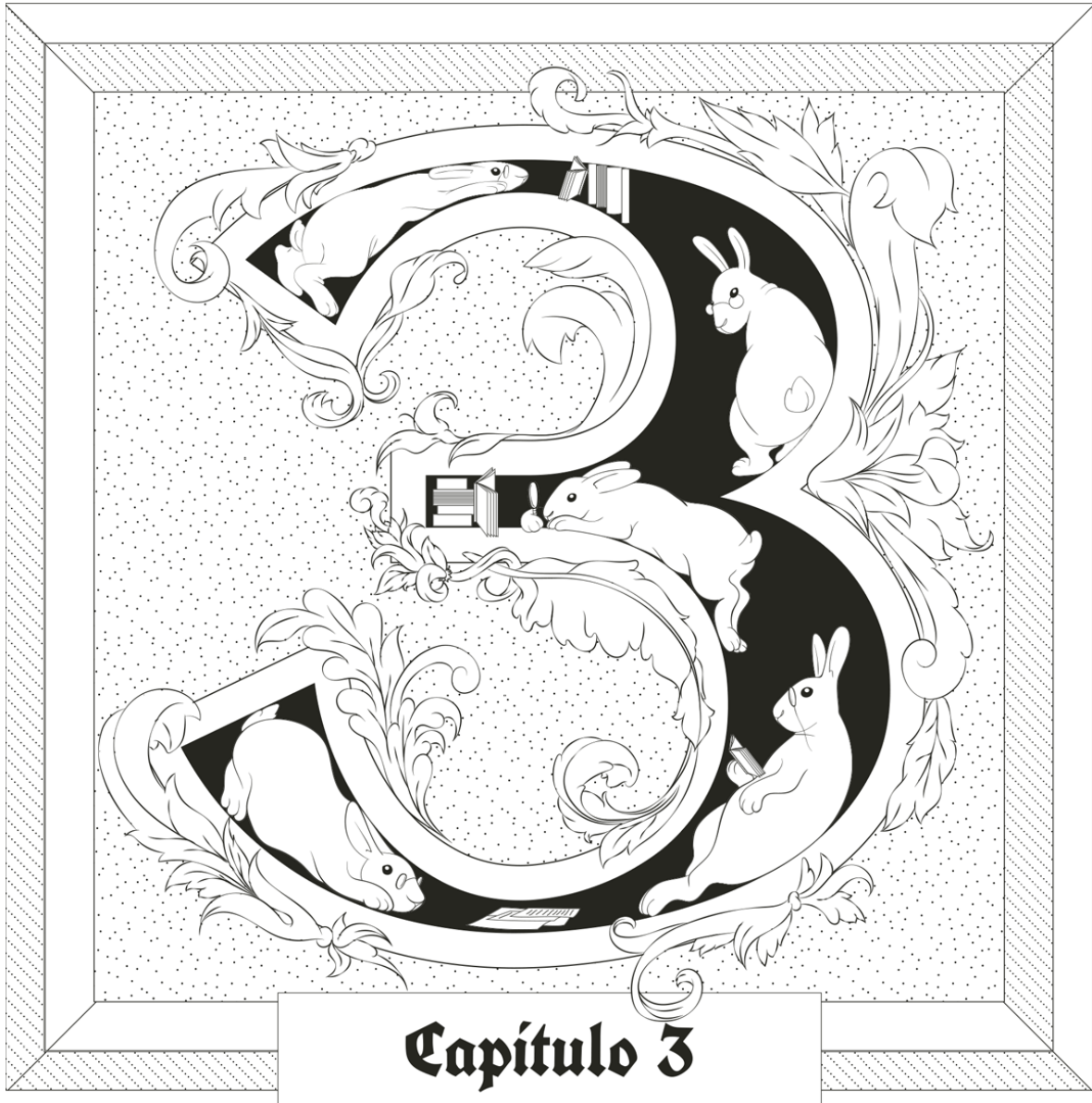
Así mismo, la intención de este repaso fue no solo reiterar la existencia de un canon histórico, sino también una abundante producción, que a su vez valida la minificción como género independiente, pues les da una clasificación a todas esas obras que se movían en el limbo de la catalogación. Y así enmarcar el trabajo del escritor uruguayo bajo tales criterios comunes, además de reconocerlo dentro de una tradición literaria menos explorada, razón por lo que no encontraba su lugar entre los grandes géneros.

Es así como en el siguiente capítulo veremos —al estar enclavados en el campo de los Estudios Latinoamericanos— el contexto político y social en que el autor desarrolló la obra, lo que nos permitirá situar el ambiente de creación y proponer una hermenéutica

⁹² D. Lagmanovich, *Abismos de la brevedad*, ed. cit., p.10.

⁹³ V. Rojo, *Breve manual (ampliado)...*, p.39.

literaria en paralelo. Es posible entender que Levrero se acercara a estas formas breves y experimentales debido —en parte al rechazo por la formación académica y tradicional— y más aún, a las condiciones de brutalidad tan tempranas que vivió. Mismas que llenaban de miedo y angustia a cualquiera con pretensiones artísticas, por lo que se buscaron nuevas formas de comunicar la angustia de la vida represiva que fueran imperceptibles para los radares tiránicos.



ANÁLISIS DE CAZA DE CONEJOS

La época del pachecato, así como la posterior dictadura cívico-militar y el eventual retorno a la democracia fueron acontecimientos que sin duda trastocaron la vida de los ciudadanos uruguayos y Mario Levrero no fue la excepción, pues en este contexto se desarrolló y publicó *Caza de conejos*, un periodo, por decir lo menos, convulsionado.

Durante las décadas de los sesenta y setenta la inestabilidad política, el desajuste económico, la represión, así como la supresión de la vida política ocasionaron el descontento social y afectaron todos los ámbitos del día a día de los ciudadanos; el miedo, antes y durante la dictadura, permeó la vida cotidiana no sólo de quienes estaban involucrados directamente en los procesos políticos, culturales o gremiales, pues al ser la dictadura latinoamericana con más presos políticos en relación a su número de habitantes es imposible pensar en que sus actividades no afectaran a alguien. Además, si en la capital del país se vivía de manera intensa y directa las restricciones de la vida ordinaria, en el interior se hacía más apremiante, pues la vigilancia de las intendencias sobre una población menos numerosa era mayor.

Existía una “comisión de censura” integrada por militares y policías quienes dispusieron un sistema de vigilancia y control sobre todos los medios de comunicación, dispuesto a censurar incluso de manera previa, no sólo publicaciones periódicas sino también obras audiovisuales. Por ejemplo, películas nacionales y extranjeras eran vistas por integrantes de la comisión quienes decidían si estas eran adecuadas para ser proyectadas o si por lo contrario, debían ser prohibidas. Así mismo se vigilaban obras musicales o de entretenimiento como canciones, conciertos, presentaciones teatrales, funciones de circo, que si bien no siempre pasaban por una revisión previa, al ser consideradas inadecuadas por la comisión eran clausuradas y sus integrantes o autores pasaban a ser parte de la sedición.

Otro aspecto de gran afectación en la vida cotidiana fue la vigilancia y clausura de espacios públicos y por lo tanto de reunión de todo tipo, incluidas asociaciones religiosas e infantiles como escultismo. El acoso sistemático sobre actividades cotidianas de este tipo, obstaculizó la capacidad de sociabilización y por consiguiente de solidaridad, existía miedo de reunirse o ser visto con alguien que pudiera estar involucrado en actividades políticas, lo que generó una suerte de paranoia entre las comunidades, lo que llevó a la reclusión de las

personas “en sí mismas” y a la denuncia de “el otro” como una forma de resguardo personal, perdiéndose así la confianza de grupo.

Esta vigilancia no sólo se daba al interior, sino que el Plan Condor facilitó su alcance a uruguayos fuera del país y a organizaciones de apoyo para ciudadanos y familiares víctimas de la persecución, tortura, desaparición y exilio, tanto dentro y fuera de las fronteras, así como a personas extranjeras habitantes del país.

El carácter civil de la dictadura, no solo se debió al apoyo de ciertos sectores de los partidos tradicionales sino también al apoyo económico del ramo empresarial con intereses muy específicos, así como algunos sectores civiles con coincidencia ideológica o miedo, un sentimiento lo suficientemente fuerte como para querer mantener el *status quo*, aunque este implique vigilancia extrema. Un miedo exacerbado por las condiciones de represión y control cotidianas vividas por todos, no solo por los simpatizantes del cambio social, así como la percepción de estabilidad a cambio de las libertades, por lo que es difícil juzgar a la sociedad civil en su actuar.

Al entrar a la década de los ochenta, se viven un agitado número de acontecimientos que desembocarán en el paulatino retorno a la democracia. En 1980 se convoca a un plebiscito constitucional, es decir, el gobierno militar promueve una nueva constitución a la que defiende como un apoyo para el regreso organizado de los partidos políticos y la democracia, sin embargo, lo que en realidad implica es el otorgamiento de competencias irrestrictas a las fuerzas militares, así como limitar la participación de los partidos en la vida política, una constitución que garantiza su permanencia en el poder público. Se promueve el SI para este cambio de manera abrumadora a través de los medios controlados por el estado, por lo que el triunfo del NO implicó un golpe certero de autonomía y libertad y marco el inicio del retorno a la democracia.

Ese mismo año, un mes después del plebiscito del 30 de noviembre se lleva a cabo la Copa de Oro de Campeones Mundiales, un evento futbolístico que genera sentimientos encontrados entre sus seguidores pues, aunque es promovido por el gobierno militar, tiene mucho significado para un país con una larga tradición en este deporte.

En esta década el ambiente se percibe más relajado, pues en 1982 hay elecciones internas de los partidos para elegir a sus candidatos y fórmulas; en 1983 se organizan movilizaciones

populares masivas, tiene especial resonancia la del 1 de mayo. A pesar de ese clima, la dictadura seguía cometiendo crímenes.

En 1984 se convocan elecciones para destituir el gobierno de la junta militar, en las que se dispusieron todas las circunstancias para que resultara ganador Julio María Sanguinetti por parte del Partido Colorado, el Partido Blanco tenía a su principal líder Wilson Ferreira Aldunate preso, el Frente Amplio y sus integrantes estaban proscriptos como su dirigente Liber Seregni. En cuanto tomó el cargo Sanguinetti se opuso a investigar y aclarar los crímenes cometidos por el gobierno de facto y promulga la ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en 1986, en la que “caduca” la facultad del estado para castigar los crímenes cometidos hasta antes del 1 de marzo de 1985.

Sin embargo, en 1989 convoca el referéndum para anular dicha ley, donde el “voto verde” implica anularla, y el “voto amarillo” la mantiene. Gana, por poco margen de diferencia, el “voto amarillo” lo que implica un fracaso frente a la búsqueda de justicia; en este contexto destaca la teoría de “los dos demonios” donde existe la percepción de que las acciones de la guerrilla dieron como consecuencia directa la instauración de la dictadura, por lo que ambos partícipes son lo mismo ante los ojos de la sociedad y, por lo tanto deben ser juzgados o perdonados de igual forma.

Caza de conejos de Mario Levrero, como cualquier otra obra responde a los conflictos y turbaciones de su entorno tanto de creación como de publicación. Una obra que desencajaba y recorría por fuera el caudal de la literatura realista y comprometida de su época. La existencia de textos que fueron censurados y sus creadores perseguidos, violentados o exiliados es parte de la órbita de nuestro creador por tanto el miedo real en lo cotidiano tiene su eco absurdo en lo fantástico.

Será poco común encontrar explícitamente referencias a la dictadura, por lo que incluir el caos antes de la dictadura resulta fundamental pues si bien, no encontramos hechos específicos reflejados como tal en la obra, entendemos el carácter caótico y pesadillesco que la construye, y aunque las alusiones existen –como veremos de manera muy específica– éstas no aparentan un tono de denuncia, sin embargo, no podemos ser contundentes con esta afirmación ya que como bien sabemos las elecciones estéticas guardan tras de sí, posicionamientos de índole política y social.

Podemos ver relatos que se vuelven similares con los testimonios y actividades sobre represión y violencia cotidiana, alegorías profundas a la psique humana y sus contradicciones, si no es un alegato político evidente o una posición reafirmada, situación motivada por el miedo, la obra es una mirada al salvajismo de un régimen y sus consecuencias reflejadas en los ciudadanos de a pie.

Encontramos que los papeles cambian, las fuerzas armadas como actores políticos, los partidos (sumamente fragmentados) primero como ocasionadores del colapso político, luego justificadores del golpe de estado, después borrados de la institucionalidad pasaron a la clandestinidad. La izquierda por su parte, se unificó dando origen al Frente Amplio, se integró a la institucionalidad como partido político, después también fue perseguido, incluso se mantuvo proscrito en las elecciones de 1985, cuando a los partidos tradicionales se les permitió volver al ámbito electoral.

Uruguay tuvo una convulsionada vida en un periodo muy corto de tiempo, con cambios profundísimos que podrían rastrearse hasta nuestros días “El ciudadano, cual súbdito, vive entonces en el temor de lo ilícito y en los bordes de la transgresión”¹.

El análisis de esta obra no sólo será atravesado por las nociones de minificción sino como cualquier pieza debe evocar su momento creativo, si bien la historia está llena de momentos álgidos, no podemos ignorar el momento creativo de *Caza de conejos*, ni el de su posterior publicación.

¹Gerardo Caetano, José Rilla, *Breve historia de la dictadura: 1973-1985*, Montevideo, Banda oriental, 1987, p. 168.

3.1. HACIA LA DICTADURA DE 1973

Caza de conejos es una obra que Mario Levrero terminó de escribir en 1973, en específico en marzo, justo el año en que se instaura de manera oficial la dictadura cívico-militar en Uruguay. Sin embargo, el clima de represión inundaba el país desde varios años atrás (1968), razón por la que fue publicada en Uruguay hasta 1986 bajo Ediciones de la Plaza en los albores de la nueva democracia.

Si bien la dictadura inicia en 1973 este cambio radical del orden político se fue gestando con anticipación, sin por ello dejar de sorprender y golpear con brutalidad a los ciudadanos del país sudamericano ya que: “el quiebre institucional de 1973 en el Uruguay es visto como la culminación de un largo proceso de desgaste y deterioro de un sistema democrático que perdió gradualmente la capacidad de renovación [...]”². Distintas circunstancias gestaron este proceso, sin embargo, es importante mencionar las que resultaron cruciales.

En el panorama general latinoamericano la atmósfera revolucionaria permeaba cada vez más las políticas nacionales a la par que los temores de los Estados Unidos por “la expansión comunista” se acrecentaban. Esa preocupación se intensificó con el triunfo de la Revolución Cubana, de ahí que eventualmente se instruyera e incitara a los militares a tomar o “pactar” el poder en sus países, ejerciendo un terrorismo de estado sin precedentes. Con el apoyo de organizaciones como el Comando Sur, se encargaron de reprimir movimientos sociales —de cualquier escala o corte— de la manera más feroz, pues ante la supuesta amenaza ideológica se escondía un interés por influir en las políticas económicas de la región en beneficio del país norteamericano.

Lo anterior se sumó a las condiciones del desarrollo gubernamental uruguayo. La principal fue la decepción de un ejecutivo colegiado entre las dos fuerzas políticas más importantes: el Partido Colorado y el Partido Blanco. Sus constantes enfrentamientos, las fracturas internas y la dificultad para resolver una crisis que tenía sus inicios en los años 30³, llevaría a la disolución de su gobierno en conjunto.

² Carlos Filgueira *apud* Edy Kaufman, “El Rol de los partidos políticos en la redemocratización del Uruguay” en *Represión, exilio y democracia*, Montevideo, Banda Oriental, 1987, p.29.

³ Edy Kaufman, *op. cit.*, p.29.

En 1966 se realizan elecciones generales en las que resulta ganador el Partido Colorado con el militar Oscar Diego Gestido y Jorge Pacheco Areco como presidente y vicepresidente respectivamente; así mismo se vota a favor de varios cambios en la constitución, que en lo general representan un declive en materia social, entre estos se incluye la supresión del Consejo Nacional de Gobierno instaurado en 1952 y se fortalece la figura individual del presidente. Es esencial señalar, que estas reformas fueron impulsadas por ambos partidos desde el parlamento. A tan sólo unos meses de gobierno fallece Gestido y Pacheco Areco asume el poder, durante este nuevo periodo identificado como una dictadura constitucional, Uruguay vivirá más crudamente el pronto ascenso del autoritarismo.

Desde el inicio del pachecato se percibieron acciones que pronto harían sentido con la verdadera política represora en la que se volcó este mandato. Bajo la presidencia de Pacheco se llevó a cabo la Doctrina de Seguridad Nacional de los Estados Unidos cuyo cumplimiento y fines requería de la implementación de las Medidas Prontas de Seguridad⁴. Estas medidas aplicadas —de manera intermitente— a partir de 1968 son consideradas por la constitución uruguaya en un estado de excepción y tienen que ver con la suspensión de garantías individuales en casos de invasión o que la seguridad nacional lo requiera⁵ sin embargo, su establecimiento permanente durante esta gestión permitió el uso desmedido de la fuerza y las detenciones sin proceso en las crecientes manifestaciones ante las impopulares medidas del estado.

La disolución de agrupaciones de izquierda y sus publicaciones, así como del Partido Socialista, la clausura del diario *Época* y del semanario socialista *El sol*, además del incremento de las funciones militares que de a poco devendrían en una abierta intervención en la política nacional⁶ fueron las primeras medidas represivas que aplicó Pacheco.

Por lo que se refiere a los efectos de la agenda económica —abiertamente neoliberal pues su gabinete contaba con ministros empresarios y banqueros— las primeras medidas, lejos de aminorar la crisis arrastrada debido a la acelerada inflación, ocasionaron en el agitado

⁴ Si bien éstas son aplicadas con mayor dureza durante el pachecato, fueron ejecutadas desde la gestión de Oscar Gestido.

⁵ Eduardo G. Esteva, “Los estados de excepción en Uruguay: hipótesis, aprobación y controles jurídicos o jurisdiccionales”, *Ius et Praxis*, 2002, núm.8, p. 148.

⁶ Saul Sosnowski, “Prólogo” en *Represión, exilio y democracia*, ed. cit., p.14.

año de 1968 que los sectores estudiantiles así como trabajadores rurales⁷, obreros y estatales, organizados a través de la Convención Nacional de Trabajadores CNT, exacerbaran las manifestaciones y paros pues las políticas impedían el crecimiento salarial a su vez que aumentaban los costos —gran resueno tuvo el alza al transporte público— todo, como parte de las complicaciones que trajo la importante devaluación en el país.

Se vive una inusual “militarización del trabajador” tanto estatales, obreros y bancarios, como medida para prohibir el movimiento sindical y para juzgar y castigar a quienes cometieran faltas con aparatos propios de la milicia.⁸

La “época dorada” que había vivido Uruguay y que le ganó su fama de “la Suiza de América” había quedado atrás; aunque la realidad era que, para muchos, nunca había existido. Sin embargo, la violencia generalizada y las complicaciones económicas ahora tocaban las fibras de la clase media, además de una consciencia sobre el verdadero estado de injusticia en el que se vivía, aumentó el descontento; las manifestaciones eran cada vez más numerosas, organizadas y constantes de modo que se encrudeció la persecución hacia estas expresiones de inconformidad.⁹ Se perseguía a cualquier grupo en cuya actividad se percibiera una mínima tendencia comunista. Sin diálogo ni solución a las exigencias se originaron enfrentamientos constantes con un nivel de ferocidad tan alto que hubo personas encarceladas, desaparecidas y asesinadas.

Este clima caótico —si bien fue crucial— no marcó el inicio de la guerrilla en Uruguay. La falsa pretensión de estabilidad que excluía a los pobladores de las zonas rurales para los cuales el acceso a esos grandes beneficios era imposible, hizo que un grupo se cuestionara el verdadero alcance de la justicia en el país más desarrollado del continente.

En 1963 se organiza el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), a raíz de la experiencia de sus primeros militantes, entre ellos Raúl Sendic Antonaccio, con los

⁷ La figura de los trabajadores rurales se entiende distinto al concepto de campesino, ya que aquella tiene que ver más con trabajadores asalariados y explotados por grandes terratenientes, por lo que a pesar de tener “representación” en el partido Blanco, de corte rural, realmente no se velaba por condiciones dignas para ellos, sino por un incremento de la productividad rural, a cualquier costo. Por esta razón, una alianza con los estudiantes, obreros y los empleados de oficina fue factible.

⁸ Ana María Buriano Castro, *El golpe de Estado del 27 de junio de 1973 en Uruguay*, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México, 1986. p.154

⁹ Carlos Zubillaga, “La inserción en la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico”, *Revista Iberoamericana*, vol.58 (1992), p.772.

trabajadores agrícolas cañeros y sus luchas. Este grupo guerrillero buscaba la alternancia de los partidos tradicionales a través de la lucha armada.

A partir del año 1969 y ante las políticas autoritarias y neoliberales del gobierno, el MLN viviría un cambio de paradigma¹⁰, su actividad se torna más “radical” y con la mítica toma de la ciudad de Pando inauguran una nueva estructura, más amplia y organizada, donde también la violencia se acentúa.

Ataques y robos a compañías extranjeras para financiar la guerrilla, planes de secuestro de políticos y empresarios corruptos, el ajusticiamiento de torturadores, la toma de ciudades y fugas masivas de la cárcel¹¹ son la respuesta ante la embestida del gobierno. Así mismo, en el MLN se organizan tribunales revolucionarios y cárceles del pueblo como una alternativa a la implementación de justicia: “planteaba constituir una institucionalidad paralela y antagónica al Estado burgués, capaz de ejercer poder autónomo en las diferentes esferas sociales en que éste se desarrollaba.”¹²

Finalmente, el estado optó por el uso de la fuerza militar para tratar de suprimir la guerrilla, al mismo tiempo fomentó la creación y el apoyo a grupos paramilitares a los que se les ha denominado escuadrones de la muerte¹³. Estos combatían desde la ilegalidad al MLN-T secuestrando, torturando y desapareciendo a sus miembros y familiares; entre sus filas se encontraban civiles militantes de ultraderecha (como los miembros de la Juventud Uruguaya de Pie), policías y miembros del ejército. La policía y milicia uruguaya se encargaron de expandir un clima de miedo y angustia, amedrentando a su pueblo con el pretexto de exterminar la guerrilla urbana, sin embargo, los abusos y torturas cometidos frente a cualquier ínfima sospecha aumentaron el apoyo de la sociedad civil a la oposición. A pesar de que la población se encontraba dividida entre el rechazo a las tácticas de los tupamaros, la mayoría repudiaba el régimen de Pacheco.

Confirmando la tradición democrática del país y en un ambiente hostil, las organizaciones de izquierda se unieron para intentar obtener el poder por la vía democrática. En febrero de 1971 los partidos Comunista, Socialista y Demócrata Cristiano, junto con

¹⁰ Manuel Ruesta, “El MLN Tupamaros y los ‘copamientos de ciudades’, una temática a analizar” en *XIII Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2019, s.p.

¹¹ *Idem*

¹² *Idem*

¹³ Aceptación usada para este tipo de guerrilla en toda América Latina.

algunas fracciones inconformes y de corte progresista de los partidos tradicionales, sectores de la CNT, estudiantes y ciudadanos independientes conformaron el Frente Amplio.

Líber Seregni se posicionó como dirigente y posteriormente, junto con Juan José Crottogini presentaron su candidatura para las elecciones presidenciales donde obtuvieron el 18.3% de los votos totales, lo que evidenció la importancia y aceptación de un proyecto que posteriormente se concretaría. La creación del Frente Amplio fue reflejo de la fragmentación política, un contrapeso que hizo evidente el desgaste del bipartidismo y un escalón importante en el proceso histórico-democrático del Uruguay.

Las elecciones de noviembre de 1971 son especialmente recordadas por el clima lábil bajo el que se llevaron a cabo. Para comenzar no sólo fueron presidenciales, debido que Pacheco Areco buscaba un cambio en la constitución que le permitiera la reelección, así que propuso una reforma que se votaría en los mismos comicios; sino que de manera simultánea había elegido a Juan María Bordaberry (una figura falta de personalidad y sosa) como candidato del Partido Colorado para que lo sucediera. Esta sincronía se “resolvía” otorgándole los votos positivos de la reforma constitucional a Bordaberry en caso de que ésta no ganara. Por su parte la fracción progresista del Partido Blanco presentó la fórmula Wilson Ferreira Aldunate–Carlos Julio Pereira cuyo proyecto mostraba “una clara hegemonía de las fuerzas más reformistas y con programas alejados de las tesis neoliberales y de los lineamientos del Fondo Monetario, bajo el liderazgo ascendente y renovador”¹⁴ por lo que pronto ganó gran aceptación.

Bordaberry resultó ganador a pesar de no ser el candidato más votado. Asumió en medio de un reclamo general de fraude¹⁵, que fue perpetrado desde el interior de la cúpula política e incluso por países extranjeros todo como un intento de detener el avance de la izquierda y su creciente aceptación en el continente. La estafa fue documentada por distintas publicaciones, *Marcha* y sus colaboradores dieron seguimiento a las inconsistencias y las

¹⁴ Pedro Aguirre, *Sistemas políticos y electorales contemporáneos*, México D.F., Instituto Federal Electoral, 1999, s.p.

¹⁵ “Las elecciones fueron denunciadas como fraudulentas por el sector de Ferreira Aldunate, y la aparición de diversas urnas en diferentes partes del país, así como el cómputo de urnas con más votos que votantes en distintas circunscripciones, no permite dudar del hecho. Después de 50 años de legalidad y honestidad electoral casi absoluta aparece el fraude electoral, que como se verá tuvo consecuencias de importancia para los apoyos parlamentarios con los que tuvo que contar el régimen. Wilson Ferreira Aldunate, el líder de ‘ Por la patria ’ dentro del Partido Nacional fue el candidato individualmente más votado y lógicamente, el directamente afectado por el Fraude” A. Buriano, *op. cit.*, p. 251.

denunciaron a través de datos, entrevistas y estadísticas. Con el poder en manos de Bordaberry la acusación se diluyó en la historia oficial y quedó como un rumor o teoría que hoy en día muchos se niegan a admitir.

En 1972, en un clima de máxima tensión y descontento debido a la acentuada profundidad de la crisis socioeconómica, que el estado no parecía estar dispuesto a resolver, lo mismo que a las inconsistencias del proceso, Juan María Bordaberry se arrogó la presidencia. A su llegada los militares incrementaron su participación y el parlamento, cuya mayoría evidentemente era opositora, comenzó a fragmentarse.

En cuanto asumió el cargo, Bordaberry arremetió el ataque contra el MLN y para 1973 —e incluso antes del golpe de Estado¹⁶— sus integrantes habían sido encarcelados y asesinados por lo que estaban prácticamente derrotados. No obstante se alimentó la idea de que sus acciones ocasionaron directamente el ascenso de los militares al poder, aunque como dice la Dra. Ana María Buriano “Ellas (la organización armada y el movimiento popular) no aproximaron a las fuerzas armadas al poder, las elevó Pacheco, con el apoyo y la callada solidaridad del sistema de partidos tradicionales”¹⁷ la llegada de los militares al mando fue resultado de un proceso cuya responsabilidad directa fue de los dirigentes del estado así como de la permisividad del parlamento.¹⁸

El incremento de la intervención militar lleva a su legalización en todos los ámbitos, incluido el político, a través del Consejo de Seguridad Nacional creado en 1973, órgano formado por militares y que fungía como “asesor del ejecutivo”. Finalmente, Bordaberry prohíbe la actividad de los partidos, cancela las garantías individuales de manera permanente, torna ilegal la actividad sindical (sumamente organizada y con un alto número de integrantes), plantea los tribunales dirigidos por militares además de anunciar la disolución del parlamento —y aunque él queda al frente como figura presidencial eventualmente sería destituido— todo con el objetivo de instaurar de manera oficial la dictadura cívico-militar el 27 de junio de 1973. Los uruguayos entraron así en doce años de terror, persecución, exilio, tortura, desapariciones, encarcelamientos y asesinatos.

Es importante resaltar lo mucho que sufrió el ámbito cultural y periodístico, la difusión de información de toda la vida cultural, política y social del país era un arma

¹⁶ *Ibidem*, p.257.

¹⁷ *Ibidem*, p.245.

¹⁸ A. Buriano, *op. cit.*, p.245.

importantísima contra la dictadura por lo que sus participantes fueron brutalmente censurados. Quienes integraban este gremio se volcaron en una lucha constante contra quienes ejercían el poder de manera inconstitucional. Es por eso que de las primeras medidas que se tomaron desde la gestión de Pacheco y hasta el final del gobierno militar fue la cancelación total o parcial de cientos de publicaciones.

El diario *Época* y el semanario *El Sol* fueron de los primeros en ser clausurados cuando Pacheco anunció su cierre en 1967. *El Popular* cerró en noviembre de 1973 aunque tuvo una segunda época en 1985. El periódico *Acción* fundado con Luis Batlle Berres, presidente de la república en 1947, también cerró en los albores de la dictadura. Así mismo la Asociación de la Prensa Uruguaya, la Organización Sindical de Periodistas y Trabajadores de Prensa se opuso a los lineamientos que proponía el nuevo gobierno, por lo que sus instalaciones de trabajo y de vacaciones fueron tomadas, a la vez que algunos de sus miembros fueron enviados a la cárcel y otros pasaron al exilio. Una de las publicaciones más importantes que vieron interrumpida su tarea fue el *Semanario Marcha* dirigido por Carlos Quijano, quien al cierre en 1974 después de una intensa y legítima lucha, tuvo que exiliarse en México, donde continuó con su trabajo a través de los *Cuadernos de Marcha*.

Si bien, Mario Levrero no era un declarado militante, trabajaba muy enérgicamente en su obra, como ya vimos en el capítulo primero de este trabajo, y como todos los ciudadanos sufrió las terribles consecuencias del pánico que genera un régimen dictatorial, una inestabilidad social y económica, así como la psicosis del espionaje y la persecución.

- **LA EXPERIENCIA LEVRERIANA**

En cuanto a la expresión literaria, el entorno hostil marcó todas las producciones algunas de forma más evidente que otras como es natural, aunque sin duda las de Levrero no lo fueron en este sentido. En el ámbito personal, la obra es escrita al regreso de un viaje a Europa que realiza de forma inesperada motivado por el enamoramiento y del que queda constancia en el texto *Burdeos/1972*. De regreso a Uruguay, una vez terminada esa relación, decide ir de vacaciones a un balneario con una pareja de amigos *Jorge y Elizabeth* y sus hijos *Claudia, Marcelo y Cecilia* a quienes dedica el libro, como se lo expresa a Carlos María Domínguez

e igualmente relata esta historia al escritor Alberto Chimal, en una entrevista por correspondencia.¹⁹

Esa fue una experiencia muy linda de inspiración casi en estado puro y con mínima intervención consciente. Pasé una hermosísima temporada en un balneario con unos amigos; tres de ellos eran niños y estuve jugando mucho con ellos. De alguna manera el ruido de los niños me quedó, eran los conejos que habían comenzado a vivir allí. Ya de vuelta a Montevideo tuve un ataque de inspiración de tres días donde nació *Caza de conejos*, todo a gran velocidad. Allí el cambio de significado de los conejos está siendo una pauta.²⁰

Carlos Bello realiza un estudio en el que propone que el surgimiento de *Caza de conejos* tiene que ver con una etapa de compromiso político²¹ común entre los jóvenes de la época y entre los cercanos a Levrero, así como una posterior “desilusión” relacionada con la violencia y censura de la época dictatorial. Sería entonces una forma de ficción surgida del rechazo a la literatura realista y al compromiso político de panfleto, así como la cercanía a formas de escritura codificadas que justo comparte con otra autora de su generación, Teresa Porzecanski. En una entrevista realizada por Hugo Verani, Levrero describe así su vivencia de la dictadura y enlista las referencias consientes que tiene su trabajo a ese periodo:

La década larga de dictadura, que pasé íntegramente en Uruguay, me afectó de distintas maneras y en todos los órdenes de la vida, incluyendo la literatura [...] La censura no tenía mucho que hacer con lo que yo pudiera escribir, pero sí la autocensura paranoica (razonablemente paranoica): "que no se vaya a encontrar en mi casa una hoja de papel con algo escrito que pueda ser interpretado como...". Eso es terrible. [...] Las referencias consientes a ese triste período son escasas y concretas: un breve pasaje de Nick Carter..., algunos fragmentos y el mismo título de "Ya que estamos", alguna oscura alusión y el título de Espacios libres, alguna reflexión en "Apuntes de un voyeur melancólico", una línea en "Diario de un canalla"; pero no son referencias políticas, sino humanas.²²

Como podemos darnos cuenta *Caza de conejos* no es un texto que esté incluido en estas memorias, sin embargo la naturaleza del libro da cabida a lecturas que consideren este horizonte justo como hace Bello, la más obvia, apunta, es esa donde el autor decide

¹⁹ Alberto Chimal, “Mario Levrero o el mundo del alma (Entrevista)”, *Quibit. Boletín digital de literatura y pensamiento ciberpunk*, 2007, núm. 27, pp. 26-28.

²⁰ Carlos María Domínguez *apud* Carlos Bello, “Mario Levrero tocando la orilla: el caso de Nick Carter y *Caza de conejos*”, *Andex. Revista De Estudios Literarios y Culturales*, 2014, núm. 1, p.97.

²¹ Etapa que Mario Levrero negó el resto de su vida.

²² H. Verani, “Conversación con Mario Levrero”, *Nuevo Texto Crítico*, 1996, núm. 16-17, p. 11.

experimentar aún más con la escritura y la temática, ubicándola en el extremo opuesto a cualquier dimensión política “en aquel momento y en aquel lugar, en un paisaje donde el crimen, la tortura y la represión no pueden cegarse —no son éstos, además céfiros que toquen precisamente suave, sin alterar— la dictadura le afecta a Levrero, como a cualquier uruguayo de ese momento en tanto que le abraza estrechamente”.²³

Debido a que Levrero nunca más volvió a salir de Uruguay²⁴ su obra no se introduce en la lógica de la literatura uruguaya del exilio, pues además se encuentra del lado de esos autores cuyo alcance no fue tan grande como el de aquellos que se vieron obligados a salir. Sin embargo, su producción no se detuvo, y aunque es arriesgado expresar de manera tajante que hubo un cambio radical, a partir de la dictadura, sí se puede notar un corte más fantástico, y estructuras diferentes y experimentales que las tradicionales del cuento o la novela.

Es imposible afirmar que el recrudescimiento de la represión no afectó al autor en ningún nivel, pues escribir bajo el yugo de una dictadura que estaba en vías de construcción implicaba un riesgo bien conocido por Levrero que experimentó el arresto y huida al exilio de algunos de sus allegados, lo que lo puso en un estado de alerta y “paranoia” como ha relatado su familia. Así que no es descabellado pensar que este y otros libros de la época funcionaran como una especie de “fuga” a la persecución que se sufría.

La mirada que apunta su génesis al miedo y rechazo de un régimen que proyecta terror a todos los niveles de su población es contradicha por el propio Levrero, sin embargo, esto no le resta validez a la propuesta de Carlos Bello debido a que la obra sigue siendo tan contemporánea —a la manera de Kafka— que esas muestras de humor y violencia que nos entrega la obra siguen teniendo eco desde nuestro espacio y nuestro tiempo.

Si bien un acercamiento simple podría defender la idea de que en *Caza de conejos* es posible encontrar retratos de violencia y represión en la época dictatorial a manera de denuncia, es valioso considerar que la obra también irrumpe en el panorama cultural que —por obvias razones— priorizaba una literatura de corte realista frente a la ficción.

Escritos como los que se incluyen en *La máquina de pensar en Gladys* vaticinaban la estructura que tomaría para varios relatos hasta la década de los ochenta, por lo que *Caza de conejos* es un gran ejemplo de estas series de textos breves que contienen los mismos

²³ C. Bello, *op. cit.*, p.87.

²⁴ A excepción de su corto periodo en Argentina durante los años ochenta.

personajes y lugares, aunque no siempre una historia lineal. Dicho rasgo se convertirá en un distintivo estilístico para el Levrero de los ochenta, quien no abandonará la fragmentación que también conlleva la escritura diarística que eventualmente desarrollará.

3.2. ANÁLISIS DE LA OBRA

En este último apartado analizaremos *Caza de conejos* de Mario Levrero en dos secciones, primero de forma integral para ver cómo es definida y desde dónde es estudiada por investigadores no teóricos de la minificción, tratando de entender la obra en conjunto. En segundo lugar, la revisaremos a partir de las características que consideramos principales en la minificción de acuerdo con los autores revisados en el capítulo anterior y deteniéndonos en el carácter intertextual, para mostrar cómo las referencias construyen la diversidad de la obra. Todo esto con el fin de tratar de definir su adherencia al género de manera concluyente. Conocidas las disertaciones con respecto al término minificción, sería “necio” aferrarse a alguna para tratar de definir esta obra del uruguayo. No todos sus textos brevísimos son minificciones o microrrelatos por lo que escogeremos los que cumplan con las características mencionadas en el capítulo anterior.

Caza de conejos cuenta con dos ediciones diferentes, la primera publicada en 1986 — un año después que se reinstauró la democracia en Uruguay— por Ediciones de la Plaza (Montevideo) e incluía las ilustraciones de Pilar González²⁵. La segunda a cargo de Zorro Rojo (Barcelona) en 2012 e ilustrada por Sonia Pulido. Sin embargo, su primera publicación fue en 1982 en la antología *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* cuya selección también incluía textos de Carlos María Federici, Marie Langer, André Carneiro, Luis Britto, Angélica Gorodischer, entre otros. Estuvo a cargo de Bernard Goorden y Alfred E. van Vogt bajo la editorial Martínez Roca de España.

Existe un limitado número de trabajos sobre *Caza de conejos*, no obstante, un sinfín de investigaciones sobre la obra en general, novelas o cuentos, permiten entender el sitio que ocupa ésta dentro del corpus total del autor.

Su trabajo de carácter mínimo lo lleva a cabo después de su etapa de influencia kafkiana y a pesar de que son numerosos, los que guardan consonancia estructural con la obra que aquí nos atañe son los siguientes: *La casa abandonada* (1967), *Ya que estamos*

²⁵ Pilar González (1949) es una prominente artista plástica del Uruguay, dedicada a la ilustración, la pintura, la escultura e instalaciones; en teatro ha incursionado en vestuario y maquillaje, también ha desarrollado una importante carrera como docente y curadora museográfica. Su obra ha sido exhibida alrededor del mundo, por lo que su importancia en el ámbito artístico le ha valido numerosos reconocimientos. Mario Levrero dedicó el cuento *Noveno piso*.

(1980), *Ejercicios de natación en primera persona del singular* (1969), *Noveno piso* (1972), *Irrupciones*, *Novela geométrica* (1968) y *Confusiones cotidianas* (1982). Los textos cortos que construyen estos trabajos bien podrían poseer rasgos de la minificción, sin embargo, es una afirmación que no haremos en esta ocasión. A su vez, al igual que en *Caza de conejos*, las características de los personajes, tiempo y lugares de cada obra son ejes que se mantienen a lo largo de éstas.

- **CAZA DE CONEJOS EN LA VOZ DE LOS TEÓRICOS**

Los trabajos centrados en *Caza de conejos*, aunque reducidos, son sustanciosos pues cada uno aborda la obra desde diferentes ángulos, pero siempre usando la particular estructura como guía de sus propuestas.

En palabras de Rómulo Cosse la trama se resume a “un grupo de cazadores que vive en un castillo y que con frecuencia se dirigen a un bosque cercano a cazar conejos por el placer de la caza y de la comida.”²⁶ más aún podemos decir que es una obra de carácter lúdico, construida a la manera de una novela decimonónica con un prólogo, un epílogo y cien microtextos capitulados por números romanos de los cuales sólo tres rebasan una página de extensión: XXXIX, LXIX y LXXIX. El fragmento XXXIX es el más largo de todos con tres páginas de la edición que trabajamos. Los microtextos, en apariencia, carecen de un orden secuencial o lógico, la mayoría pueden leerse de forma independiente, en tanto que algunos pueden ser sacados del corpus original y seguir funcionando narrativamente. En realidad, todos forman parte del mismo universo y están unidos por el hilo que forman los personajes y escenarios.

Las definiciones alrededor de la obra siempre incluyen la etiqueta “inclasificable”, esta indeterminación, lo inaprensible de su condición es, curiosamente lo más determinante. Este signo es a Levrero lo que “rareza” a la literatura uruguaya.

Para Luciana Martínez la peculiar estructura de esta obra —y de varias otras del autor— es el resultado de una “problemática si no es que irreverente” relación de Levrero con los géneros, llevándolo incluso a la lectura y en la que “deconstruye los conceptos

²⁶ Rómulo Cosse, “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, *Nuevo Texto Crítico*, ed. cit., p.35.

tradicionales de texto poético”.²⁷ Ejemplifica esta particular perspectiva con una carta entre Levrero y Carlos Gandolfo en la que el primero comenta sobre el poemario del segundo.

El libro vuelve todo coherente, es un solo largo poema (...) es tal vez y aunque usted no lo quiera, una novela; y así pude comprender lo que antes se me había escapado en fragmentos dispersos. Cada una de las partes está en función de un todo que, como se sabe, siempre es algo más que la suma de sus partes.²⁸

Esto nos habla de cómo Levrero, aunque conocedor de los géneros canónicos, siempre construía a partir de sus propias definiciones.

Retomado por la crítica, una década después de su publicación, *Caza de conejos* sorprende por el increíble despliegue imaginativo que Ángel Rama ya había vaticinado en su autor. En un artículo de la revista *Nuevo Texto Crítico*, Cosse lo describe como “un libro extraño y poderosamente orgánico” que crea un modelo estructural acorde a la función narrativa del texto y habla de cómo éste actúa a un nivel de ruptura con la tradición literaria, ya que lo que pareciera mera innovación técnica, menciona Cosse, es “el lenguaje que articuló una transgresión irónica y desacralizadora de los modelos culturales con la producción de una particularizada constelación narrativa”.²⁹

Adicionalmente, tenemos la disertación de Carlos Bello para quien *Caza de conejos* es:

Una sucesión de cien *cuadros textuales*; de escenas narrativas mínimas, casi fijas, enmarcadas de silencio blanco, que bien parecerían solicitar, más que una lectura lineal y horizontalizada, algo así como una lectura de caída vertical –la propia del acercamiento al texto poético–, de detenimiento, de atención a la pausa.³⁰

Como podemos ver esta caracterización de la obra se asemeja a la concepción de Luciana Martínez correspondiente al contravenir de los géneros, en particular el poético; de igual forma refuerza la posición de la obra como minificcional al darle al lector un papel activo de interacción con la misma pues además coincide con Ana María Shua en su propuesta de cómo leer minificciones.³¹

²⁷ L. Martínez, *op. cit.*, p.132.

²⁸ M. Levrero *apud* L. Martínez, *idem*

²⁹ R. Cosse, *op. cit.*, p.35.

³⁰ C. Bello, *op. cit.*, p.95.

³¹ Ana María Shua, “La brevedad, técnica y misterio”, *Dossier*, 2013, núm. 20, s.p.

Como obra en conjunto, consideramos que *Caza de conejos* pertenece al grupo que Zavala denomina minificciones integradas, pues funciona como un gran ejemplo del tipo de escritura que se cuestiona los géneros, resaltando aún más el carácter proteico de la minificción, no sólo en textos individuales sino en obras por completo compuestas por este tipo de textos, esto también amplía las posibilidades de lectura, donde algunos leen minificción otros encuentran poesía en prosa o una novela fragmentada, Levrero incluso juega con esta cualidad proteica en un fragmento:

LXVII

Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de *Caza de conejos*, que se trata en realidad de una fina alegoría que describe paso a paso el penoso procedimiento para obtención de la piedra filosofal; que, ordenados de una manera diferente a la que aquí se expone, resultan una novela romántica, de argumento lineal y contenido intrascendente; que es un texto didáctico, sin otra finalidad que la de inculcar a los niños en forma subliminal el interés por los números romanos; que no es otra cosa que la recopilación desordenada de textos de diversos autores de todos los tiempos, acerca de los conejos; que es un trabajo político, de carácter subversivo, donde las instrucciones para los conspiradores son dadas veladamente, mediante una clave preestablecida; que el autor solo busca autobiografiarse a través de símbolos; que los nombres de los personajes son anagramas de los integrantes de una secta misteriosa; que ordenado convenientemente los fragmentos, con la primera sílaba de cada párrafo se forma una frase de dudoso gusto, dirigida contra el clero; que leído en voz alta y grabado en una cinta magnetofónica, al pasar esta cinta al revés se obtiene la versión original de la Biblia; que traducida al sánscrito, el sonido de esta obra coincide notablemente con un cuarteto de Vivaldi; que pasando sus hojas por una máquina de picar carne, se obtiene un fino polvillo, como el de las alas de las mariposas; que son instrucciones secretas para hacer pajaritas de papel con forma de conejo; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera.³²

El libro inicia con una cuestión inhabitual, cuatro epígrafes de distintos autores: José Pedro Díaz, Julio Cortázar, Lewis Carroll y Herman Melville. Como bien apunta Chimal³³ los fragmentos son usados de manera magistral por Levrero pues todos entablan un diálogo

³² M. Levrero, *Caza de conejos*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2012, p. 103 [De aquí en adelante esta será la edición citada, indicando únicamente el número de página en el cuerpo del texto.]

³³ A. Chimal, "A la caza de Mario Levrero" Entrevista, *Letras Explícitas*, 9 de marzo 2015.

natural, cada una de estas referencias pareciera ser la inspiración directa en la escritura del autor. Los epígrafes además de cumplir con su función obvia le dan al lector una primera y nada sutil pista de lo que se encontrará: la indeterminación. Estas selecciones provienen de un libro de minificciones, un cuento, un poema y una novela, lo que nos habla del bien estructurado y planeado caos de su propio texto. Es fácil notar desde la primera página los juegos que el autor quiere realizar con nosotros, debido a que el último epígrafe parece más bien una advertencia, que nos dice que, aunque dudásemos de lo que leemos Levvero se protege, protege su locura y su testimonio con veracidad.

Deseo que conste que, sin deseo de polemizar, yo sostengo la vieja tesis de que la ballena es un pez e invoco en mi ayuda el testimonio del santo Jonás.

HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*³⁴

Para Chimal, *Caza de conejos* se introduciría en la categoría de lo que llama “colecciones mutantes” formadas por “segmentos heterogéneos entrelazados” es decir, textos breves en los que el mundo que comparten se define a través de “temas, ideas, símbolos a partir de los cuales se crean variaciones”³⁵. Es importante señalar que la primera lectura que hizo Chimal fue desde *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* y lo que pareciera un “desafortunado” hecho editorial³⁶ en realidad nos da las claves para encontrar una influencia en la dirección de lectura; un texto como el que nos atañe en una antología de ciencia ficción nos ocasiona un sobresalto, ya que no es lo que se espera, esta sorpresa la confirmamos al interior y por fin sabemos que destaca por no ajustarse a ninguna de nuestras expectativas, dicho así mismo por Alfred E. van Vogt: “Realmente, se necesita poseer un tipo muy especial de genio cómico para escribir algo como *Caza de conejos*, y tener una mente muy osada para utilizar una forma de escribir tan distinta de lo que los lectores están acostumbrados.”³⁷

Dentro de la obra existe una organización singular, aunque en apariencia, los fragmentos carecen de un orden secuencial o lógico, una vez terminada y habiéndola leído de manera tradicional justo como marca la capitulación, podemos averiguar que al modo de un espejo el prólogo y el epílogo están formados por las mismas oraciones, pero en sentido

³⁴ Herman Melville *apud* M. Levvero, *Caza de conejos*, p.7.

³⁵ A. Chimal, “Manifiesto del cuento mutante”, *Lubina*, 2010, núm. 59, s.p.

³⁶ Los textos de Levvero aparecía en las colecciones de ciencia ficción dado la practicidad de su editor para incluirlos ahí y por su muy discutida clasificación.

³⁷ Bernard Goorden y Alfred E. van Vogt, *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Madrid, Martínez Roca, 1982, s.p.

opuesto. El primero cumple con su función al presentarnos al narrador, que siempre será cazador y a los personajes principales, mientras que el segundo no funciona como un cierre ordinario sino como un regreso obligatorio al inicio, un infinito. Algo similar ocurre con los capítulos 1 y 100, 2 y 99, 3 y 98 y, finalmente 4 y 97 donde los personajes se subvierten, la resolución primera cambia y nos introduce en un ciclo donde todo es lo mismo pero diferente, un sistema muy parecido al que encontramos en *La máquina de pensar en Gladys* (1970) y después en *Desplazamientos* (1987).

I

Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia; los atribuía al pasto y a los yuyos. Pero luego, cuando el dolor fue subiendo, y un poco más tarde aún, cuando el dolor y el mareo me hicieron vacilar y caer, vi —antes de que la vista se me nublara y cuando mi cuerpo comenzaba a retorcerse en los espasmos de la muerte—, vi la araña con ropas de cazador y sombrero rojo, y mirada perversa y divertida, arrojándome sin pausa los darditos envenenados a través de su pequeña cerbatana. (13)

C

Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia, pensando en los darditos inofensivos de las arañas con ropas de cazador y sombrero rojo. Pero cuando el dolor y mareo me hicieron vacilar y caer, y antes de que la vista se me nublara definitivamente, vi a las pequeñas enfermeras, de túnica blanca, con sonrisas diabólicas llenas de colmillos, acribillándome con esas agujas hipodérmicas llenas de un veneno amarillento, dolorosísimo y fatal. (161)

Sobre estas minificciones podemos darnos cuenta de que no funcionan de manera autónoma, pues su paralelismo las hace complementarias, dentro de la pieza total presentan una estructura que no revela ninguna trama, y su ubicación es el ejemplo perfecto de que una lectura aleatoria es igual de válida. Entonces lo que presenciamos es un perfecto control del caos.

Como veremos no existe una trama progresiva, no hay ningún tipo de historia o desarrollo de personajes, Levrero construye *Caza de conejos* a partir de elementos básicos, comunes y fácilmente reconocibles, sin embargo, la forma familiar de presentarlos no coincide con el contenido que se muestra ilógico o aleatorio.

La trama tiene la premisa simple del título: la acción de cazar conejos, la mayoría de los fragmentos tienen “algo que ver” en el sentido más amplio, mientras que otros se alejan

lo suficiente como para no reconocer nada en ellos que los vincule con la obra en general, a excepción de un simple detalle a veces agregado casi de último momento. Es decir, es una suerte de red, de telaraña, donde si bien hay textos que hablan por completo de la acción literal de cazar, como el número 6:

VI

Cuando hubimos cazado un número suficiente de conejos como para satisfacer nuestra hambre milenaria, preparamos una fogata con todos los carteles de madera que decían 'PROHIBIDO CAZAR CONEJOS' y asamos los conejos a las brasas. (19)

Otros se van alejando de ese centro y la conexión que siempre se procura es a través de algún personaje o espacio incluso mediante contraposiciones (como vimos con los primeros). Al mismo tiempo, los fragmentos que se separan del centro por lo general hacen más sencilla una lectura independiente, como el siguiente ejemplo.

X

Era un día pesado y tormentoso; hicimos una enorme fogata para espantar a los mosquitos que nos devoraban. Tuvimos la mala fortuna de que la fogata se extendiera a los árboles vecinos, y rápidamente, el bosque entero fuera pasto de las llamas. Fue así que perecieron casi todos, horriblemente carbonizados. Los sobrevivientes se reúnen noche a noche, desde hace años, en un bodegón del puerto; recuerdan infaltablemente la anécdota y se reprochan la terrible imprudencia. Después, borrachos, se alegran: comienzan a reír. Luego riñen entre ellos, y el patrón, ya de madrugada, los echa a la calle. Duermen entre tachos de basura y se revuelven sobre sus propios vómitos. (25)

Es un fragmento que no necesita de la obra en su conjunto para saber que estamos leyendo una minificción, pues la lectura también es enriquecida con referencias externas. No necesitamos la mención del castillo o los cazadores y conejos, puede ser cualquier personaje en el escenario que el texto construye.

Como todas las obras de Levrero, ésta se encuentra escrita en primera persona. Cazadores, conejos y guardabosques, son constantes; el idiota, sus primitas y Laura aparecen de modo intermitente, todos se mantienen reconocibles pero su actividad va cambiando, se contradice, no poseen ninguna estabilidad y, sin embargo, cabe destacar que el narrador (cuando es identificable) siempre es el cazador. Los espacios también son algo que mantienen unificados los fragmentos, el bosque y el castillo son los más recurrentes.

3.3. CAZA DE CONEJOS DESDE LA MINIFICCIÓN

A continuación, abordaremos la obra desde las características que la enmarcan en la minificción: brevedad, carácter proteico, lector activo e intertextualidad. Nos decidimos por estas debido a que en los fragmentos funcionan de manera simultánea junto con otras como la metaficcionalidad o la fractalidad, además de que es posible encontrarlas en la mayoría de los textos. Como ya hemos visto ninguna de estas características son exclusivas del género, pero al hallarlas juntas en textos mínimos nos permite conocer a qué nos estamos enfrentando.

Gracias al planteamiento de los teóricos podremos constatar la adherencia de esta obra al género de manera concluyente, pues si bien los minitextos que la conforman pueden tener diferente clasificación, su carácter posmoderno termina siendo determinante.

- **BREVEDAD**

Como se ha dicho el formato corto determina el contenido de la obra, los personajes son reconocidos fácilmente, la trama es recurrente, el título resume todo y nos ayuda a contextualizar los fragmentos por más alejados que se encuentren, algunas minificciones son metaficcionales y poseen multitud de referencias literarias y extraliterarias. Percibimos el trabajo en el lenguaje al sabernos atrapados por la lectura de manera inmediata.

La brevedad es la forma definitiva y evidente de este género, y al mismo tiempo tiene que ver con el desarrollo de una técnica, el resultado natural de un proceso orgánico que busca lo esencial. A través de un lenguaje que sea preciso y puntual, pulido hasta su forma más contundente, no busca transmitir exactitud sino intensidad, la fórmula vital del texto, la literariedad condensada. La minificción hace uso de la anécdota comprimida y logra la condensación máxima de la trama. Sin embargo, este proceso que puede parecernos tan cercano a la poesía podría llevar a la minificción a perder su narratividad y por lo tanto generar textos limítrofes, como encontramos en la obra que nos compete.

Levrero reafirma la importancia de la brevedad al capitular cada fragmento —la mayoría de estos no excede una página de extensión— pues sugiere un espacio físico individual, separado entre sí, lo que implica una lectura detallada y repensada de cada

sección. Las ilustraciones también enfatizan la brevedad, pues demuestran la condensación literaria de forma gráfica.

Un par de los fragmentos más breves son un aforismo y una viñeta, ambos con un sentido y una cadencia poética; y aunque ninguno posee un carácter narrativo, ambos funcionan de manera individual y en conjunto resultan ser un suspiro dentro de la frenética situación.

XLII

La fuerza de los conejos radica en que todo el mundo cree en su existencia. (73)

LX

Poniendo un conejo contra el oído, se oye el ruido del mar. (96)

Pero bien, la narratividad no puede ser ignorada y la condensación de esta es necesaria en cualquier ejemplo de minificción. Levrero haciendo uso de los recursos que presentamos construye universos, pinta cuadros, describe procesos complejísimos en menos de una cuartilla. El desarrollo de una historia con un mínimo de palabras implica un uso máximo de recursos, tramas ocultas que hagan partícipe al lector para descubrirlas, como es el caso de los siguientes fragmentos que cumplen con las tres condiciones necesarias de Lagmanovich para el género: brevedad, narratividad y ficcionalidad.

XXVI

Desde que los conejos raptaron a mis padres, he perdido el gusto por la caza. (49)

LXXXII

Los conejos son de una fertilidad tan asombrosa que en el bosque se han colocado carteles previniendo contra la extinción de la especie a breve plazo. (132)

XCIX

Amaestramos a un conejo y lo disfrazamos de oso bailarín. Se lo vendimos a un circo. Nos dieron mucho dinero, pases gratuitos para todas las funciones y una mujer gorda y barbuda que tenían repetida. (157)

Como se afirmó con Dolores Koch y Violeta Rojo, las características de la minificción en ocasiones van dirigidas a lograr la brevedad, se usan recursos que sirven a la forma esencial de estos textos. El tema, los lugares y personajes son identificados rápidamente porque existe una familiaridad con ellos, lo que le ahorra al escritor el desarrollo de cada uno, además de que el verdadero fin es subvertir todo lo tradicional y clásico que se pueda esperar. Sabemos

que el autor hace referencias a situaciones que el lector entenderá sin necesidad de explicaciones, a través de situaciones o personajes estereotipados.

- **CARÁCTER PROTEICO**

Las minificciones, desde su carácter posmoderno, se construyen a partir de distintos géneros por lo que esta condición proteica, es el rasgo que pone a prueba la legitimidad del mismo canon. Su sola existencia, como asegura Lagmanovich representa “una actividad desacralizadora de la institución literaria tradicional”.

Como hemos visto en algunos ejemplos estas minificciones tienen una proximidad incuestionable con la poesía en prosa, el aforismo, la parábola, la fábula y la alegoría, siempre que rompan las reglas de estos para reconstruirse, al mismo tiempo que tratan de mantener la narratividad y ficcionalidad.

El carácter proteico no es exclusivo del género, sin embargo, la forma condensada y su capacidad transgresora, así como la dificultad que implica su reconocimiento objetivo, es lo que nos motiva a señalarlo como vital en la minificación.

Levrero por su parte nunca utilizó el término minificación para referirse a ninguno de sus escritos, sin embargo, encontramos estas formas, sobre todo, en su primera etapa. Es decir, la experimental. Al ser un autor cuyas definiciones de los géneros literarios eran desde su concepción extravagantes o caprichosas, si tenía que referirse a estos trabajos mínimos, los nombraba poesía, aun así, su creación implica el señalamiento al sistema literario.

En *Caza de conejos* encontramos textos limítrofes, no sólo con la poesía, sino también con el cuento, la fábula, el ensayo o las viñetas, y su construcción implica reescribir y replantear lo que se sabe sobre estos géneros, su escritura no es dejada al azar, sino que por el contrario busca “una nueva forma de modelar el mundo.”

XVII

Al idiota le gusta el cementerio de elefantes, no por el valor de los colmillos, ni por el misterio del impulso que lleva al elefante herido a buscar el lugar milenario, ni por el brillo de la luna en el marfil, ni por el aspecto imponente de los esqueletos que asemejan barcos antiguos semihundidos en un mar verde oscuro, ni por oír el curioso lamento de agonía de los elefantes que llegan y se tienden, ni por la aventura, sino por el olor a podrido de los elefantes muertos. (35)

En este fragmento vemos como enlista las características que rodean al mito del cementerio de elefantes, animales también favoritos de los cazadores, para al final socavar el misticismo con la realidad de la descomposición y donde es justo el idiota quién la aprecia.

A su vez en el siguiente texto percibimos una imagen, vemos una descripción más bien sentimental de una cría de conejo, una imagen tierna que nos obliga a sentir simpatía por el encantador animal. No existe una historia, y no funcionaría como texto autónomo porque en el conjunto subvierte la “lógica” construida hasta ese momento.

XXI

El conejito recién nacido es tal vez el espectáculo más tierno del mundo. Tan blanco tan indefenso, tan débil y tembloroso, las orejitas sedosas y blandas, la naricita inquieta y rosada, los dientecillos asomando apenas en su hociquito menudo que parece sonreír tímidamente. (40)

Los textos que vienen tampoco narran una historia, sino que exponen cualidades fantásticas de los conejos, aunque de forma verosímil, como una suerte de consejo o guía útil para situaciones reales lo que finalmente genera un efecto desfamiliarizador del que nos habla Luis Raggio³⁸.

XXXV

Para los que sienten como cosa esencial la estética de la caza de conejos, o su metafísica, la luz es quizás el factor más importante a tener en cuenta. El sol directo afea los conejos, les quita realidad y gracia. La oscuridad de la noche los vuelve invisibles, inasibles y muy peligrosos. Es a la luz incierta de los últimos rayos oblicuos, en ese instante mágico que se produce unos minutos después de la puesta del sol, cuando los conejos adquieren toda su dimensión de belleza y verosimilitud. Pero es muy difícil cazarlos en la fugacidad de ese momento: tal es la comprensión que adquiere un observador sensible. (63)

LIV

Quien use los conejos con fines afrodisiacos debe cuidarse especialmente de una variedad de conejos que son sedosos al tacto cuando están tranquilos, pero que a la menor presunción de cualquier tipo de peligro erizan sus pelos, que se vuelven duros y afilados como las púas de un puercoespín. (88)

³⁸ Luis Raggio, “Desfamiliarizaciones y discontinuidades: una metapoética de la narración en *Caza de conejos* de Mario Levrero”, *CiberLetras*, 2016, núm. 37, s.p.

En el fragmento subsecuente vemos como el autor integra el uso de refranes, es decir retoma las formas populares y las resignifica, pero en realidad no lo hace, se refiere con ironía a la superioridad con la que se pretende entender e interpretar estas formas. Un refrán cuyo uso es metafórico, aquí se entiende de manera literal.

XLI

Hay un refrán muy usual en la boca de nosotros, cazadores de conejos: “Donde menos se piensa, salta la liebre”. Interpretamos la palabra “liebre” como una forma velada y poética de referirse al conejo, y cuando alguien dice este refrán, y se dice muy a menudo, los demás nos miramos con gestos de complicidad y de astucia. (41)

Dentro de este uso de las formas corrientes podemos incluir este minitexto que nos remite al chiste, una situación generalmente planteada en forma de diálogo, donde la risa proviene de la confusión en la comunicación, aunque aquí predomina la literariedad con un final dramático, poético.

LXXXI

Nunca pudimos hacerle entender al idiota cómo son los conejos.

—Tiene orejas largas —le decíamos, y traía un burro.

—Es pequeño —y traía una pulga.

—Es del tamaño de un perro chico —y traía un perro chico.

—Es un roedor —y traía una rata.

—Vive en el bosque —y traía una víbora.

—Tiene cuatro patas —y traía un canguro.

—Es blanco y tierno, simpático y sensual, de tacto suave y cuerpo palpitante —y trajo su primita Águeda, con el corazón atravesado por un certero flechazo. (130)

En el subsecuente minitexto, de nuevo, tenemos el tema medieval, desarrollado en el tono de una novela de la época, es posible identificar elementos clásicos y un final inesperado donde la imagen soez rompe con la solemnidad y el drama, para de nuevo, pasar a un tono irónico.

LXXVIII

Los conejos, plaga social y todopoderosa, había devastado los sembrados y jardines que rodean el castillo. A solas en el castillo, salí esa noche afuera y a la luz de la luna me sentí observado por millares de ojitos rojos y brillantes. Me detuve ante la única rosa que se erguía, intacta, en el jardín destrozado. Caí de rodillas, los brazos extendidos.

—¡Conejos! —clamé, y la noche me devolvía las palabras en ecos multiplicados—. Vosotros, que poseéis la llave del bien y del mal; vosotros, amos de la vida y de la muerte; vosotros,

todopoderosos tejedores de dicha o infortunio; vosotros, quienes me habéis arrebatado mi tesoro, quienes de mi vida no habéis dejado en pie nada más que esta humilde, única flor: a vosotros, conejos, os suplico. Con humildad, de rodillas. Os suplico que no toquéis esta rosa, que no toquéis esta rosa.

A la mañana siguiente me asomé a la ventana y vi que los conejos habían destrozado salvajemente la rosa y el rosal; los pétalos y las hojas yacían esparcidos, retorcidos, sobre la tierra hollada por millares de patas salvajes y diabólicas. En su lugar, habían erigido una enorme estatua de barro con forma de conejo, que miraba en mi dirección, con una mano en los genitales en actitud procaz y otra en el hocico, haciéndome una cuarta de narices. (124)

- **LECTOR ACTIVO**

La necesidad de escribir para un lector que deseamos se relacione de forma más profunda con el texto, es otra forma de entender la minificción como un género posmoderno. A través de una invitación obvia o críptica la obra tendrá que guiarlo para que cumpla su función, así la propuesta del texto culminará cuando el lector entre en su juego o dinámica.

Este diálogo invita al lector a repensar el texto, a generar y cuestionar su interpretación, así como rechazar la literariedad o la del autor y construir o elegir una propia, por lo que cada lectura será enriquecida con un nuevo acercamiento.

Todavía cabe señalar que este factor nos permite entrar en la convención que nosotros creamos más conveniente dependiendo del texto al que nos enfrentemos, por lo que este será una minificción si así lo entendemos, dejando de lado la ambigüedad con la que esto se pueda interpretar. Y para un lector más experimentado las obras configuradas con minificciones también serán lo que este considere más adecuado para su lectura “cuentos integrados, novela fragmentada, minificciones integradas...”.

Esta característica es tan determinante en el género que incluso existen propuestas como la de la escritora Ana María Shua que plantea una forma de leer estos textos, donde incluye pausas reflexivas y un número determinado de minificciones para no saturarnos.

Levrero lleva a cabo un proceso donde una obra de temática fantástica es llevada a un género irreverente, aunque estructurada de forma tradicional. El autor no rompe lazos con la realidad, no usa su escritura para alejarse o distraerse, su trabajo de estos años no es una forma de abstraerse e ignorar los acontecimientos que evidentemente lo tocan, sino lo contrario. Canaliza toda la arbitrariedad del exterior a una obra escrita de manera abrupta y

llena de alusiones de todo tipo, a través proceso igual de precipitado que los acontecimientos que lo rodearon, si bien no pretendía una denuncia evidente, sí entiende la necesidad de comunicar la desolación y sorpresa interior ocasionada por un absurdo en el que se vive bajo condiciones de represión.

Entonces, si la finalidad de un texto es la comunicación, si el escritor construye para un lector determinado, desconocido pero ideal ¿por qué encriptar tanto el mensaje? O bien podríamos preguntarnos si en realidad existe tal mensaje o si sólo es ese “desborde de imaginación” vertido en el papel, justo como dice Luisa Valenzuela: “la fantasía no es una forma de evasión, sino un modo de profundizar y de evocar libremente las vivencias de una generación traumatizada por la represión y el exilio”³⁹. En ambos casos —si existe o no un mensaje concreto— en realidad no hay nada más que el complejísimo interior de una persona que en el exterior se ve reprimida la extravagancia, por lo que forja una simple imagen que busca su materialización y el cuestionamiento literario a las formas establecidas, repetidas y estériles desde la perspectiva del autor, o bien plasmar lo inefable del agobio de la represión. *Caza de conejos* no se lee por una curiosidad de continuidad, sino por una de descubrimiento y extrañeza, atrevimientos que no esperamos.

• UN MUNDO DE REFERENCIAS

Retomando la propuesta de Rojo, Levrero hace uso de “cuadros de conocimiento” tanto en temas como personajes, ya que no tiene que desarrollarlos de ninguna forma, se construyen a través de estereotipos (aunque como veremos su única característica constante es la mutación mientras mantienen su esencia). El autor nutre todo su relato de temas universales, uno de los que más destacan son los que encuentran eco en la era medieval, estas alusiones no las encontramos sólo en el ordenamiento clásico, es decir el modelo de escritura que se siguió a partir de este periodo, sino en todos los motivos: el castillo, el bosque, la cacería.

La naturaleza misma de los conejos que encontramos en Levrero, la construcción a través de imágenes y narraciones las podemos hallar en ilustraciones reales de esa época. Este puede ser un presumible diálogo con la marginalia medieval, donde observamos un tipo muy particular de ilustración denominada *drollery* o grotesco realizado en los antiguos manuscritos y cuyo origen etimológico proviene del francés *drôlerie* con la siguiente

³⁹ M. Filer, *op. cit.*, p.182.

definición “Carácter que divierte o entretiene. Palabra o acción graciosa, que entretiene”⁴⁰. En estos espacios, literalmente marginales, es donde se permitía la burla de manera simbólica hacia las instituciones. El tema abundante en estos era “el mundo al revés” por lo que al ser la caza una actividad característica de la aristocracia tenía una nutrida representación ahí⁴¹. Es así como encontramos conejos cazadores, torturadores, músicos; imágenes tangibles que bien pronto nos trasladan a Levrero y que pareciera no sólo haber bebido de eso, sino trastocarlo de nuevo, dinamitarlo y construir a partir de eso nuevos e infinitos caminos. Dicho lo anterior, pasaremos a presentar las imágenes referidas.



Fig. 1. *The Pontifical of Renaud de Bar*, Francia, ca. 1303-1316, MS. 298 f.7r. Via: [Fitzmuseum](https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/)



Fig. 2. *Bibl. de la Sorbonne*, Francia, MS. 0121, f. 023. Via: [Colossal](https://colossal.org/)

⁴⁰ S.v., *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9^e. ed., 2019.

⁴¹ Marjolein de Vos, “The Adventures of Medieval Bunny, Part I: The Killer rabbit” en *Digitized Medieval Manuscripts Blog*, 27 de agosto de 2013, s.p.



Fig. 3 BL Yates Thompson, 8 f. 294r. Via: [Colossal](#)



Fig. 4. BL. Add. 49622 f. 149. Via: [OpenCulture](#)



Fig. 6. Varios Manuscritos iluminados (detalle). Via [DangerousMinds](#)



Fig. 5. Varios manuscritos iluminados (detalle). Vía [Colossal](#)

XIII

El conejo en celo desprende un aroma muy tenue que solo es percibido por el finísimo olfato de los cazadores. Llegan de todas partes, siguiendo el aroma de forma inconsciente y compulsiva; no saben a dónde van, ni por qué van. El conejo espera entre los matorrales. Cuando el cazador se aproxima, el conejo tensa los músculos y se prepara para el salto. El cazador no ve esos ojos rojos, astutos, brillantes, pendientes de sus menores movimientos. Cuando está muy cerca, el conejo en celo salta, dejando escapar un espantoso rugido que hace estremecer el bosque. El cazador, tomado por sorpresa, queda paralizado y no atina a defenderse. De todos modos, la lucha sería desigual: un par de rápidos manotazos, una dentellada certera, y el conejo se aleja arrastrando un cadáver flojo y sangrante, que será una fiesta para los hambrientos conejitos. (31)

En este fragmento la lógica del mundo al revés nos es revelada hacia el final, al asegurar que “De todos modos, la lucha sería desigual...” este final inesperado es otra característica que se repite en un sin número de minificciones.

XVI

Algunos conejos se han hecho expertos en el arte de imitar con gran precisión el grito con el que los cazadores suelen llamarse entre ellos cuando se encuentran perdidos o en dificultades. “Ooooooh-eeeeeh —se oye a la distancia, y luego la respuesta, desde otro extremo del bosque—: Ooooooh-eeeeeh”. Los gritos se repiten, cada vez más próximos. Después hay un silencio, después hay otro grito, distinto, después no se oye más nada. (34)

Los conejos ahora son los que acechan y cazan a sus víctimas, y su presa favorita son los cazadores, la perfecta y fantástica venganza de estos hacia sus enemigos históricos, donde toman las armas y se alejan de su imagen simbólica de pureza y fertilidad para convertirse en el depredador.

XXVI

Desde que los conejos raptaron a mis padres, he perdido el gusto por la caza. (49)

XXXIV

Desde que los conejos industrializaron a mis padres, para protegerse en el invierno con el abrigo de sus pieles curtidas, vengo notando en mí un desconcierto creciente ante las cosas de la vida, que antes me habían parecido tan sencillas y lógicas. (62)

LXXVI

Desde la noche en que, valiéndose de la superioridad numérica, el tamaño, la fuerza y el factor sorpresa, los conejos tomaron por asalto el castillo y nos desalojaron, se han ido humanizando progresivamente mientras nosotros nos vamos embruteciendo en el bosque. (119)

Aquí no sólo vemos la dinámica tan natural en la obra de cazador cazado, sino que estos se han humanizado, han tomado el lugar del hombre, no del cazador sino de la especie en sí.

En estos fragmentos vemos la guerra con los conejos, la venganza de estos hacia sus cazadores, donde se hacen de las armas para convertirse en asesinos crueles; cómo toman el lugar de los cazadores, de los humanos en sí, y aunque es arriesgado decirlo de manera tajante, bien podríamos vincular la construcción de estos relatos a partir de estas antiguas imágenes.

El castillo y el bosque también son trastocados por Levrero que los reconstruye ya no como algo definido, sino como espacios caóticos. El castillo unas veces protagonista y otras un mero fondo, a veces los cazadores vienen de él, en otras ya no existe o es imposible salir, nunca se puede regresar, o el encierro es necesario y salir ya no es opción pues su cacería ocurre ahí mismo, un espacio recurrente tan inaprensible como el castillo de Kafka. Muchas

veces se deja de lado la cacería, o esta no tiene que ver con la supervivencia ni el estatus, ni se practica más como un “deporte”.

LXX

Nunca pudimos salir del castillo. Por temor, por desidia, por comodidad, por falta de voluntad. Y a pesar de todo, nuestra única ambición era ir al bosque a cazar conejos. Planificábamos expediciones perfectas que jamás se llevaron a cabo. Estudiábamos los manuales más completos sobre la caza del conejo. Pero nunca nos atrevimos a salir del castillo. (110)

LXXV

Ahora, único sobreviviente, he quedado solo en el castillo. Señor feudal muy pobre, sin compañeros ni mujer ni hijos ni servidumbre, mi única posesión es este castillo tenebroso y cerrado, que es mi cárcel. Después de tanta algarabía y tanto brillo, el único sonido que permanece es el tictac del antiquísimo, enorme reloj del péndulo. Este sonido me irrita y me produce insomnio. Pero no puedo dejar de darle cuerda; me sirve para contar, anhelante cada uno de los minutos que desgraciadamente voy sobreviviendo a los demás. Es, también, una forma de compañía. (75)

El fragmento anterior sirve como un texto independiente, se desarrolla de forma evidente en el periodo medieval y el único vínculo con la obra general es el castillo, por la estructura clásica podríamos clasificarlo como un minicuento.

El siguiente se contrapone al anterior, pues aquí el castillo no es ese lugar frío y solitario, sino uno habitado y moderno por lo que tampoco hay cacería, aunque los conejos son fuente de energía, también puede leerse de forma autónoma.

XCIII

Hemos equipado el castillo con luz eléctrica, heladera, lavarropas, televisión y otros inapreciables artefactos, gracias a los conejos. En efecto: como no hay ningún río cercano, hemos fabricado una gran jaula circular, del mismo tipo de las que se fabrican para las graciosas ardillitas, pero mucho más grande. La fuerza que desarrollan los conejos al tratar de huir, y que hace girar la jaula sobre su eje central, es aprovechada por nosotros, transformada en energía eléctrica y almacenada en un acumulador que surte las instalaciones del castillo. Y no tenemos ningún gasto: no hace falta siquiera alimentar a los conejos. Dada su asombrosa fertilidad, cuando alguno se muere de hambre y fatiga es rápidamente reemplazado por otro, que traemos del bosque.

A veces nos preguntamos por qué corren los conejos dentro de la jaula. Nos respondemos, siempre: porque son irremediabilmente imbéciles. (146)

A continuación, el castillo es convertido en una granja industrial, la caza no es la motivación, y se presume lo inútil de su práctica, pues el fin es la producción. El fragmento también es uno de los que contrastan con la lógica interna donde cazar es el impulsor primordial.

XXVIII

De hábitos sedentarios, jamás se nos ocurriría algo así como ir al bosque a cazar conejos. Preferimos criarlos en el castillo; a ellos destinamos las mejores habitaciones, que hemos llenado de jaulas apropiadas, y vivimos de esta industria. (52)

De nuevo, el bosque sirve al propósito principal, pero es posible manipularlo a conveniencia pues interviene el elemento fantástico.

XLVIII

Las fatigosas marchas dominicales, al rayo del sol y con la carga de nuestro absurdo ropaje y nuestras armas, nos decidieron por fin a trasladar el bosque al interior del castillo. Lo hicimos en una tarde, ocupando a estos efectos todas las macetas y tachos que poseíamos.

En poco tiempo, el bosque se secó. Al principio quedamos disgustados y desconcertados, pero luego recuperamos nuestra alegría al descubrir que, en el desierto que dejamos en lugar del bosque, los conejos eran mucho más visibles y es, por lo tanto, mucho más fácil cazarlos. (80)

Como hemos visto, la intertextualidad es una de las características más recurrentes y dinámicas, ya que puede ser literaria o extraliteraria, una entrada directa al humor o la parodia, actos que le restan solemnidad a la tradición reunida o que por el contrario la honren a través de nuevos enfoques. Este recurso le otorga, muchas veces, el carácter literario a los minitextos —dependiendo de cómo se maneje— pues su incorporación a los escritos refleja un conocimiento de la herencia literaria y promueve el diálogo con distintas obras, convirtiéndose a sí misma en el lugar de reunión.

Dejando de lado esta sintonía con lo medieval y las resonancias del surrealismo, del tipo de la “trilogía involuntaria”, es decir las atmósferas Kafkianas, opresivas y carentes de sentido, nos encontramos también referencias de lo más comunes en la minificción.

Como vemos, el autor introduce un “juego de palabras” apelando al dinamismo de la lengua donde curiosamente son los niños los receptores y generadores de nuevas expresiones. Esto lo realiza en conjunto con una referencia a *Alice's adventures in Wonderland*, en

específico la frase que caracteriza al conejo quien siempre va corriendo al tener prisa. Es interesante la deformación del lenguaje, las posibilidades de malinterpretación y resignificación.

LXXXV

Nuestros niños, quienes siempre nos acompañan en la caza de conejos, aprendieron de estos una palabra de oscura significación, un adjetivo que aplican indiscriminadamente a distintos sustantivos en las más diversas circunstancias: *chule*. El idiota es chule, los nuevos cortinados del castillo son chule, el café con leche es chule, las manchas de alquitrán son chule.

Evaristo el plomero, que en sus ratos de ocio tiene inquietudes filológicas, dedicó una larga temporada a investigar el lenguaje de los conejos. Descubrió por fin que el adjetivo *chule* que utilizan los niños es una deformación de la única expresión que usan los conejos para comunicarse entre ellos, moviendo la cabeza tristemente: la expresión inglesa *too late* (“demasiado tarde”). (135)

También encontramos alusiones religiosas e históricas. El autor hace uso del imaginario común, Jesús en la cruz. Podríamos decir que regresa al sentido primero de la crucifixión como tortura y castigo, el cual produce placer y gozo pues el conejo es una imagen detestada.

LXXXIV

Es tal la repulsión, el asco, el horror que nos provoca la vista de un conejo, que si por casualidad hallamos alguno cuando vamos al bosque a cazar elefantes, tiene la virtud de despertar en nosotros una crueldad a la vez refinada y atávica. Rápidamente instalamos en un claro una cruz de madera y clavamos a ella las manos y los pies del conejo; en su inmunda cabeza colocamos una corona de espinas y nos sentamos a su alrededor a contemplar cómo agoniza, durante horas, mientras lo escupimos y le lanzamos nuestros peores insultos. (134)

El siguiente fragmento pone en evidencia la repercusión de la vida real al colarse elementos de su vida cotidiana —a la manera de los textos de Kafka— se nota lo absurdo del sistema burocrático, hablando de trámites y documentos reales que debían hacerse y se obtenían en los años 70 de parte del estado uruguayo, como una forma de anclarlo al sentimiento de desesperación real.

XXXVII

Para cazar conejos hay que sacar un permiso especial, que cuesta mucho dinero. En un pequeño mostrador con caja registradora que hay a la entrada del bosque, un conejo gordo, con lentes y aire de cansada resignación, nos va entregando uno a uno los permisos de caza a cambio del dinero.

Pero también, y para defenderse de los cazadores, los conejos han creado un impresionante aparato burocrático. Al cazador que desea obtener el permiso (y sin el permiso es imposible cazar conejos porque se cae en manos de los guardabosques), le obligan a presentar multitud de papeles: cédula de identidad, certificado de buena conducta, vacuna antivariólica, carnet de salud, recibos de alquiler, agua y luz; certificado de residencia, certificado negativo de la dirección impositiva, carnet de pobre, libreta de enrolamiento, pasaporte, constancia de domicilio, certificado de nacimiento, constancia de bachillerato, autorización para el porte de armas, declaración de fe democrática, certificado de primera comunión, constancia de la jura de la bandera, libreta de matrimonio, licencia para conducir, constancia de estar al día con el impuesto de Enseñanza Primaria, certificado de defunción, etcétera. (65)

Algunos de ellos son el carnet de pobre que se proporcionaba para la asistencia médica gratuita, aunque de baja calidad⁴²; el Certificado de Fe Democrática, un documento que se emitía y exigía durante la dictadura para poder realizar cualquier trámite, además clasificaba a los ciudadanos según su “grado de peligrosidad” para el régimen: A, B y C considerado este último como el de mayor amenaza lo que otorgaba permiso de arrestarlo. *La Constancia de jura a la bandera* se instauró formalmente en 1940, aunque se lleva a cabo desde la primera década del siglo XIX. Es un documento que se expide cuando un ciudadano jura fidelidad a la bandera en una ceremonia cada 19 de junio, que se realiza en liceos y las embajadas del exterior, la fecha es en honor al nacimiento de José Gervasio Artigas. Este documento se pide para ingresar a la universidad y poder continuar con los estudios o aspirar a un puesto en alguna dependencia pública, pues “acredita” una fidelidad nacional. Al ser un acto de carácter militar, este se exacerbó durante la época dictatorial e inclusive ahora continúa siendo de índole obligatoria. Por último, el impuesto primario que existe a la fecha y consiste, a grandes rasgos, en la recaudación por uso de suelo y va dirigido a la educación primaria. Estos trámites reales enfatizan su dimensión absurda en el texto.

Las referencias históricas también las encontramos en citas literales que se integran al texto (a través de los elementos que ya mencionamos) como la siguiente. Donde vemos que el autor pide abiertamente la complicidad del lector y lo reta un poco a identificar la cita del Jefe Joseph, líder de la resistencia de los nativos americanos de la tribu Nez Percé, del que se cree fue su mensaje de rendición en la batalla de Bear Paw en 1877.

⁴² José Luis Pittamiglio, “Carné de pobre”, *El Eco Digital*, 9 de octubre de 2018, s.p.

LXI

Atravesado arteramente por un conejo, las últimas palabras del idiota fueron: “Estoy cansado de combatir, nuestros jefes están muertos... Aquel que ha conducido a los jóvenes está muerto... Hace frío y no tenemos frazadas ni alimentos. Los niños pequeños se están helando hasta morir... ¡Escuchadme! Mis jefes: estoy cansado; mi corazón está enfermo y triste. Desde el punto en que el sol se encuentra ahora, ya no combatiré jamás”. Muy pocos lograron identificar la cita. (97)

Su contraparte, como vemos es una cita atribuida a Albert Einstein en el contexto de apoyo al desarme nuclear y la formación del Emergency Committee of Atomic Scientists. Curiosamente ambas frases son dichas por el idiota, lo que obviamente contrastaría con el personaje de no ser por la construcción tan cambiante de todos los elementos, incluidos los sujetos.

LXIV

Cuando cayó el idiota, atravesado por una certera flecha de los guardabosques, sus últimas palabras fueron: “La liberación de energía encerrada en el átomo lo ha cambiado todo, salvo nuestra manera de pensar, y por esta razón avanzamos incesantemente hacia una catástrofe sin precedentes. Para que la humanidad sobreviva, debe cambiar sus maneras de pensar. Una de las necesidades más urgentes de nuestro tiempo es la de disipar esta terrible amenaza”. (100)

El siguiente fragmento también se formula alrededor de una cita, aunque posiblemente más identificable entre los ciudadanos uruguayos, pues se trata de una frase cuya forma original es “La patria es dignidad arriba y regocijo abajo” atribuida a Aparicio Saravia da Rosa, militar y caudillo del Partido Nacional, conocido por defender las libertades civiles, como el derecho al sufragio y la representatividad. Podemos notar cómo parodia la expresión, restándole solemnidad nacional y subvirtiendo así las figuras históricas.

LXVI

Huberto el sociólogo trabajó varios años en el estudio de la organización socioeconómica de los conejos. Sintetizó su investigación en una sola frase: “Dignidad arriba y regocijo abajo”. Curiosamente, trabajando en forma separada, paralela a la de Huberto, llegó a la misma síntesis, expresada en la misma frase, Federico el sexólogo. (102)

Levrero también hace uso de elementos de carácter popular, esto lo encontramos en las referencias a caricaturas sumamente conocidas como la de Bugs Bunny (personaje creado por la Warner Bross Company en 1939) y como veremos en el fragmento inmediato su

característica actitud cínica y relajada es retomada por uno de los conejos de Levrero para desarrollar un texto metaficcional donde se cuestiona el motivo de la escritura de este.

LXXIV

—Dígame una cosa, don —me dijo un conejo con gravedad, apoyando una pata sobre mi hombro—. ¿Por qué no se deja de joder con los conejos y escribe otra cosa? (117)

De igual modo, el minitexto 18 recuerda la dinámica de otros dos personajes de dibujos animados: Silvestre y Piolín (creaciones de la Warner Bros Company en la década de los cuarenta) y su bien conocida persecución. A pesar de la referencia a la caricatura infantil, el texto desarrolla una situación erótica lo que provoca una reacción humorística generada por la oposición entre lo infantil y lo adulto.

XVIII

“Creo haber atrapado un conejo”, dije acariciando la suave vellosidad de Laura, que es tan joven. Ella ríe con una carcajada fresca y huye; yo recomienzo pacientemente la búsqueda. (36)

El próximo fragmento también nos remite a las caricaturas, no a través de sus personajes, sino por su historia; narrada en tono solemne, como un verdadero método de caza se convierte después en una violenta caricatura donde el conejo toma represalia. Sin embargo, no ocasiona el mismo humor que el material audiovisual del que tenemos referencia debido a la aparente verosimilitud con la que se presenta.

XCIV

Un procedimiento muy eficaz para cazar conejos consiste en descubrir su madriguera y hacer una fogata a la entrada, poniendo algunas maderas y hojas verdes que producen un humo espeso. Dirigiendo el humo hacia adentro de la madriguera, por medio de un abanico o un fuelle, en breves instantes aparece el conejo medio asfixiado, tosiendo y con los ojos llenos de lágrimas. Fácil presa para el cazador.

Pero parece que en los últimos tiempos los conejos han aprendido esta artimaña, y se ha vuelto peligrosa para el propio cazador. En efecto: hay conejos que fabrican otras salidas para su madriguera, lejanas e invisibles, y cuando sienten el humo se escapan por ellas. Dan un largo rodeo y trepan al árbol que está detrás del cazador agazapado —abanicando ocasionando el fuelle con fruición—, y desde allá arriba le dejan caer en la cabeza una pesada bocha, o una roca, o una bala de cañón. (151)

También es necesario mencionar la evidente relación erótica entre los conejos y la figura femenina, donde encontramos en un pasaje una alusión literal a la forma vulgar del lenguaje

que relaciona la palabra “conejo” con los órganos sexuales femeninos. Este minitexto tan peculiar, transforma esta burda relación en algo acogedor e incluso tierno. Se justifica el uso de estas palabras en su origen etimológico, *cuniculus* →conejo, *cunnus* →coño; el griego *laurex* que significaba cría de conejo —y que eventualmente pasaría a ser Laura— un término que también era usado para referirse a las “cuevas debajo de la tierra” que servían como monasterios antes de la construcción de estos en la Edad Media, justo por la semejanza con las construidas por estos animales.

Como veremos se construye una imagen erótica que incluye a los conejos y el cuerpo femenino como “madriguera”. El castillo es el nuevo bosque y el cuerpo de Águeda la madriguera.

XCV

La madriguera favorita de una variedad especialmente pequeña de conejos es Águeda, la prima del idiota. Ella está casi siempre tendida en la alfombra, junto a la chimenea, con las piernas ligeramente entreabiertas. Uno puede sentarse a prudente distancia, y si tiene paciencia y no hace ruido, observará al cabo de un tiempo la blanca y nerviosa cabecita orejuda que se asoma y mira.

Águeda odia a los cazadores y protege a sus conejitos. Siempre tiene a mano un balde de agua para apagar las fogatas que hacen algunos cazadores fanáticos. Los conejitos, sabiéndose protegidos, se acomodan a veces en la puerta de la madriguera y nos miran pasar con desprecio, con una tremenda expresión de complacencia malvada en sus ojitos redondos.

(152)

En el fragmento posterior existe el mismo tono, notamos una narrativa poética a través de la cadencia y el ritmo; las imágenes logran una erotización de los conejos a través de Laura y se perpetúa ese simbolismo erótico de los conejos.

III

Laura gateaba en el pasto. La cosquilla de los yuyos la excitaba y entonces aparecía un conejo. Ella lo atrapaba entre sus piernas. Era lindo de ver la cabecita blanca asomando y hociqueando sobre esas nalgas también blancas. Ella decía preferir los conejos a los hombres; que los conejos eran de pelo más suave y cuerpo más cálido. Y si ella apretaba un poco demasiado con sus muslos, al conejo se le nublaban los ojos y moría dulcemente, graciosamente, o aun con indiferencia. (16)

No es de extrañarnos la riqueza y complejidad de esta obra de Levrero, compuesta a través de fragmentos cortos refleja muy bien el tipo de escritura que el autor mantuvo a lo largo de

su vida. Las referencias de todo tipo trastocan a Levrero lo suficiente como para quedar, no sólo bien plasmadas sino identificables, reconocibles para la mayoría y trastocadas con una nueva mirada. Dice Jesús Montoya:

Las lecturas de ciencia ficción —el Levrero adolescente está fascinado por Asimov, Mathenson, Aldiss o Bradbury—, los policiales —Chandler, Himes, Gardner, el tango —Piazzolla y Gardel—, el jazz —por encima del resto, Charlie Parker y el be-bop—, las historietas y el humor —por encima de todas la revista Peloduro y el humorista Julio E. Suárez—, el cine —Chaplin, Lloyd y, sobre todo, Buster Keaton—, los Beatles, la cultura underground de la época, articulada en revistas culturales que proliferaron en esos años, cautivaron al joven Varlotta, que fue arrastrado por esa energía y que mantuvo abierta esa válvula en paralelo a su producción narrativa a lo largo de su vida.⁴³

Con todo esto reunido, reconocemos las características de la minificción que hemos repasado en los breves episodios del texto de Mario Levrero, incluso podemos encontrar al menos un texto de los temas más comunes, y una obra que en conjunto se asemeja a la fábula e incluso dialoga con la literatura infantil de manera paródica.

Debido a que el análisis se hará a la obra en conjunto debemos considerar el concepto de series de minificción integradas, el volumen contiene las tres formas más comunes de los minitextos: minificción, microrrelato y minicuento, conviviendo entre sí, complementándose a veces y comprobando su autonomía seria otras más; relaciones que comprobaremos bajo la luz de los conceptos fragmento y fractal. Es posible introducir tantos elementos teóricos debido a que la obra se compone de 102 textos —de los cuales no consideraremos tres cuya extensión rebasa una página— en los que se construye un universo que se pondrá en contradicho inmediatamente después, creando otras versiones de sí mismo.

Un texto así no se planea, no se propone a un editor posible, no lo discute uno con su conyugue o con los amigos, ni siquiera se esquematiza: es escritura pura, que surge decididamente de la conciencia del escritor cuando algo interior le dice que debe escribir lo que ha formado en su interioridad.⁴⁴ Este tipo de textos nos hace cuestionarnos sobre las formas de escritura de los autores, lo que buscan estos del lector al momento de enfrentarlos a formas no cotidianas, es decir, ¿tendrán los autores un modo de lectura preconcebido para sus textos? su escritura como unidad es un hecho consciente.

⁴³ J. Montoya, *op. cit.*, p.26-27.

⁴⁴ *Ibidem*, p.49.

CONCLUSIONES

Producto de los entreveros del campo de la literatura, así como de la indefinición que circunda a Mario Levrero y su obra, este trabajo se propuso examinar en profundidad *Caza de conejos*, obra parcialmente inobservada al interior del corpus del escritor uruguayo. El objeto de este esfuerzo fue el de intentar destacar a la obra, así como desentrañar su tan particular pero atrayente estilo. Para ello se ejecutó una lectura transversal sobre la pieza literaria, situándola dentro de los contextos propicios y relacionándola con los centros y los márgenes de la propia obra levreriana.

Del mismo modo, al asociar al autor y la obra con el clima político e histórico de la República Oriental del Uruguay se intentó resaltar la importancia de las condicionantes externas a los ambientes artísticos en general y literarios en particular que sirvieron como génesis de esta pieza literaria, pues dichas agitaciones no pueden ser ignoradas en el estudio de las manifestaciones culturales surgidas en la Latinoamérica de la década del setenta.

La metodología empleada fue más difícil de definir. En el primer capítulo vimos que el trabajo del uruguayo con su carácter complejo y misceláneo presenta hilos conductores a veces obviados, a veces imperceptibles que, sin embargo, unen etapas heterogéneas en el corpus de la obra de Levrero; para tal efecto hubo de acercarse a su producción literaria a través de la división de ésta en tres etapas —forma más reconocida y abordada por la crítica— solo para darnos cuenta de su rebeldía ante los géneros y su libertad para abordarlos. De ahí que apreciemos cómo *Caza de conejos* está construida entre esa vorágine de imaginación y experimentación.

El segundo capítulo abordó la teoría minificcional, argumentando que *Caza de conejos* posee las características principales del género. Condensamos en cuatro criterios las posturas y conceptos desarrollados por diferentes teóricos del campo, para confirmar su inserción. Sí bien ya existen valiosos trabajos que obvian su pertenencia al género, quisimos mostrarlo teóricamente para poder visibilizar la importancia de ésta en un canon siempre en construcción.

Tales consideraciones nos motivan a pensar que más allá de la evidente extensión, son las características de fondo, intención y contenido lo que hacen de *Caza de conejos* una obra representante del “nuevo” género. Aunque existen complejidades para definir todo el

texto como pieza íntegra de minificción, la investigación expuso que la obra funciona como un ejemplo de esto en su acepción contemporánea latinoamericana y que su adhesión al canon resulta necesaria para considerar otras formas de construir minificción, más allá de las tradicionales.

Para ello se expuso una muestra breve del canon de la minificción latinoamericana construido desde la contemporaneidad, donde se alberga la obra de escritores tan importantes y disímiles como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges —reconocidos por su narrativa más extensa— de igual modo que Juan José Arreola y Augusto Monterroso —más avocados a los textos mínimos— todos pilares indiscutibles del género. Sin embargo, los textos de Mario Levrero podrían ser considerados parte de este canon pues poco a poco se diluye el lugar marginal que ocupaba el autor gracias a la recuperación que se ha hecho de su trabajo desde hace más de diez años y a lo variada de su obra mínima, pues ésta encaja por completo en las categorías que se proponen para la elaboración del corpus minificcional.

En el tercer capítulo incluyó un brevísimo repaso por la brutalidad y la represión ejercida por el estado previa a la dictadura oficial de junio de 1973; tales eventos violentos perjudicaron el ambiente cultural en el que se insertó Levrero y tras el estudio realizado es válido señalar que la proximidad temporal entre el texto y la violencia no es casualidad.

Así, Mario Levrero construyó una obra agresiva y salvaje, totalmente impredecible y caótica, que al igual que los acontecimientos brutales antes señalados abordan al lector de una forma tan súbita que genera angustia, confusión y desconcierto. En *Caza de Conejos* al igual que en el alterado panorama político uruguayo de los setenta, las figuras que suponemos más inocentes son quienes en realidad nos persiguen haciendo gala de la crueldad disfrazada.

Por eso la construcción de esta obra, su tono “raro” y un poco infantil, así como las formas lúdicas de crear y manejar su propio universo, hicieron que fuera etiquetada como inclasificable, sin que en su momento se presentaran nuevas estrategias de análisis que pudieran abordarla.

En resumen, este estudio pretendió identificar la pieza literaria con la minificción, atenuando las discusiones alrededor de ésta, valiéndonos de un aparato conceptual proveniente de los teóricos literarios latinoamericanos más reconocidos en el ámbito. A este respecto, conviene apuntar que el canon literario ha privilegiado principalmente a las novelas, relegando con ello a los géneros breves.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que las investigaciones en torno a Mario Levrero y su profundísima obra son un trabajo necesario, cuyo interés promovido por la academia es inextinguible y bajo ese criterio, este trabajo representa apenas un vértice de la geometría levreriana donde las múltiples revisiones por venir, tendrán la oportunidad de asignar un lugar determinado a los otros inclasificables textos del escritor, con el fin de reconciliar su etiqueta de rareza para invitar a una lectura desprejuiciada.

Finalmente, la importancia de *Caza de conejos* en el ámbito de la minificción es el resultado aditivo de todas sus virtudes ocultas; su riqueza está en su rarísima rareza, su diversidad de recursos literarios la convierte en algo igualmente difícil de clasificar que digno de estudiar, su lenguaje críptico —utilizado para señalar la violencia— demuestra que es patrimonio literario. Esta constelación de méritos nos obliga a pensar *Caza de conejos* como una piedra angular para construir un nuevo canon abierto a albergar textos lejanos a la norma actual, desplazando el centro hacia los márgenes incorporando obras antes impensadas.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Levrero, Mario, “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58 (1992), pp. 1167-1177.

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5100/5258>

-----, *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara, 2005.

-----, “Mario Levrero o el mundo del alma” (Entrevista por Alberto Chimal), *Quibit Boletín digital de literatura y pensamiento ciberpunk*, 2007, núm. 27, pp. 26-28.
https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1026&context=scifistud_pub

-----, *El lugar*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

-----, *La ciudad*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

-----, *París*, Barcelona, Debolsillo, 2010.

-----, *Caza de conejos*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2012.

-----, *La máquina de pensar en Gladys*, Bogotá, Laguna Libros, 2018.

-----, *Cuentos completos*, Barcelona, Random House, 2019.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Aguirre, Pedro, *Sistemas políticos y electorales contemporáneos*, México D.F., Instituto Federal Electoral, 1999. <https://portalanterior.ine.mx/documentos/DECEYEC/uruguay.htm>

Ainsa, Fernando, “Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad narrativa uruguaya contemporánea”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58 (1992), pp. 807-825.

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5075/5233>

-----, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Trilce, 1993.

Alberca, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, 2005-2006, núm. 7-8, pp. 115-127. <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>

Antúnez, Rocío, “Ángel Rama y la Generación Crítica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 71 (2005), pp. 373-379.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5439/5591>

Astutti, Adriana, “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2007-2008, núm. 13-14, pp. 1-9.

Bello, Carlos, “Mario Levrero tocando la orilla: el caso de Nick Carter y Caza de conejos”, *Andex*, vol. 1 (2014), pp. 84-100. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/andex/article/view/7>

Borg, Matías, “Vida sin obra: escritura inoperante en *El discurso vacío* de Mario Levrero”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012, La Plata.

<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Borg-%20Matias.pdf>

-----, “Escrituras de la experiencia en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, *III Congreso Internacional de Cuestiones Críticas*, 2013, Rosario.

http://www.celarg.org/trabajos/oviedo_mat_as_borgcc.pdf

Buriano, Ana María, *El golpe de Estado del 27 de junio de 1973 en Uruguay*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Caetano Gerardo y José Rilla, *Breve historia de la dictadura: 1973-1985*, Montevideo, Banda oriental, 1987.

Calafell, Núria, “Hacia una poética del palimpsesto: el ‘extraño’ caso de la literatura uruguaya”, *Mitologías hoy*, 2011, núm. 1, pp. 22-35.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4837989>

Capanna, Pablo, “Las fases de Levrero”, *INTI Revista de literatura hispánica*, 1997, núm. 45, pp. 299-303.

http://www.jstor.org/stable/23290324?seq=1#page_scan_tab_contents

Chimal, Alberto, “Manifiesto del cuento mutante” en *La Generación Z y otros ensayos*, Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 67-72.

-----, “A la caza de Mario Levrero” (Entrevista por Iván Farías), *Letras explícitas*, 2015. <http://letrasexplicitas.com/la-caza-de-mario-levrero/>

Corbellini, Helena, “La trilogía luminosa de Mario Levrero”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 2011, núm. 4-5, p. 251-262.

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31882?mode=full>

Cosse, Rómulo, “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, *Nuevo Texto Crítico*, 1995-1996, núm. 16-17, pp. 35-43. <https://muse.jhu.edu/article/491820/pdf>

De Rosso, Ezequiel (ed.), *La máquina de pensar en Mario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

De Vos, Marjolein, “The Adventures of Medieval Bunny, Part I: The Killer rabbit”, *Digitized Medieval Manuscripts Blog*, 27 de agosto de 2013.

<https://blog digitizedmedievalmanuscripts.org/medieval-killer-bunny/>

Epple, Juan Armando, “Estos novísimos narradores hispanoamericanos”, *Texto crítico*, 1978, núm. 9, pp.143-164. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6799>

Epple, Juan Armando, “Precursores de la minificción latinoamericana (I). Vicente Huidobro”, *Rinconete*, 2005.

https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_05/16092005_02.htm

Espina, Eduardo, “Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1994, núm. 529-530, pp. 33-49.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt269>

Esteva, Eduardo, “Los estados de excepción en Uruguay: hipótesis, aprobación y controles jurídicos o jurisdiccionales”, *Ius et Praxis*, 2002, núm. 8, pp. 147-169.

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-00122002000100010

Filer, Malva, “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”, *Actas del XII Congreso de la AIH*, vol.6 (1992), p. 182-190.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783964562524-036/html>

Gandolfo, Elvio, “El lugar. Eje de una trilogía involuntaria” (Entrevista), *El péndulo*, 1982, núm. 6.

<http://libreriaellugar.blogspot.com/2011/06/entrevista-de-elvio-gandolfo-mario.html>

----- (comp.), *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*, Buenos Aires, Mansalva, 2013.

González Henry, “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El cuento en Red*, 2000, núm. 2, p. 50-58.

Goorden, Bernard y Alfred E. van Vogt, *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, Madrid, Martínez Roca, 1982.

Hernández, Darío, “En torno a los caprichos y disparates de Ramón Gómez de la Serna y su relación con los grabados de Goya”, *Revista Laboratorio*, 2010, núm. 3, pp. 1-9. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/109/103>

Koch, Dolores, “Retorno al micro-relato: algunas consideraciones”, *El cuento en Red*, 2000, núm. 1, pp. 20-31.

-----, “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, *El cuento en Red*, 2000, núm. 2, pp. 3-10.

-----, “Minificción: Muestrario modelo de características”, *Hispanamérica*, 2003, núm. 95, pp. 107-113. <https://www.jstor.org/stable/20540488>LAGMANOVICH, David (ed.), *La otra mirada. Antología del microrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, España, 2005.

Lagmanovich, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.

-----, *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2017.

Lucero, Ana, “Traducir imágenes, ejercitar lecturas. Discusiones y desvíos procedimentales en la narrativa de Mario Levrero”, *Destiempos*, 2015, núm. 43, pp.122-155.

Martínez, Luciana, “De la metafísica a la sátira social: El ciclo de microrrelatos de *Caza de conejos* de Mario Levrero”, *El cuento en red*, 2010, núm. 22, pp. 132-142.

Montoro, Noelia, “La alquimia de la creación en Mario Levrero”, *Hermes Criollo*, 2006, núm. 10, pp. 115-123.

Montoya, Jesús, *Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Montevideo, Trilce, 2013.

Noguerol, Francisca, “Luisa Valenzuela. Maestra de intensidades” en *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Ana Calvo y Javier de Navascués (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2012, pp. 221-234.

https://www.researchgate.net/publication/281208616_LUISA_VALENZUELA_MAESTRA_DE_INTENSIDADES

Olazábal, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Trilce, 2008.

Olivera, Jorge, “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34 (2005), pp. 43-69.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110043A>

-----, “Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39 (2010), pp. 331-350.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3348262>

-----, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

Pittamiglio, José Luis, “Carné de pobre”, *El Eco Digital*, 9 de octubre de 2018,

<https://elecodigital.com.uy/columnistas/carne-de-pobre/>

Raggio, Salvador, “Desfamiliarizaciones y discontinuidades: una metapoética de la narración en Caza de conejos de Mario Levrero”, *CiberLetras*, 2016, núm. 37.

<https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v37/raggio.htm>

Rama, Ángel et al, “La generación crítica” en *Uruguay hoy*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.

http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Carlos_Martinez_Moreno/lib/exe/fetch.php?media=rama_-_la_generacion_en_vv_aa_-_uruguay_hoy-3.pdf

Roas, David, “El microrrelato y la teoría de los géneros” en *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*, Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008, pp. 47-76.

Rodríguez, Osvaldo (ed.), *Los mundos de la minificción*, Valencia, Aduana vieja, 2010.

Rojo, Violeta, “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996, núm. 1-4.

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx

-----, Violeta, *Breve manual (ampliado) para reconocer mini cuentos*, Caracas, Equinoccio, 2009.

-----, “La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima”, *Cuadernos de literatura*, vol. 20 (2016), p. 374-386.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5271712>

Ruesta, Manuel, “El MLN Tupamaros y los ‘copamientos de ciudades’ una temática a analizar”, *XIII Jornadas de Sociología. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires. 2019.

<https://cdsa.academica.org/000-023/380.pdf>

Ruffinelli, Jorge, “Alice Springs y la verdad de la imaginación”, *Nuevo Texto Critico*, 1995-1996, núm. 16-17, pp. 59-71.

Shua, Ana María, “La brevedad, técnica y misterio”, *Dossier*, 2013, núm. 20, pp.114-143.

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-568765.html>

Sosnowski, Saul (ed.), *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Montevideo, Universidad de Maryland/Banda Oriental, 1987.

Todorov, Tzvetzan, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

Verani, Hugo, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58 (1992), pp.777-805.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5074/5232>

-----, “Conversación con Mario Levrero” (Entrevista), *Nuevo Texto Critico*, 1995-1996, núm. 16-17, pp.7-17.

Zanetti, Susana, “Ángel Rama y la construcción de una literatura Latinoamérica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58 (1992), pp. 919-932.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5082/5240>

Zavala, Lauro, “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, *Revista de literatura*, vol. 64 (2002), pp. 539-553.

<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/183>

-----, “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves”, *Casa del tiempo*, 2003, núm. 5, pp. 18-23.

<http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2003/zavala.pdf>

-----, *La minificación bajo el microscopio*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

-----, “De la teoría literaria a la minificación posmoderna”, *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 43 (2007), pp. 86-96. <https://core.ac.uk/download/pdf/228901405.pdf>

-----, “Para estudiar las series de narrativa breve”, *Revista Enunciación*, vol. 14 (2009), pp. 122-134.

https://www.academia.edu/37193988/Para_estudiar_las_series_de_narrativa_breve

Zubillanga, Carlos, “La inserción en la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58, (1992), pp. 769-775.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5073/5231>