

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

## **Las herramientas del lenguaje en la narrativa breve de Mario Levrero**

TRABAJO RECEPTACIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA  
EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

**Karina Concepcion Cabrera Mayagoitia**

Directora del Trabajo recepcional

**Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres**

Ciudad de México, junio de 2021.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Estoy agradecida con mi familia, mis padres y mi hermana. Ya que sin ellos no hubiera logrado estudiar una licenciatura. A mis hijas que nunca se quejaron por no estar con ellas en los eventos importantes de sus escuelas, fue un esfuerzo general, donde la economía, físico y familiar tenía como meta realizar mi sueño, ser una licenciada.

Conforme fue mi desarrollo académico me encontré con mucha gente, algunos fueron mi inspiración para seguir caminando en el terreno de la literatura. Sin embargo, hay personas que impulsan más y marcan la vida de los estudiantes.

Le agradezco a la Dra. Azucena Rodríguez, ya que me guio y me apoyó académicamente, gracias a ello le dio vida a mi tesis. Al igual, le agradezco su tiempo detallado y minucioso a los profesores: Dra. Arecely Eudave, Lic. Alanís Canales y al Dr. Isaí Moreno porque me han mostrado que uno se debe entregar a la profesión de una manera apasionada e integra. Gracias por apoyarme y tenerme paciencia, también por guiarme con su conocimiento y sabiduría.

Por último, quiero agradecer a mi casa de estudios, UACM, quien me brindó la oportunidad de adquirir grandes conocimientos y que me apoyó para el empastado de mi tesis.

## ÍNDICE

### LAS HERRAMIENTAS DEL LENGUAJE EN LA NARRATIVA BREVE DE MARIO LEVRERO. ECONOMÍA DEL RELATO, GÉNERO, FANTÁSTICO, IRONÍA

AGRADECIMIENTOS INTRODUCCIÓN.

#### CAPÍTULO 1. MARIO LEVRERO: BREVE SEMBLANZA

1.1. Mario Levrero y su *Caza de conejos*

#### CAPÍTULO 2. BREVEDAD, METAFICCIÓN Y LITERATURA DE IMAGINACIÓN

2.1. Minificción y brevedad

2.2. Metaficción y escritura rizomática

2.3. Juego y grotesco

2.4. Absurdo, realismo mágico y ficción imaginativa

#### CAPÍTULO 3. EL HUMOR EN CAZA DE CONEJOS

3.1. La degradación de lo culto

3.2. La sátira y la ironía

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Es sorprendente la poca atención que la obra de Mario Levrero tuvo durante décadas en Latinoamérica, porque en la época en que fueron publicados sus libros, pasaron de algún modo inadvertidos, dado que no tuvieron el éxito debido a una obra que tiene gran valor. La obra de Levrero se caracteriza por sus riesgos narrativos, sus herramientas híbridas y porque su trabajo con el absurdo y lo onírico, la asemejan a lo que hoy en día algunos denominan *escritura posmoderna*.<sup>1</sup> Jesús Montoya afirma que su manera de escribir “despega al primer Levrero [...] de los modos narrativos de su generación y lo aproxima, en su experimentación a proyectos narrativos más actuales” (2013b, p.131). La tardía recepción de Levrero podría explicarse por distintos motivos, pero quizá el más importante tiene que ver con que él no utilizaba las estéticas dominantes de la generación del Boom<sup>2</sup> que tendían más a la totalidad y no a la fragmentación.<sup>3</sup> Sin embargo, el fragmento<sup>4</sup>, que es breve y se ha utilizado de años, se aprecia desde los haikus del Oriente, al igual,

---

<sup>1</sup> Posmoderno es el término que se le da a un fenómeno socio-cultural de crisis del proyecto de la Modernidad, lo cual se manifiesta en diversos ámbitos sociales y culturales. “En la década de 1960, Leslie Fiedler lo ve como una corriente de pensamiento que desafía el elitismo modernista en nombre de lo popular o cultura *pop*” (Sobejano 1). Pero no sólo eso. Literariamente implicaría un tipo de escritura que modifica los modos tradicionales de narrar, poniendo énfasis en la complejidad de la realidad, la ruptura de límites genéricos, la desautorización de la voz autoral y poniendo fin a la tradicional división entre ficción y no-ficción.

<sup>2</sup> El Boom literario de los años sesenta y setenta, fue un movimiento artístico en que los escritores de América Latina se dieron a conocer en el mundo más allá de sus fronteras nacionales, por sus innovadoras formas de narrar. De igual modo, este fenómeno, tanto creativo como comercial, permitió a los públicos latinoamericanos leer por primera vez a escritores de la región de un modo mucho más generalizado de lo que antes había ocurrido, lo que reforzó el imaginario en torno a la identidad latinoamericana que otros procesos políticos (como la Revolución Cubana) ya habían potenciado. Para profundizar en el tema, véase “El boom en perspectiva” del crítico uruguayo Ángel Rama (1985).

<sup>3</sup> Mario Vargas Llosa habló sobre *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez como una “novela total” (Vargas Llosa, 2007). Gustavo Forero distingue la novela total de la novela fragmentaria, argumentando que la primera “alude al carácter absoluto del género, que da cuenta de la vida en su integridad, y la segunda a la imposibilidad del arte de hablar de la vida en todo su sentido. Desde el punto de vista del autor, cada una de ellas tiene relación con las ideologías vigentes en la contemporaneidad: la primera, con los discursos de la globalización, y la segunda, con los de la localización cultural. La novela se ve así como un género que responde de una forma u otra a la dinámica homogeneizante de la cultura o bien a su explosión discursiva, a su atomización” (Forero, 2011).

<sup>4</sup> “el fragmento no es un género literario convencional, y sus fronteras van más allá de lo que tradicionalmente se entiende por discurso filosófico o literario. Se cae entonces en la tentación de adscribirlo como una categoría

fue una práctica que se llevó a cabo desde los años 20 y 30 con escritores muy reconocidos como Julio Torri, Felisberto Hernández, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. A este tipo de narrativa no se le clasifica como género. La diferencia del fragmento en comparación con lo fractal, es que el fragmento es autónomo y lo fractal se convierte parte de una serie.

En los últimos años, poco a poco, ha comenzado a estudiarse la obra de Levrero desde distintas perspectivas. En algunos casos, dichos estudios se centran en ciertos mecanismos de escritura, como la ruptura de la estructura clásica, el tipo de lenguaje o el uso de la ironía, elementos que le han dado un sello único; otros trabajos se centran en el papel del psicoanálisis en su obra, remarcando la constante referencia a los deseos sexuales, los sueños y el inconsciente y la autoficción inscrita en sus personajes. Así mismo algunos otros análisis se enfocan en la capacidad imaginativa de la obra, sus elementos meta y autoficcionales, así como su relación con lo lúdico y lo fantástico:

También ha sido definido como “neofantástico” y perteneciente a la generación uruguaya de 1969. Lo cierto es que su incalificable producción desafía los parámetros del realismo hegemónico (64), para explorar en cambio el inconsciente, lo surreal y el absurdo. Levrero se entronca en una tradición encabezada por Felisberto Hernández y Julio Cortázar, cuyos orígenes se remontan a Kafka y el surrealismo (Intersimone, 2015, p. 394).

Respecto a lo lúdico y lo grotesco, que son algunos de los ejes del análisis de esta tesis, se han planteado como mecanismos de la obra, pero no se les ha pensado como formas estéticas que están vinculadas a una mirada crítica sobre el mundo. En este trabajo buscaré mostrar cómo Mario Levrero utiliza una serie de recursos literarios para generar efectos liberadores, como la ironía, la parodia y lo grotesco, para producir experiencias transgresoras que le permitan al lector adquirir una percepción crítica sobre la realidad que tenían varios de los contemporáneos de Levrero. Para

---

transgénica acorde con lo que se ha llamado el pensamiento posmoderno, pero que pierde sus raíces en el origen mismo del lenguaje” (Gallegos, 2012, p. 59).

ello, analizaré una de sus obras: *Caza de conejos*, libro escrito en 1973, pero publicado hasta 1986. La elección de la obra se deriva de ser un texto que no ha sido estudiado a cabalidad y en el cual puede observarse el uso intensivo de los recursos literarios que deseo explorar, como su estructura, la escritura experimental, sobresaliente y escandalosa, la economía del lenguaje, la ironía, el humor, lo grotesco cualidades frecuentes en algunos escritores de Uruguay<sup>5</sup>. De igual modo, se trata de un texto que tiene una evidente voluntad de romper esquemas y de reflejar de manera indirecta los problemas políticos y sociales de la su época, de modo que transmite una cosmovisión contraria a las buenas costumbres, la moral establecida y los modelos tradicionales de narrar.

la literatura de Mario Levrero es una referencia de cómo lo fantástico, su hibridación, su puesta en discusión ha sido posible, quebrando los límites y avanzando en territorios en los que la imaginación y los recursos creativos del autor han incidido quizás de manera intensa y duradera, alcanzando por momentos la metaficción en constante desarrollo en una nueva era como la de nuestro tiempo (Dapelo, 2016, p. 144).

Si muchos lectores están acostumbrados a leer literatura en términos de su belleza y con una intención más sublime, como la recreación del espíritu, o como mero entretenimiento, en Levrero operan funciones estéticas más amplias. Me refiero a cuestiones vinculadas con el carácter político que se encuentra detrás de toda escritura literaria. Desde sus inicios, Levrero buscó recursos muy novedosos a la hora de escribir. El tipo de literatura que practicó tenía como precepto la importancia de la experimentación formal, buscando siempre incomodar o retar al lector. Su excepcional manera de ver el mundo era proyectada a través de un tipo de literatura provocadora,

---

<sup>5</sup> Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas será una forma de desplazar el enfrentamiento de una situación y eludir las categorizaciones que se consideran inútiles. La parodia, la ironía, el grotesco serán formas en que se expresará un rechazo más global y radical que el simple maniqueísmo (Aínsa, 2003b, p. 14).

lo cual se lograba a través del humor satírico, el juego, la metaficción y lo grotesco, por ende, son parte de los ejes a estudiar en la tesis.

En *Caza de conejos* estos recursos literarios son muy evidentes, pues la trama de los diversos fragmentos narrativos que conforman la obra es, además de hilarante, muy disidente en cuestiones morales, incluyendo transgresiones sexuales, sociales y culturales de todo tipo. Pero es en la forma en donde estos temas terminan por encarnar su absoluta rebeldía. Al tratarse de un libro sin género literario definido, la búsqueda de insurrección, esa ansia por romper límites y fronteras, genera innovación literaria y transgrede las convenciones estéticas del momento, transfigurando la percepción y el sentido común del lector, llevándolo más allá de los modos hegemónicos de vivir. Así, la insolencia (tanto temática como formal) de sus textos seduce e invita al lector a repensar su manera de leer y sus límites morales, es decir, transgrede la relación que tiene con las normas sociales y con los textos, su mirada en torno a la realidad y a la literatura.

Desde mi lectura, eso lo consigue el autor a través de su uso de lo lúdico y lo grotesco. Los juegos literarios a los que me refiero van desde la manera en que está estructurada la obra (una serie de minificciones vinculadas entre sí), el cambiante pacto de lectura, los diversos recursos metaficcionales y la compleja representación de la realidad. Como dice Filer, en Levrero “lo irreal y lo fantástico se dan como parte no cuestionada de la experiencia, dentro de un mundo que funciona en contradicción con las leyes de la naturaleza y la razón” (1995, pp. 185-186). En ese sentido, lo lúdico le permite a Levrero generar una obra conectada con los placeres de la sinrazón, apelar a lo onírico y lo inconsciente, y plantear la escritura literaria como divertimento lúdico y crítico. De ahí que leer a Levrero implica una experiencia gozosa e insustituible, que nos lleva a otra lógica y otro plano de la realidad, en donde todo se vuelve posible. Esta lógica, de distintos modos, va a estar presente en el resto de sus libros, que siempre juegan con el lector y rompen

esquemas. Cuando uno lee *Diario de un canalla*, *La banda del ciempiés*, *Aguas salobres*, *Dejen todo en mis manos*, *El discurso vacío*, *La máquina de pensar en Gladys* o *El alma de Gardel* siempre está presente el eco de *Caza de conejos*.

En mi tesis, le presto especial atención al uso de la economía del lenguaje como parte de lo lúdico en la literatura, ya que este recurso literario ayuda a que el lector complemente con su interpretación el relato.

*Caza conejos* está compuesta por ciento dos relatos cortos, los cuales están elaborados con ironía, sátira, humor y grotesco; estos recursos literarios funcionan como instrumento fundamental para romper el modelo clásico de la perfección estética<sup>6</sup>; y remiten, por el contrario, a lo defectuoso, a la representación híbrida, carente de pureza. Asimismo, hay relatos donde se aprecia el erotismo, éste implica lo impuro, lo que no tiene límites y sobresale, lo que proviene del inconsciente y está fuera de las reglas. De ahí que sea uno de los ejes en *Caza de conejos*. Quizá está ahí la clave liberadora que utilizaba Levrero, en donde se penetra en un mundo que permite no estar bajo las leyes y reglas socialmente aceptadas, provocando así un efecto liberador (a través de la sorpresa, la risa o la sensación de absurdo) del mundo existente. Y es que lo grotesco está conectado de manera íntima con el efecto cómico, que Umberto Eco plantea como una dimensión mucho más liberadora que el efecto trágico, ya que permite no identificarse con un personaje (al ser inferior al lector o estar minimizado de algún modo) y por tanto reírse de las normas transgredidas: “nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; [...] no estamos obligados a compadecer a un ser tan

---

<sup>6</sup> El clasicismo estético postula la representación del mundo en términos de equilibrio, completud y perfeccionamiento de la forma, mientras lo grotesco apela a la deformidad, lo mundano, la escatología y la reproducción corporal como principios que caracterizan y organizan lo real.

inferior” (Eco, 1989, p.10).

Para llevar a cabo el análisis de la obra, uso una serie de conceptos que me permiten profundizar en las decisiones estéticas tomadas por Levrero a la hora de escribir su *Caza de conejos*. Para la primera parte de la tesis, hago una breve semblanza del autor y de su contexto histórico. En la segunda analizo la economía del lenguaje, recupero las nociones de minificción, pacto de lectura, serie de narrativa breve (Zavala), cuento mutante (Chimal), rizoma (Deleuze y Guatari) y metaficción. También utilizo nociones como lo lúdico y el realismo grotesco (Bajtín). En la tercera parte analizo los recursos de sátira, ironía y absurdo presentes en *Caza de conejos*. Y para hacer una lectura de los significados políticos e ideológicos de la obra, tomo como perspectiva general (no como categoría analítica) los planteamientos de Ricardo Piglia en torno al carácter político que puede provocar la literatura en los lectores.

Además de estudiar a Mario Levrero, un autor poco analizado, este trabajo tiene diversas justificaciones. En principio, *Caza de conejos* fue una obra que me fascinó cuando entré en contacto con ella, por las características estructurales con las que está elaborada, no muy usuales, al igual que el contenido de cada relato, ya que parecieran independientes de los demás relatos y, a la vez, unidos entre ellos. También es importante resaltar, que pretendo rescatar a un autor que por muchos años fue olvidado, por su potencial disruptivo (tanto político como por sus herramientas del lenguaje (el uso del lenguaje implícito, la estructura de fragmento y, a la vez, lo lúdico en cada relato, al igual, el manejo de lo grotesco, ironía, sarcasmo, etc.), por ello me parece valioso en varios sentidos. La literatura latinoamericana no se reduce a los escritores del Boom, tan conocidos mundialmente. Existe una serie de autores marginales que produjeron en la misma época formas que actualmente son más cercanas a nuestra manera de pensar el mundo, como intentaré mostrar. De igual modo, me parece importante que un autor como éste sea recuperado

para pensar la creación literaria en nuestros días. Además, la lectura que propongo, que vincula elementos estético-formales con cuestiones de carácter crítico-políticas también me parece relevante, sin olvidar la economía del lenguaje que es el eje de análisis de la obra estudiada.

En la carrera de Creación Literaria, la perspectiva dominante es aquella que postula una mirada reductiva en torno a lo estético, considerado simplemente como un asunto de generación de sensibilidad, que nos lleva al placer o la evasión. En mi caso, pienso que lo estético tiene que ver con muchas otras funciones: problematizar el mundo, producir subjetividades, generar memoria colectiva, representar identidades, capturar cosmovisiones y proponer formas de imaginar futuros posibles.

## CAPÍTULO I.

### MARIO LEVRERO: *CAZA DE CONEJOS*

#### 1.1. MARIO LEVRERO: BREVE SEMBLANZA

Ahora quiero hacer una sinopsis del libro que voy a analizar, *Caza de conejos*, el cual tiene un fuerte componente cómico, pues el humor siempre está presente en cada uno de los textos que lo integran, cualidad de Mario Levrero como persona y como escritor. En la obra existe un mundo absurdo y que sólo por medio de la lectura es posible pintar líneas de fuga para escapar del mismo y perdernos en el placer de la risa.

*Caza de conejos* es una obra literaria que fue realizada de manera experimental, ya que las herramientas con las que fue elaborada son: humor, ironía, la economía del lenguaje, lo grotesco, la sátira, la parodia y lo absurdo, por mencionar algunas. En esta obra existen mundos paralelos con tres grupos de personajes: los cazadores, los guardabosques y los conejos, que viven en una lucha constante de cazar y capturar; sin embargo, en los ciento dos relatos se aprecia una historia corta, en la cual los relatos se conectan unos con otros, sin necesidad de leerlos de forma tradicional o lineal. En cada relato no sólo se describe la cacería, también hay juegos lúdicos con el lector en los cuales Levrero hace gala del humor ironía en sus historias, ya que podemos caer en el juego de pensar que el humano es racional, en comparación con un animal salvaje (los conejos), sin embargo, encontramos un personaje “el idiota” que actúa, en algunos relatos, totalmente como un ser primitivo, irracional, sin valores morales y, por otro lado, se encuentran los animales que son racionales, piensan y actúan como los humanos, como ocurre en el relato XXXIV:

#### 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 (Levrero, 2016, p. 62).

En este ejemplo se observa un comportamiento humano que realizan los conejos, situación absurda, sin embargo, al lector le produce horror, reflexión o risa. En el siguiente ejemplo los conejos se comportan de manera racional, como si fueran humanos:

#### V

No hay que creer demasiado en la sabiduría de los viejos. «En este bosque -me decía un viejo guardabosques- estuvieron un día todos los conejos del mundo. Era el paraíso de los cazadores y, mientras no llegaron los cazadores, el paraíso de los conejos. Todo el bosque era una masa blanca y nerviosa, peluda y blanda, con infinidad de puntas ondulantes. —Se refería sin duda a las orejas de los conejos, las cuales tienen forma puntiaguda—. Ahora, en cambio, sólo nos queda el recuerdo de los conejos. Esté seguro de que no hallará uno, por más que busque.» Pero a pesar del disfraz, que era perfecto —las ropas, los lentes—, lo reconocí y le dije: «No me engañas, conejo. Huye, porque cuento hasta diez y disparo». Las orejas, cuidadosamente peinadas hacia atrás, se irguieron bruscamente; los redondos anteojos cayeron al suelo y se perdieron entre el pasto. El conejo se alejó dando saltos despavoridos entre los árboles. Conté hasta diez y disparé (Levrero, 2016, p. 10).

En este ejemplo también se aprecia cómo los conejos se visten, usan accesorios y realizan distintas actividades que hacen los seres humanos, al grado de confundirse con ellos:

#### XLVI

Tardamos infinidad de veranos en descubrir que los conejos, en verano, emigran del bosque a la playa. Usan trajes de baño de vistosos colores, anteojos para el sol y sombrillas, y nos resulta prácticamente imposible distinguirlos de los otros turistas. Como, además, nosotros, la gente del castillo, no somos afectos a la playa, hemos finalmente decidido suspender la caza de conejos en el verano, y jugamos, en vez, a la lotería de cartones (Levrero, 2016, p. 78).

Aunque en pocos relatos se ven los guardabosques, quienes deben mantener el control en el bosque, en donde habitan los conejos y que son constantemente perseguidos, vigilados por los cazadores, no obstante, en otros relatos se pueden apreciar los roles invertidos: el conejo caza al cazador y el cazador, al guardabosques.

Un personaje importante es Laura, una mujer que siempre está desnuda, y que mantiene contacto sexual con los conejos, al grado que es madre de Esteban, un personaje zoomorfo, hijo de Archivaldo (conejo).

En diferentes relatos de la obra estudiada se describe la vigilia del cazador, el afán de cazar con armas diferentes, como el complejo armamento que utilizan los soldados, o armas más simples como una cerbatana o una red telaraña.

Jorge Mario Varlotta Levrero, mejor conocido como Mario Levrero, porque así él lo eligió, fue un escritor uruguayo nacido en Montevideo en el año de 1940 y que falleció a los 64 años en 2004. El escritor se ganaba la vida desarrollando diferentes oficios: fotógrafo, librero, poeta, crucigramista, editor y tallerista, entre ellos el ser escritor de diferentes géneros y subgéneros. Escribió novelas, pero no se limitó sólo a ese género literario; también publicó cuentos, historietas, crucigramas y guiones radiofónicos. Esto le permitió convertirse en una especie de maestro secreto o gurú virtual para ciertos escritores jóvenes, tanto uruguayos como latinoamericanos, ya que él era amante de la psicología, rasgo que se nota en sus obras literarias.

Levrero era gran lector de Kafka, por ende, él reconoció que fue una de sus grandes influencias en la escritura, ya que para Levrero su gran fuente de inspiración para narrar no era imitar a los demás escritores, sino recurrir a lo imaginario que está ligado con el inconsciente colectivo o individual. También se refleja en cierta forma la influencia del contexto histórico de Uruguay, ya que, a mediados del siglo XX, el país estaba pasando por controversias políticas, culturales y sociales. Así dio comienzo una nueva narrativa muy particular, como la de Mario Levrero.

La Revolución Cubana de 1959, fue un detonante para que la mayoría de los países de

América Latina siguieran su ejemplo, surgiendo variaciones de pensamiento ideológico, por ende, se levantó el sector de la izquierda. No obstante, el sector de la derecha comenzó a levantarse de forma violenta, limitando espacios con la ayuda de los militares.

Así fue el comienzo de una represión al crecimiento sindical, los estudiantes y los movimientos guerrilleros que se pusieron en contra del anticomunismo que duró del 27 de junio de 1973 al 1° de marzo de 1985, llamándolo el periodo “del proceso”.

Un segundo periodo entre el 27 de junio 1973 y el 1° de abril de 1985: Los años de la dictadura están marcados por la dispersión, exilio, y resistencia activa o pasiva y, a partir de 1984, de retorno y establecimiento del diálogo entre la cultura del «interior» y la producida en el exterior. Las experiencias formales se destacan y se recuperan raíces culturales olvidadas, dejadas de lado o simplemente ignoradas. Al mismo tiempo, una visión «sesgada», cuando no grotesca o marcada por el absurdo, se incorpora y enriquece el realismo tradicional, especialmente en la narrativa de temática urbana. El fenómeno se evidencia entre los autores más jóvenes, menos trascendentes, tajantes y categóricos en sus afirmaciones que los autores de los años 45 y 60 (Aínsa, 2003b, p.7).

Es importante dar a conocer un poco sobre el contexto histórico de Uruguay por el tipo de narrativa colectiva en la que se clasifica a Levrero. Ángel Rama lo incluye entre “los raros”, es decir, los escritores que van en contra de las corrientes reconocidas hasta el momento, y que continuaron el movimiento surrealista. Como escritor no fue reconocido de manera generalizada, sino con el paso de los años. Hasta hace aproximadamente cuatro décadas, Levrero se fue conociendo de manera internacional y empezaron a estudiar sus obras literarias, aunque sigue siendo para muchos un autor desconocido.

Poco a poco se dieron a conocer las obras literarias de Levrero y comenzó el interés de Fernando Aínsa, Ángel Rama, Pablo Rocca, Hugo Verani y Jesús Montoya, entre otros, por sus narraciones que han sido estudiadas remarcando el carácter *sui generis* de un autor que innovó los recursos literarios y propuso formas estéticas contrarias a las que eran dominantes en su tiempo. Pero ha sido la reedición de sus libros en años recientes, lo que ha vuelto a llamar la atención sobre sus

obras literarias, de modo que ha dejado de ser un escritor de culto para convertirse paulatinamente en un autor que se estudia y aprecia en diversas latitudes. Lo excepcional de su obra tiene que ver con su escandalosa manera de escribir, la forma de ver la realidad y lo fantástico de su mundo, ya que en cada obra proyecta lo absurdo, el humor, lo lúdico y lo onírico, para poner en jaque los moldes tradicionales de narrar, es por ello que a Levrero se le clasifica como un escritor único.

Su producción literaria fue copiosa. Un recuento de sus novelas lo confirma. Escribió *Gelatina* (1968), *Ciudad* (1970), *El lugar* (1969), *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974), *Fauna/Desplazamientos* (1987), *La banda del ciempiés* (1988), *El alma de Gardel* (1996), *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005). Su producción cuentística es igual de abundante y significativa: *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Todo el tiempo* (1982), *Aguas salobres* (1983), *Los muertos* (1986), *Espacios libres* (1987), *Caza de conejos* (1988), *El portero y el otro* (1992), *Los carros de fuego* (1996), *Ya que estamos* (2001) e *Irrupciones* (2001).

Para explicar la marginalidad de Levrero habría que pensar en el contexto editorial de esos años. Cuando Levrero comenzó a escribir la literatura tenía un fuerte contenido social y de compromiso. En Uruguay el periodo comprendido entre 1960 y 1993 tuvo un desarrollo fuerte y marcado en la evolución de la literatura, debido al contexto histórico del país, ya que se reflejan los cambios políticos, sociales y se percibe la dictadura, censura, exilio, etc.

La primera etapa de la literatura de los años sesenta (mejor conocida como la “Generación del 60”) comenzó con lo experimental, dado a la situación social-político en la que vivían, así que los escritores que ya estaban y los nuevos dieron a una narrativa en común, “Para los jóvenes autores del sesenta, la buena narrativa no tenía por qué ser típica y folclórica, ni popular era siempre sinónimo de bueno” (Aínsa, 2003b, p.8) Estos escritores trataron de romper con una narrativa en

la que existían personajes con arquetipos de paisano y el empleado público, clase media, personajes sin ambiciones.

En la segunda etapa, que fue después del golpe de Estado, 27 de junio de 1973 a 1985, se rescataron las raíces culturales que habían sido olvidadas y se unieron al realismo tradicional, sobre todo en la narrativa de ámbito urbano.

El surgimiento de la literatura testimonial y la carga política de los textos escritos por las generaciones posteriores al Boom eran dominantes. Frente a ellos, los textos lúdicos y fantásticos de Levrero sólo podían situarse en un margen. Sin embargo, así fue como la literatura de Uruguay sobresalió y se les clasificó a varios escritores en un solo registro: “Los raros”.<sup>7</sup>

En Uruguay comenzaron las obras críticas de los escritores de la “generación del 45”, Alberto Zum Felde (crítico, ensayista e historiador), Mario Benedetti (dramaturgo, poeta y periodista uruguayo), Emir Rodríguez Monegal (crítico literario, articulista, docente y ensayista uruguayo) y Ángel Rama (ensayista y crítico), en la que los escritores tenían un mismo pensar, “corriente ideológica dentro de una izquierda que, Revolución Cubana de por medio, ya no admitiría diferencias” (Rodríguez, 2003, p.37). Así que ellos mismos se determinaban como iguales y no había el por qué competir, al igual, los escritores de esta corriente manifestaban por medio de la escritura, su tendencia izquierdista.

El tipo de literatura que la “Generación del 60” realizó contrasta con lo que Levrero vendría a proponer años después. En esta generación se encuentran: Pedro Henríquez Ureña (filósofo,

---

<sup>7</sup> Desde una perspectiva crítica la literatura de Levrero puede relacionarse con este tipo de narrativa trabajada por un sector de los escritores del sesenta en Uruguay, pero su propia obra contiene rasgos diferenciadores de la misma. En este trabajo me propongo señalar el paso de una narrativa ficcional, con fuertes componentes “imaginativos” a la escritura de los diarios, y el rol que juega en ello el concepto de imaginario que utiliza el autor. Cuando Ángel Rama realizó la antología Aquí. Cien años de raros (1966) señaló las características de una vertiente narrativa dentro de la literatura uruguay (Olivera, 2010, p.332).

escritor y ensayista), Enrique Anderson Imbert (profesor universitario, ensayista y crítico literario) y Mariano Picón Salas (historiador, escritor y diplomático). Al referirse a ellos, “Rama señaló que ‘Más que una sustitución de lo real, presenciamos una desintegración sólo parcial, como un desflecamiento de sus bordes, que genera el ámbito apropiado al absurdo y éste entonces se incorpora, con naturalidad realista’” (Olivera, 2005, p. 45), para así lograr plasmar lo real y lo psíquico en papel, por ello la literatura uruguaya tiene siluetas de miedo, en algunos escritores. El propósito era romper las barreras de lo real con lo irreal, de alguna forma, para dar a conocer la crítica y la mirada de la realidad.

Así comienzan las obras literarias con humor, parodia, ironía y lo grotesco, y después surge el sexo liberado, formas que expresan el rechazo global y radical. Esta postura crítica era limitada por la dictadura.

Fernando Ainsa clasifica al literato uruguayo Julio Ricci como un escritor que, a través de lo grotesco, hace burla de la mediocridad que le rodeaba, en un sistema autoritario en el que existía censura, comienza lo absurdo en la literatura, ya que su obra literaria *El grongo* está narrada de manera irónica, burlona y el personaje se encuentra en una situación absurda, rasgos que se encuentran también en la narrativa *Caza de conejos* de Levrero.

En la generación de “los raros”, a la que pertenece Mario Levrero, también están las escritoras Cristina Peri Rossi (activista política uruguaya, escritora y traductora, que en sus narraciones manifestaba el descontento de la izquierda) y Teresa Porzecanski (antropóloga, escritora que emplea los temas del femenino y las vivencias religiosas, como las tradiciones judías)

Hay que destacar que, aunque la mayoría de los escritores fueron exiliados por su forma de escribir, en el caso de Levrero no hay registros que confirmen que haya sido un exiliado.

Ángel Rama señaló que eligió a distintos escritores como parte de los *Cien años de raros*<sup>8</sup>, porque era la contracorriente de la literatura, ya que dieron un giro en su narración en los años sesenta, provocando la salida de la realidad, y porque eran más libres en cuanto a su voluntad imaginativa. “‘Literatura imaginativa’ prefiere designar Ángel Rama a la literatura fantástica, cuyo distintivo por las razones oníricas que despliega, es la libertad, emparentada con el surrealismo” (Ulla, 2014, p. 325).

La influencia narrativa de Levrero tiene que ver con el universo kafkiano, pero también con el surrealismo y el humor, por ello se ha convertido en un autor singular. “La influencia del surrealismo aparece de manera más transversal, si bien en su obra se advierten elementos tomados del mismo. Donde mejor se manifiesta esta presencia es en el interés por el inconsciente como materia narrativa, todo ello por vía del psicoanálisis” (Fuentes y Tovar, 2011, p. 498). Así comienza a tomar lugar Levrero en el ámbito de la literatura uruguaya, que se convierte en un conjunto de varios escritores que tienen herramientas literarias en común<sup>9</sup>, como son: lo fantástico (con relación a temas oníricas<sup>10</sup>), la estructura fragmentaria, la ironía y lo grotesco.

## 1.1. CAZA DE CONEJOS

*Caza de Conejos* es una obra que nos cuenta de tres sociedades: los conejos, los guardabosques y cazadores que viven en mundos paralelos. Cada sociedad refleja la otredad,

---

<sup>8</sup> “En 1966 Ángel Rama publicaba con una selección y un prólogo por él realizados, una antología en la editorial Arca de Montevideo, con el nombre de *Aquí cien años de raros*, donde recuerda la paternidad de Rubén Darío en la designación de escritores ‘raros’” (Ulla, 2014, p. 324).

<sup>9</sup> En la designación de “rareza”, Ángel Rama distinguió la utilización de elementos fantásticos, pero puestos al servicio de la necesidad de explorar el mundo, muy diferentes de la fantasía que había operado en la narrativa argentina de los años cuarenta en adelante, posiblemente herencia de la literatura inglesa naturalista con las invenciones del romanticismo al estilo de Henry James (Ulla, 2014, pp. 324-325).

<sup>10</sup> “Literatura imaginativa” prefiere designar Ángel Rama a la literatura fantástica, cuyo distintivo por las zonas oníricas que despliega, es la libertad, emparentada con el surrealismo (Ulla, 2014, p. 325).

rompiendo las reglas del otro. En varios relatos figura el tema del deseo sexual, pero siempre resulta inapropiado, liberal y grotesco.

En cada relato se narra la percepción de las diferentes sociedades y cómo se definen unas y otras, lo cual lleva a múltiples paradojas, como la historia del comienzo de la caza y la contradicción sobre el hecho de cazar (por odio o por amor); la descripción de la cacería y el desmembramiento de la víctima; la política, la homosexualidad, el efecto de la civilización en el proceso liberador del hombre, etc.

### XXXVI

El idiota se agarró la cabeza, desesperada, porque ante sus órdenes precisas nos comportábamos como verdaderos energúmenos. Después de años de vivir encerrados en ese castillo oscuro, la libertad, la belleza, la salud que se respiran en el bosque nos impedía ceñirnos a la lógica inexorable de su plan (Levrero, 2016, p. 64).

Con este mundo al revés que se burla de nuestro mundo real, cada relato es un espejo de la realidad, en la que se pueden romper las reglas y las leyes establecidas en nuestra humanidad. Es por ello, que la obra está en un constante juego y gracias a ello la vuelve más atractiva.

*Caza de Conejos* es una obra surrealista y posmoderna, desde el punto de vista de Jesús Montoya Juárez, ya que está compuesta de forma híbrida (neo-fantástico, metaficción, rizoma, fractalización, grotesco, etc.); no obstante, eso no impide que sea entendida, sin importar los recursos narrativos que están fuera de lo tradicional.

Narrada en ciento dos relatos breves numerados con guarismos romanos, que se pueden leer individualmente sin dificultad y que si se leen con detalle se puede descubrir que existe una relación entre relatos, sin importar el orden en que aparezcan en el libro; en cada uno de los relatos se puede descifrar algo que fue oculto intencionalmente por el escritor.

## XCVII

Como ejemplo aleccionante para los cuervos y las hienas del bosque, colgamos a veces los esqueletos de nuestros niños en unas horcas siniestras (Levrero, 2016, p. 155)

Dicha obra también se caracteriza por la voz de los personajes colectivos: los cazadores, guardabosques, los conejos, y con personajes individuales como Laura, Umberto, Evaristo, el idiota, etc. Podría creerse que es complejo tener muchos personajes si se ha mencionado que la obra está construida con relatos breves, he aquí otra de las estrategias que utilizó el autor, porque algunos están escritos en primera persona y otros, en tercera. Levrero ocupó en cada relato una voz que automáticamente se diferencia de otro personaje, por lo tanto, ayuda a la identificación de cada uno. En la mayoría de los relatos se manifiesta la manera de dominar a otra cultura, por la otredad existente. Si algo se representa de manera clara en la obra es la opresión sexual.

## XC

La felicidad de los conejos terminó cuando la especie comenzó a degenerar, tal vez por la nefasta influencia del idiota. Se dedicaron a imitarlo en sus masturbaciones y globitos de baba y a salpicar a todo el mundo. Al cabo de algunas generaciones adquirieron colmillos, y luego lanzaron un manifiesto de Fe Racionalista (Levrero, 2016, p. 142).

Se caracteriza en la obra la utilización del inconsciente, ese *yo* que sólo se puede manifestar en el estado onírico, en donde la moralidad y las reglas son rotas por los personajes y que, a su vez, la hacen más atractiva al lector, porque sólo en la lectura pueden ser partícipes de esa ruptura del mundo real.

El idiota va al bosque a imaginar conejos eróticos y a masturbarse. Los cree de grandes pechos y ondulantes caderas. Evaristo, el plomero, los imagina con un complejo mecanismo interior de relojería y quisiera atrapar uno para desarmarlo (Levrero, 2016, p. 24).

La secuencia de los relatos no muestra un orden establecido, dando pie al *ludus* como un recurso para continuar la lectura, sin embargo, es necesario que sean leídos todos los relatos para

entender el juego de la relación que tienen algunos, ya que uno puede ser el reflejo del otro, a manera de espejo:

#### Prólogo

Fuimos a cazar conejos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Teníamos sombreros rojos. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Otros llevaban las manos vacías. Laura iba desnuda. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Teníamos un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos. Había cazadores solitarios, y había grupos de dos, de tres o de quince. En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes (Levrero, 2016, p. 11).

#### Epílogo

En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes. Había cazadores solitarios y había grupos de dos, de tres o de quince. Todos los detalles habían sido previstos. Teníamos un plan completo. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Laura iba desnuda. Otros llevaban las manos vacías. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Teníamos sombreros rojos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Fuimos a cazar conejos (Levrero, 2016, p. 163).

Como ya se mencionó, la obra no está redactada de manera cronológica ni organizada, es decir, la estructura no empieza ni termina como la narrativa clásica, a la que Lauro Zavala hace referencia con relación a la organización de la estructura como:

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas. La narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, su *historia* (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su *discurso* (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena, es decir, en su interior coinciden la organización y la exposición de los elementos del relato (Zavala, 2004a, p. 22).

En conclusión, *Caza de conejos* cuenta con muchos elementos interesantes para el estudio, desde la estructura hasta las herramientas literarias como la fractalización, metaficción, minificción, rizoma, entre otras que Levrero utiliza. En el análisis anterior, se aprecia cómo los relatos de forma independiente cuentan un tema diferente, sin embargo, unidos a los otros relatos se entiende como una obra literaria completa, que cumple con lo

lúdico, es por ello que la obra no es lineal. Al igual, el contenido implícito que tiene, ya que la minificción tiene como pauta a que los lectores entren a una reflexión, juego, relación de temas no incluidas, a pesar de la brevedad de cada relato, no la hace una obra mínima para estudiar.

## CAPÍTULO 2. BREVEDAD, METAFICCIÓN Y LITERATURA DE IMAGINACIÓN

### 2.1. MINIFICCIÓN Y BREVEDAD

Una de las características de *Caza de conejos*, de Mario Levrero es la economía del lenguaje, ya que está elaborada con intertextualidad, es decir, el lector relaciona un tema presente en un texto con otro; esta herramienta se utiliza en varios tipos de géneros literarios, al igual que para la narrativa breve. “Ahora bien, los cuadros, la intertextualidad y la hipertextualidad hacen que el lector tenga que aplicar su memoria semántica constantemente. Y producen textos que sólo se completan con la participación muy activa del lector” (Rojo, 2009, p. 86).

Para la definición de la narrativa breve se utilizan los ensayos de Lauro Zavala (2004) y Alberto Chimal (2010), quienes se han interesado por la minificción. En este caso, la minificción tiene la forma de una serie. A este tipo de textos, Zavala los denomina cuentos integrados, que consisten en relatos breves que forman una serie con unidad por su tema: “además de las fronteras señaladas anteriormente, las minificciones también son genéricamente fronterizas cuando forman parte de una serie, pues cada texto ofrece al lector la posibilidad de ser leído de manera autónoma o como parte de una unidad serial” (Zavala, 2004b, p.13); desde este punto de vista, se sugiere la lectura de esta obra de Levrero. Por su parte, Chimal postula la noción del “efecto de eco”,<sup>11</sup> como

---

<sup>11</sup> Se le llama: «unidad de efecto» es un caso particular de este eco, que reconcentra la percepción del lector en elementos explicitados por el propio texto. En la minificción, por el contrario, el efecto de eco nos proyecta hacia *afuera* de ella, a partir de lo poco que nos dice. Los grandes autores de minificción pueden controlar el eco, o por lo menos encauzarlo por un camino particular de asociaciones, seleccionando qué ideas se destacan en el texto” (Chimal, 2010, p. 5).

parte de la narrativa breve, ya que este mecanismo asocia e implica más allá de lo escrito, tal como las palabras, ya sean leídas o escuchadas por el lector, y que quedan en su conciencia.

La narración breve es parte de las colecciones mutantes, en las que no tienen todo en común, sólo un mundo paralelo que las llega a unir, pese a que estén alejadas en la trama. En el caso de *Caza de conejos*, la estructura del libro está elaborada con la herramienta del rizoma, porque se compone de relatos breves que físicamente están separados, pero hay algo que los une. El lector podría creer que existe una cronología en la trama, porque Levrero enumeró los relatos con números romanos, característica que hace pensar en un orden cronológico y, sobre todo, porque la numeración es un símbolo que también emplea en las novelas. No obstante, es otra herramienta en la se refleja el efecto del juego, que trata de provocar extrañeza en el lector. La estructura ayuda a los lectores a identificar a qué tipos de géneros literarios (cuento, novela, poesía, dramaturgia, etc.) pertenece la obra.

Las colecciones mutantes son capaces de transformarse (de ahí el término mutante) y multiplicarse por esa pequeña unión entre segmentos heterogéneos entrelazada y variable. Chimal define a “aquellas que, en vez de acercarse a la forma convencional de la ilusión novelesca, con toda su solidez y su fuerza mimética, prefieren conservar la variabilidad de las colecciones de historias breves” (Chimal, 2010, p. 2).

Esta noción también será útil para pensar la forma de *Caza de conejos* como narrativa breve, ya que es definida por Zavala (2011) como metafórica y experimental, y como escritura posmoderna que está narrada en menos de 200 palabras. Zavala añade que la escritura breve, es

un estilo narrativo que surgió como didáctico, irónico, lúdico y fronterizo a inicios del siglo XX.<sup>12</sup>

Todas estas características las podemos encontrar en la obra estudiada.

La estructura de *Caza de Conejos* consiste en relatos breves, que tienen elementos que los unen, a pesar de que no es una estructura de progresión. Son relatos homogéneos, ya que es imposible distinguir las tramas que los une por los mundos paralelos, sin embargo, comparten los personajes en común, historias que podría decirse que se repiten en el mismo tiempo; no obstante, han sufrido un cambio mínimo, por lo tanto, es como vivir en un mundo paralelo, de universos que relativamente son independientes, aunque, por ese mínimo cambio la historia se transforma. Las variantes (modificaciones) que utiliza Levrero en su obra estimulan lo lúdico en el lector.

Véase el siguiente ejemplo:

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 (Levrero, 2016, p. 19).

XXVII

Llegamos al bosque en numerosa y bien pertrechada expedición. Lo primero que advertimos fue el enorme cartel que decía «PROHIBIDO CAZAR CONEJOS». Nos miramos azorados, nos sonrojamos como adolescentes, suspiramos con resignación, nos dimos media vuelta y regresamos, muy tristes, al castillo (Levrero, 2016, p. 51).

Aquí puede verse el modo en el que dos fragmentos al interior de la misma obra son contradictorios entre sí, pues narran situaciones que no podrían convivir en el mismo universo narrativo. Esto ocurre constantemente en *Caza de conejos*.

---

<sup>12</sup> La minificción es un género literario que surgió a principios del siglo XX. Se ha señalado la publicación en México del texto “A Circe” (1914) de Julio Torri como referente original (Zavala, 2006a, p. 91).

El mundo paralelo, el universo independiente, que se refleja en que la obra estudiada no cuenta con orden ni con una cronología de hechos. Véase el ejemplo de cómo la enumeración no concuerda con los hechos ordenados con los que el lector está acostumbrado:

#### LXI

Atravesado arteralmente por un conejo, las últimas palabras del idiota fueron: «Estoy cansado de combatir, nuestros jefes están todos 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 (Levrero 2016, p. 97).

#### LXIV

Cuando cayó el idiota, atravesado por una certera flecha de1 guardabosques, sus últimas palabras fueron: «La liberación de la 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» (Levrero, 2016, p. 100).

En este fragmento se aprecia que sigue vivo el “Capitán, el idiota”, es por ello, que cada relato puede considerarse como independiente de los demás, y tampoco existe un orden cronológico entre ellos.

#### LXIX

—Capitán —le dije al idiota—, los hombres están agotados.

El idiota se secó el sudor de la frente y me miró con cansancio esbozando una sonrisa triste.

—Lo sé —respondió.

[...]

El Capitán dio la orden de formar filas y seguir adelante, abriéndose paso a machete. Algunos no pudieron obedecer. La fatiga, la fiebre.

—¿Qué hacemos? —pregunté.

—Adelante —respondió el Capitán.

Y dando el ejemplo sacó el machete y comenzó a abrirse paso por centésima, por milésima vez en el bosque. Los hombres se tambaleaban o se arrastraban detrás de nosotros. Un ejército de desechos humanos. Y el otro enemigo era el silencio (Levrero, 2016, p. 108).

Otra característica del cuento mutante y de su relación con las historias breves, es que cuentan con un entrelazamiento de ideas. Igualmente, parecería que el siguiente ejemplo es idéntico a otros, sólo lo que cambia son los personajes; en algún momento da la sensación de que es el mismo relato, sin embargo, con la ayuda del efecto de eco se percata uno de que existe un cambio:

#### XCVI

«En una época —me decía un viejo conejo— este bosque estaba repleto de guardabosques. Daba gusto verlos retozar en el pasto, vestidos con sus brillantes uniformes. Ahora los tiempos han cambiado. Esté seguro de que no hallará un solo guardabosques, así se liase la vida buscándolo.» El disfraz de conejo era perfecto, pero de todos modos no logró engañarme. «Vamos, guardabosques —le dije, con aire de superioridad protectora—, te invito a tomar unas cañas en el boliche.» (Levrero, 2016, p. 154).

#### XCVIII

Laura prefiere los hombres a los conejos. Cuando vamos al bosque, de caza, ella se tiende en el pasto y espera que vengan hombres a poseerla. Los hombres salvajes que habitan el bosque son de inusual virilidad y muy hábiles para el abrazo, muy al contrario de los cazadores de conejos, a quienes la vida sedentaria en el castillo nos ha vuelto pálidos, débiles, gordos, torpes y más bien afeminados (Levrero, 2016, p. 156).

En este ejemplo se aprecia el mundo paralelo, ya que éste no es parte de la historia, aunque, se relaciona:

#### LXXVII

Para escribir historias de conejos, es preciso dejarse crecer un bigote sedoso y espeso. Después se hace inevitable pasarse varias horas acostado en la cama, mirando el techo, mientras los dedos, inconscientemente, acarician con curiosidad y ternura la novedosa mata. Luego de un tiempo, los dedos se acostumbran a su presencia y la van olvidando; pero, mientras tanto, las historias de conejos surgen solas, inexorablemente (Levrero, 2016, p. 123).

Como se mencionó anteriormente, cuesta determinar la forma en la que está elaborada la obra estudiada; no obstante, Chimal la clasifica como colecciones mutantes, la cataloga a mano de la obra literaria *La sueñera* de Ana María Shua y *Los sueños de la Bella Durmiente* de Emiliano González. Al realizar dicha investigación Chimal encontró que hay pocas obras que cuentan con

la clasificación de series de variaciones, y que son un conjunto de minificciones que se unen, podría decirse, de manera surrealista, por lo que se consideran una literatura experimental.

A *Caza de conejos* se le define también como posmoderna, porque sus historias son unidas de otra manera a diferencia de la literatura homogénea. Chimal define este tipo de textos del siguiente modo:

Las colecciones mutantes sugieren un espacio no físico sino conceptual que agrupa a las historias y que se encuentran en constante transformación: un espacio donde las ideas y el lenguaje pueden tener primacía sobre la representación «realista» sin necesidad de abandonarla (2010, p.3).

Como se ve, *Caza de conejos* es una obra literaria difícil de clasificar por ser diferente a las demás narrativas. Se debe hacer énfasis en las diferencias entre el cuento clásico, el moderno y el posmoderno; un ejemplo de cuento clásico son el cuento de Edgar Allan Poe, *El gato negro*; y un ejemplo de cuento moderno es *El corazón delator*, por su estructura no lineal. Existen otro tipo de narraciones que Zavala denomina cuentos integrados, por la manera en que están narrados los relatos, que a pesar de su brevedad están relacionados con otros.

Aquí es conveniente señalar que los textos que conforman una serie de cuentos integrados están escritos teniendo en mente su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural. Por esta razón, algunos estudiosos han propuesto llamarlos también cuentos enlazados (Enrique Anderson Imbert) cuentos moleculares (Slawomir Dölezel) (Zavala, 2006b, p. 19).

En *Caza de conejos* Levrero desarrolló este mecanismo, una de las cualidades que la diferencia entre otras obras literarias y que da como resultado lo lúdico; por eso esta obra es clasificada como fragmentaria, pues cada relato puede ser leído independientemente.

El concepto de unidad es uno de los fundamentos de la modernidad. Así, considerar a un texto como fragmentario, o bien considerar que puede ser leído de manera independiente a la unidad que lo contiene (como fractal de un universo autónomo) es uno de los elementos penalizados por la lógica racionalista surgida en la Ilustración (Zavala, 2006b, p. 65).

Otra característica de la obra es la extensión con que está elaborada. Cada relato no tiene un patrón de extensión, es por ello, que se determina como literatura fronteriza, ya que se encuentra en un punto en el que es difícil de clasificar, ya que “En otras palabras, la fragmentariedad no es sólo una forma de escribir, sino también y sobre todo una forma de leer” (Zavala, 2006b, p. 65). Por ende, le cuesta al lector clasificar a qué género pertenece la obra estudiada, ya que los lectores están acostumbrados a determinar el tipo de género por su extensión.

Como se mencionó anteriormente, la estructura de cada obra nos señala de qué tipo de género literario es, sin embargo, conforme las herramientas literarias, las tramas, los tipos de narradores, etcétera, han modificado las estructuras de los géneros literarios. Entonces, retomado el arquetipo de totalidad, ésta da la sensación de completo, por ello el ser humano acepta más el concepto de totalidad.

La idea de la totalidad es un símbolo en donde se encuentra un centro, y el concepto de centro es relacionado con Dios. La esfera que es Dios, lo completo, lo total, tiene un centro, por eso es símbolo de perfección y se vincula con el espacio sagrado, la creación del mundo; lo que es ilimitado, el centro visto desde un ámbito de mucha dinámica. A ello se le determina *estética de totalidad*, no obstante, existe la *estética de fragmentación*, que es la que carece de totalidad y del centro que es la orientación.

La idea de totalidad ejerce una especial atracción en el ser humano; éste tiende a totalizar; lo total suele relacionarse a lo perfecto. Acudiendo al ámbito de la psicología, cabe señalar el arquetipo de totalidad (*archetype of wholeness*) al que se refiere Jung y que él identifica con el motivo arquetípico de la cuadratura del círculo (Solotorevsky, 1995, p. 273).

Las características de la estética en la totalidad en las obras literarias son: circularidad narrativa, una trama que rige toda la obra, el código de interpretación para relacionar otras ideas.

Tiene un código simbólico, existen las configuraciones semánticas, el narrador como centro y la existencia de elementos de títulos y epígrafes que orientan al lector con base en el texto.

En contraste, la estética fragmentaria es lúdica por maniobra en sus significados, por ello causa la inestabilidad en el lector; disolución de la trama, la presencia de alegorías que al mismo tiempo dejan significados huecos. Así, las imágenes son fracturadas.

*Caza de conejos* se puede clasificar como una obra literaria elaborada con la estética de fragmentación, ya que no tiene totalidad, es antiestética porque la estructura de los ciento dos relatos, no cuenta con una sola trama, y no existe un conflicto para ser resuelto; algunos de los relatos de la obra estudiada tienen su propio clímax, aunque, no se excluyen de ser parte de uno del otro; sin importar su autonomía, al ser unidos los relatos, se multiplican las tramas y los conflictos individuales. En el libro, la fragmentación aparece disimulada a partir de una numeración ascendente que da la impresión de continuidad y totalidad; en realidad, esto no es así, pues cada apartado muchas veces es autónomo, pero en otras ocasiones depende del conjunto o se halla aislado prácticamente del resto.

En conclusión, pese a que la unión cronológica es inexistente, puede creerse que porque cada relato está enumerado en romano tendrá dicha cronología, sin embargo, es otro mecanismo que Levrero utilizó para hacer énfasis en la diferencia que existe con la literatura clásica o con la estructura literaria a que estamos acostumbrados, pues habitualmente los lectores sólo por ver la estructura de la obra nos predisponemos, la relacionamos y la clasificamos. Aunque, al leer *Caza de conejos*, el lector tiende a experimentar extrañeza, ya que en los años en que surgió la literatura nueva en Uruguay, corriente que la clasificó Fernando Aínsa como “Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)”, los escritores tenían en común en su literatura algunas herramientas literarias que enriquecieron su narrativa, como el realismo tradicional, los temas

urbanos, el humor, lo absurdo, la ironía y lo grotesco; no obstante, hay que hacer énfasis en que este tipo de literatura y sus autores fueron de proceso en proceso, es decir que no surgieron de la noche a la mañana, pues los viejos escritores heredaron ciertas características literarias a los nuevos escritores.

*Caza de conejos* también es considerada como no entendible, a simple vista, por la estructura a la que los lectores estamos acostumbrados, literatura de totalidad, lineal, estructura cronológica, etc. Sin embargo, no se descarta que la obra estudiada es, sin duda, un texto que se multiplica, cambia y que después de ser analizada provoca la relación de temas de manera lúdica. De la misma forma se puede apreciar el juego que se refleja en uno de los relatos, dado que está elaborado como una metaficción:

## **2.2. METAFICCIÓN Y ESTRUCTURA RIZOMÁTICA**

*Caza de Conejos* es una obra que utiliza un recurso llamado metaficción como una herramienta lúdica, ya que rompe las fronteras entre el escritor, narrador y lector. José Manuel de Amo la define en los siguientes términos:

En la narrativa metaficcional, el argumento deja de ser el eje del texto, cediendo el protagonismo al acto mismo de fabular. La novela, como reflejo en un espejo, se convierte en el contenido de la propia novela [...] este tipo de artefactos, en cualquiera de sus manifestaciones, constituye un tipo de escritura que se mira a sí misma, que escudriña su propio proceso de construcción, y que hace añicos el espejismo mimético –principio rector en la narrativa de corte realista (2010, p.25).

En diversos momentos de la obra de Levrero existe la autoconciencia dentro de la ficción, lo que se le habla directo al lector, nos previene sobre la propia escritura o nos aclara el funcionamiento del texto. Entra también la intertextualidad y la ironía con la metaficción provocando una conciencia, una conexión con el lector.

Un ejemplo de la metaficción en *Caza de conejos* es cuando se explica, de manera lúdica, el por qué los cien fragmentos están divididos en números romanos:

#### XLIII

Para las civilizaciones acostumbradas desde largo tiempo a los números arábigos, los números romanos tienen un no sé qué de misterio y sólido, de dificultoso y terrorífico (Levrero, 2016, p. 74).

Aquí puede verse claramente un recurso metaficcional: el texto deja de hablar de la trama para concentrarse en un aspecto relacionado con su construcción. Este tipo de escritura provoca que el lector deba ser muy activo para comprender el juego que le propone Levrero. Como afirma Ana María Dotras, todo texto metaficcional “reclama una lectura atenta, un mayor grado de participación del lector y no un paseo relajado por sus páginas” (1994, p. 30). Cualquiera que lea *Caza de conejos* puede darse cuenta de esto. Incluso, en algunos momentos, el lector mismo se vuelve un personaje de la historia, al cual el narrador alude para volverlo partícipe y establecer una fuerte complicidad con él:

#### LI

Si usted quiere venir con nosotros a la caza de conejos, desde ya le prevengo que más le conviene abandonar la idea. En primer lugar, le será muy difícil, si no imposible, localizar nuestro castillo. *Ex profeso* he dado referencias muy vagas, cuando no mentirosas, en mis textos. En segundo lugar, localizado el castillo, no podrá eludir las innumerables trampas mortales que hemos diseminado a su alrededor, justamente para librarnos de los extraños como usted. En tercer lugar, eludidas las trampas, le será imposible vadear el foso repleto de cocodrilos. En cuarto lugar, vadeado el foso, será incapaz de salvar el enorme portón de altísimas rejas, de hierro, terminadas en puntas de lanza. En quinto lugar, salvado el portón, la frialdad de nuestro recibimiento le provocará semejante desánimo que decidirá volver sobre sus pasos. Pero si usted es capaz de vencer todas estas dificultades, si bien no podrá venir de caza con nosotros porque el reglamento establecido por el idiota lo prohíbe expresa y terminantemente, obtendrá en cambio la mano de la hija del Rey, esa hermosísima mujer que desde tiempo inmemorial espera al hombre capaz de merecerla (Levrero, 2016, p. 85).

El autor incluso tiende a ponerle trampas al lector, dándole referencias inexistentes, pistas falsas o llevándolo al absurdo. En un apartado de la obra, lo incita a buscar un texto que en realidad no es posible saber si existe:

#### LXI

Atravesado arteralmente por un conejo, las últimas palabras del idiota fueron: «Estoy cansado de combatir, nuestros jefes están todos 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 (Levrero, 2016, p. 97).

Para un lector tradicional este tipo de recursos pueden resultarle caóticos, sin sentido, extraños; aunque, constituyen un reto que vale la pena explorar: “las novelas de la metaficción lo que hacen es alterar; cuestionar, invertir o transgredir las convenciones literarias establecidas y sorprender al lector al romper el acuerdo tácito de lectura —estableciendo entre autor y lector—, y así comprobar si el lector cambia o asume la forma tradicional de leer” (Dotras, 2010, p. 188).

#### 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? (Levrero, 2016, p.117).

#### LXXVII

Para escribir historias de conejos, es preciso dejarse crecer un bigote sedoso y espeso. Después se hace inevitable pasarse varias horas acostado en la cama, mirando el techo, mientras los dedos inconscientemente acarician con curiosidad y ternura la novedosa mata. Luego de un tiempo, los dedos se acostumbran a su presencia y la van olvidando; pero, mientras tanto, las historias de conejos surgen solas, inexorablemente (Levrero, 2016, p. 123).

Por usar la metaficción que propone al lector romper la con la ficción a Levrero se le clasifica como un escritor posmoderno, como lo fue José Emilio Pacheco, en su cuento “*La Fiesta brava*”: “La metaficción posmodernista es altamente experimental, de ahí que tienda a jugar con

las posibilidades del significado y de la forma. El uso de narradores autoconscientes y de técnicas de desfamiliarización ha posibilitado, igualmente, una mayor conciencia ideológica en la literatura” (Navarro, 2001, p. 24). En el siguiente ejemplo se aprecia cómo en *Caza de conejos* el empleo de la metaficción funciona como un detonador para entrar en lo lúdico:

#### 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 la 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 sólo busca autobiografiarse a través de símbolos; que los nombres de los personajes son anagramas de los integrantes de una secta misteriosa; que ordenando conveniente 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 musical 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 es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera (Levrero, 2016, p. 104).

Así es como la utilización de este tipo de mecanismo en la literatura, invita a los lectores a entrar en un juego.

Otra de las herramientas utilizadas en *Caza de conejos* es el uso de la estructura rizomática, que se multiplica y se metamorfosea, y así convierte a la obra literaria en un artefacto más lúdico para el lector.

El rizoma es un término que utilizó el filósofo Gilles Deleuze, para hacer referencia a las formas de organización y conocimiento de la realidad, que no poseen un orden jerárquico. La

estructura rizomática es individual, rompe jerarquías y cada relato breve puede conectarse con los demás, sin tener en cuenta el orden o la estructura que impone la razón respecto a la realidad.

Conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza (no es necesaria una unidad coherente, sino que más bien promociona la heterogeneidad), multiplicidad: pone en juego regímenes de signos muy distintos, no está hecho de unidades, sino de dimensiones, no tiene principio ni fin, establece rupturas significantes, es cartográfico: está hecho de líneas de fuga, es decir, no fiables, como en una arborescencia (Deleuze y Guattari, 2002, p. 25).

Lo lúdico de esta herramienta literaria es el efecto que provoca, ya que el lector es libre de interpretar, por lo que el texto literario se convierte en una libertad de formas, lo cual ayuda abrir otras posibilidades de la realidad para entenderla; porque la mayoría de la literatura está elaborada en un orden, en una idea y tiene como finalidad que el lector llegue a ella. En la obra estudiada, su estructura es viable a ser interpretada de manera libre, ya que cada uno de los relatos tiene líneas de fuga, es decir, pueden tener otra idea, una interpretación diferente. No obstante, existen puntos interconectados de manera intertextual, es decir, existen acciones repetidas. Véanse este par de ejemplos, en donde los vínculos temáticos son evidentes:

#### XXXI

Con la piel de conejo, convenientemente curtida, nos fabricamos guantes sedosos para acariciarnos el cuerpo desnudo en nuestra soledad. Nuestros niños juegan a las bolitas con los ojos. Los dientes de conejo son maravillosas cuentas para los collares y pulseras de nuestras mujeres. La carne la comemos. Con las tripas, fabricamos cuerdas para nuestros instrumentos musicales; nuestra música es profunda y triste. El esqueleto del conejo lo forramos con la felpa blanca, y en el interior colocamos un mecanismo movido a cuerda: son juguetes que imitan a la perfección los movimientos del conejo. Los domingos vendemos estos juguetes en la feria, y con el dinero podemos comprar balas para nuestras escopetas de cazar conejos (Levrero, 2016, p. 58).

#### 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 (Levrero, 2016, p. 62).

El rizoma tiene sus acciones repetidas y logra dar otro tipo de posibilidad sin ser sujetas, porque se pierde la clasificación de una sola manera. Ya que cada relato de *Caza de conejos* no está clasificado de manera unitaria, simplemente el lector puede ser libre de ir clasificando, y también puede ver otras vertientes. Así el lector logra adueñarse de su destino, es como darle un poderío para escoger su propia interpretación.

El rizoma en *Caza de conejos* se retoma como una palanca para transgredir la realidad, por ejemplo, en la narración clásica existe una realidad que siempre está sujeta al lector creada por el mismo escritor, ya que él tiene como objetivo que su espectador sea conducido a una idea, un criterio, un objetivo, etc.

Otro rasgo del rizoma es no reducir los criterios, dando así una multiplicidad de posibilidades de interpretación, que trata de abarcar muchas dimensiones, porque se opone a la clasificación de una sola manera. Se convierte en agenciamiento, porque va creciendo y toma otras formas, entonces, su naturaleza se transforma.

Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones es una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo actúa como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas (Deleuze y Guattari, 2002, p. 14).

El agenciamiento es una influencia que provoca romper las barreras. El texto se puede multiplicar, sin estar limitado al arco del personaje o al arco de la historia. En las novelas de iniciación<sup>13</sup> al personaje suele pasarle algo para su madurez, existe un detonante que cambia la historia. Sin embargo, los personajes de Levrero no sufren un cambio, ni una transformación:

---

<sup>13</sup> Novela de aprendizaje: la que narra la HISTORIA de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estético o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. Aunque se trata de un género presente desde antiguo en la Literatura, acaso por fundamento antropológico en los rituales de iniciación, fue en Alemania donde fue definido en primer lugar su concepto BILDUNGSROMAN-inspirado por el Wilhelm Lehrjahre (1796) de Goethe (Salmerón, 2000 citado en Sumalla, p. 35).

“sobre el arco de transformación del personaje, significa, por una parte, que la situación del protagonista en su fase inicial suele ir acompañada de un desconocimiento de sus propias potencialidades. Por otra, que el hecho de enfrentarse a los obstáculos exige la toma de decisiones que sólo él puede hacer” (Brenes, 2112, p. 15), por ende, el personaje tiene un cambio, la obra es una literatura potencial, en la que sólo tiene la posibilidad de la multiplicidad en historia por las líneas de fuga.

En la obra estudiada, los ciento dos relatos se multiplican y podrían seguir multiplicándose, Levrero asemeja esa multiplicidad en los personajes de la obra con los conejos. Ya que en la vida real son animales fáciles de reproducirse de manera rápida y en grandes cantidades, por ejemplo:

#### XXIV

Es inverosímil la fertilidad de estos animalitos. Uno casi puede verlos reproducirse ante sus ojos, a una velocidad fantástica. Obsérvese este casal de conejos: en pocos minutos habrá cuatro, luego ocho, dieciséis, treinta y dos, sesenta y cuatro, ciento veintiocho, doscientos cincuenta y seis, miles de conejos que saltan y te rodean y se amontonan y te tapan y te asfixian (Levrero, 2016, p. 44).

#### XXV

Es inverosímil la fertilidad de los conejos. Obsérvese este casal: en pocos minutos habrá cuatro arañas, ocho sapos, dieciséis cotorras, treinta y dos perros, sesenta y cuatro búfalos, ciento veintiocho elefantes (Levrero 45).

La herramienta rizomática está en contra del orden, de la razón, del eje central. Ya que puede tomar las ideas con otras, y aunque no estén unidas tienen conexión. Entonces la obra literaria se convierte en puntos de fuga. Es decir, se da otra razón sin cuestionarse lo anterior, no se opone a la nueva idea. “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización, según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 14).

En un rizoma no se encuentra un centro que sea el eje principal para las demás ramificaciones de los relatos, ya que existe la conexión y la heterogeneidad, donde cualquier relato, puede ser conectado con otro. También se ve la ruptura sin problemas, ya que no hay un principio de una subordinación. Como se ha ido estudiando, *Caza de conejos* es un texto que no sólo implica el juego de palabras, adivinanzas, cambios de roles, sino que Levrero con la narración de manera de rizoma rompe las reglas de manera lúdica y promueve la interacción con el lector.

### **2.3. EL JUEGO Y LO GROTESCO**

El juego es parte del ser humano y de los animales, por ende, se le clasifica como irracional, ya que se le reconoce como una actividad antigua y más vieja que las culturas sociales, porque es la base de ellas. Johan Huizinga, escritor holandés, considera que el juego tiene cinco características: la primera “el juego es libre”, al igual es el detonante a la libertad; el segundo “como sí”, en donde se clasifica la broma como no serio y el juego serio; el tercero “el carácter desinteresado”; el cuarto “*intermezzo*” en el que se limita en tiempo y espacio; y el último las reglas, en el que especifica Huizinga que es importante respetarlas para no echar a perder el juego.

Como ya se mencionó, el juego implica libertad, ya que se puede salir de él en el momento que se quiera. El concepto que maneja Huizinga es que se juega para no ganar algo en vida propia, por ello el juego es desinteresado. Otro punto es que el juego se limita en ciertos tiempos y espacios, es decir que, así como comienza debe terminar, pero puede repetirse y heredarse. Y, por último, las reglas son las reglas, pues esta actividad tiene significados que le da la gente, ya que cada cultura maneja sus propias normas; sin embargo, no se limitan al deseo de ser parte de él, porque llega a ser parte de un mecanismo de liberación espiritual y reflexión.

También existe en el juego la antiestructura, en la que el ordenamiento puede ser quebrantado y es permitido, sin ser racionado, como ocurre en el cambio de roles. El juego también permite que haya un alejamiento del mundo real, ayuda a liberarse momentáneamente de la represión en la que los individuos vivimos. El juego ha sido un tema estudiado por Huizinga, quien hace referencia que:

[...]el juego lleva el mundo imperfecto a una perfección provisional, es justo en el nivel de la imaginación donde esto es posible, es la facultad más productiva del hombre, el lugar de la apertura a las posibilidades de pensar una cultura menos represivo, como creía Herbert Marcuse, la de imaginar del hombre liberado (Ríos, 2008, p. 76).

En la literatura de Levrero se aprecia este tipo de libertad con el juego, porque el interés que tiene es que haya una participación del lector, que sea lúdica, en la que se empleen la estructura fragmentaria de la obra, la herramienta literaria del rizoma, el juego de palabras, las adivinanzas y los cambios de roles, que hacen que las reglas sean rotas.

Por ello considero que *Caza de conejos* es un detonante a la libertad creativa por medio del juego, la incongruencia, el erotismo, los juegos de palabras, adivinanzas, juego de roles, estructura fragmentaria, el cambio de jerarquías sociales, lo posible e imposible y la ironía.

He aquí el uso de la ironía como parte del juego, ya que, sin un lector activo, podrá quedarse sólo la función literal de lo que el escritor está compartiendo. Lauro Zavala define a la ironía y al humor de esta manera:

La ironía es entonces la forma más completa de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación (2007, p. 51).

Considero que *Caza de conejos* pertenece a la literatura posmoderna, no sólo por su tipo estructura, sino también por los recursos con que está elaborada. Al igual, nos percatamos que el contenido que tiene cada relato no sólo nos provoca risa, sino la reflexión, ya que la función del humor y la ironía es invitar al lector a ser participe. Zavala lo define de esta manera:

Estas nuevas formas de escritura invitan a discurrir nuevas formas de lectura, una nueva concepción de los géneros, precisamente con la participación activa y creativa del lector. De ahí el empleo del humor y la ironía, donde el lector tiene la última palabra, pues de él depende, entre otras cosas, que un texto humorístico sea leído como irónico (2007, p. 61).

Para crear la función lúdica en la obra estudiada Levrero rompió con la estructura tradicional, símbolos transgredidos que son ligados a la cultura, la fragmentación, el rizoma, metaficción, intertextualidad, efecto de eco, figuras retóricas (ironía), la satura, entre otros recursos literarios. Jesús Gómez define las características del juego de la siguiente manera:

Las palabras con que solemos designar los elementos del juego corresponden, en su mayor parte, al dominio estético. Son palabras con las que también tratamos de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. El juego oprime y libera, el juego arrebatata, electriza, hechiza. Está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía (2003, p. 32).

Al leer *Caza de Conejos* no se percibe el paso del tiempo de su realización, pues es una obra que al leerla puede sentirse que es actual, es decir, una obra adelantada a su época. Se clasifica como posmoderna por ser híbrida, como Lauro Zavala señala:

La minificción posmoderna y lúdica por la presencia de uno o varios de los siguientes componentes literarios: tiempo anafórico, espacio metonímico, narrador implícito, personajes alusivos, lenguaje metafórico, género alegórico, intertexto catafórico y final fractal, es decir, diferido o serial (2006a, p. 94).

Así que *Caza de conejos* es una literatura híbrida, por los recursos literarios con que está elaborada. Uno de los elementos que cumplen con la función del humor es el realismo grotesco como parte del juego.

En sus orígenes, el realismo grotesco surgió como una respuesta en contra de la idea clásica del arte, basada en la perfección, la unidad y lo sublime de la representación de la realidad. En el caso del cuerpo, las obras clásicas lo representaban como puro, noble y refinado. El realismo grotesco apela, por el contrario, a un cuerpo repleto de defectos, impuro o mundano. Como se ve en el fragmento de Levrero, la corporalidad de “el idiota”, cuyo nombre ya remite a un personaje que no encaja del todo en las convenciones sociales, pues no tiene límites morales, carece de autocontrol y remarca sus secreciones. A lo largo de *Caza de conejos* esto se repite de manera constante: semen, baba y otras secreciones llenan las páginas, produciendo que el lector salga de su tranquilidad, ya sea incomodándose o identificándose con la transgresión. Véase el siguiente ejemplo:

#### LXXIII

El idiota es un ser que salpica. Para hablar con él hay que estar alerta o mantenerse a cierta distancia, por sus reiteradas eyaculaciones o el estallido de sus globos de baba. Algunos le salen muy grandes, como enormes e irisadas pompas de jabón. Se desprenden de su boca, flotan suavemente en el bosque, llevados por la brisa, eludiendo los árboles. A menudo, un cazador absorto en su presa, pendiente, tras un árbol, de los menores movimientos del conejo, esperando el momento preciso para dispararle sin errar, es tocado de pronto por uno de estos enormes globos, que estalla y lo baña de la cabeza a los pies con una baba espesa y gomosa (Levrero, 2016, p. 113).

Este tipo de escenas además remarcan la *degradación de lo culto*. En otro fragmento,

Levrero sintetiza en una descripción este recurso:

#### XI

El sentimiento de protección es esencial para que la primita se sienta solidaria con el idiota y se deje manosear y cubrir de baba el cuerpo angelical y blanco (Levrero, 2016, p. 26).

Aquí, el cuerpo de la primita, en su blancura y su asociación con lo divino, representa la concepción del arte clásico, mientras que la baba y las manos del idiota, expresan el efecto de degradación que el realismo grotesco lleva a cabo sobre la concepción tradicional del arte. En otros momentos del texto, los mismos personajes rebasan las concepciones tradicionales sobre la sexualidad y la profilaxis del cuerpo:

### XXXII

Las primitas del idiota mastican el mismo chicle, los rostros muy próximos, el chicle un fino hilo que une salivoso sus bocas adolescentes, y el idiota se acuesta debajo del chicle, mirando desde abajo los pequeños pechos puntiagudos, y estira sus manos con pereza hacia las tiernas vellosidades pero no las alcanza, y de los cuerpos emana una radiación de calor perfumado, y allá arriba las bocas se aproximan tratando de conseguir la mayor parte del chicle, las bocas se juntan, cae saliva, secreciones salobres resbalan por las piernas adolescentes hacia la boca del idiota, se mezclan con sus babas (Levrero, 2016, p. 59).

La escena rompe múltiples estereotipos: las ideas de que el sexo debe ser sólo heterosexual, ajeno a la infancia y no entre parientes. Lesbianismo, pedofilia e incesto son en este fragmento una triada que implica transgresiones sociales, morales y de género. Es claro el afán de provocación de la escritura de Levrero, cuya mirada se concentra en las distintas dimensiones de la materialidad del cuerpo. Según Bajtín, “la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo; sangre, entrañas, corazón y otros órganos” (2003, p. 286). De hecho, una de las escenas recurrentes en el texto son los diversos elementos que entran o salen de la corporalidad, sin provocar mayores espavientos o constituirse como un acto violento. Véase en el siguiente ejemplo cómo el autor utilizó como grotesco la secreción:

### LXII

Cuando un conejo sufre de polución nocturna, una gran calma se extiende sobre el bosque (Levrero, 2016, p. 98).

Si en este fragmento la interioridad emerge, en otros lo exterior penetra marcando una clara alusión al acto sexual:

#### 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 acodan a veces en la puerta de la madriguera y nos miran con desprecio, con una tremenda expresión de complacencia malvada en sus ojitos redondos (Levrero, 2016, p. 152).

En esta descripción, como en muchas otras a lo largo del libro, las orejas aparecen como un elemento que contribuye al efecto grotesco, debido a su simbolismo fálico. Esto a pesar de que en el realismo grotesco el rostro y la cabeza no suelen constituirse como elementos de degradación. Hay que recordar que lo grotesco suele estar asociado con la parte baja del cuerpo y no con la que se sitúa arriba de la cintura, pero el hecho de que los personajes sean animales, de inmediato, deja asociada su cabeza con lo inferior:

Entre todos los rasgos del *rostro* humano, solamente la *boca* y la *nariz* (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco sino cuando se transforman en formas de *animales* o de *cosas*. Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente *individual*, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para lo grotesco (Bajtín, 2003, p. 285).

La representación del cuerpo en el mundo occidental ha tendido a asociar la mente, la cabeza y la mirada con lo divino. Incluso en la arquitectura, las construcciones góticas suelen apuntar al contacto con el espíritu, lo sublime y lo virtuoso. En sentido contrario, los aspectos más conectados con la tierra suelen vincularse con lo inferior, lo mundano y lo maligno. Este sistema simbólico inscrito en el cuerpo establece una serie de actividades vinculadas con lo grotesco. Al hacer esta

serie de analogías (lo alto y lo bajo, lo divino y lo diabólico, lo sublime y lo terrenal), Bajtín remarca no sólo ciertas partes del cuerpo (los genitales y el vientre), sino también procesos y actos relacionados con éstas, como el coito, el embarazo, el alumbramiento:

El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y con secuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín, 2003, p. 25).

No es fortuito que Levrero haya elegido a los conejos como el animal protagonista del libro.

El estereotipo de su excesiva proliferación permite llevar al extremo este aspecto del realismo grotesco:

#### XXIV

Es inverosímil la fertilidad de estos animalitos. Uno casi puede verlos reproducirse ante sus ojos, a una velocidad fantástica. Obsérvese este casal de conejos: en pocos minutos habrá cuatro, luego ocho, dieciséis, treinta y dos, sesenta y cuatro, ciento veintiocho, doscientos cincuenta y seis, miles de conejos que saltan y te rodean y se amontonan y te tapan y te asfixian (Levrero, 2016, p. 44).

Además de la reproducción descomunal, es evidente la promiscuidad de ciertos personajes.

Es el caso de Laura, siempre marcada por un aspecto sexual:

#### XCVIII

Laura prefiere los hombres a los conejos. Cuando vamos al bosque, de caza, ella se tiende en el pasto y espera que vengan hombres a poseerla. Los hombres salvajes que habitan el bosque son de inusual virilidad y muy hábiles para el abrazo, muy al contrario de los cazadores de conejos, a quienes la vida sedentaria en el castillo nos ha vuelto pálidos, débiles, gordos, torpes y más bien afeminados (Levrero, 2016, p. 156).

La reproducción y la sexualidad no tienen límites y rebasan las barreras y diferencias entre seres humanos y animales de ahí que la zoofilia sea un suceso natural a lo largo del texto. De las relaciones que Laura tiene con diversos conejos, emergen seres híbridos zoomorfos que potencian lo grotesco de la representación:

## XLVII

Esteban, el hijo menor de Laura, es el vivo retrato de su padre (el casi legendario conejo Archibaldo). Cuando viene de caza con nosotros es prácticamente imposible distinguirlo de los otros conejos, y es así como ha recibido, varias veces, peligrosas heridas. Ahora optamos por colocarle un par de cartones redondos, uno en el pecho y otro en la espalda. Estos cartones tienen dibujados varios círculos concéntricos de distintos colores, como los cartones que suelen utilizarse para la práctica del tiro al blanco. De este modo confiamos que en la próxima no habremos de errar el tiro (Levrero, 2016, p. 79).

Lo grotesco en la literatura es representado con personajes deformes, zoomorfos, ridículos, que violan las formas y proporciones naturales. Por ende, al romper las reglas entra el declive de la belleza, y así funciona lo grotesco: “Está claro que en la Edad Media existe una concepción de la belleza puramente inteligible, de la armonía moral, del esplendor metafísico, y que nosotros podemos entender esta forma de sentir sólo a condición de penetrar con mucho amor en la mentalidad y sensibilidad de la época” (Eco, 1999, p. 14).

## 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 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 (Levrero, 2016, p. 16).

Todo este rito era desviado de la realidad, la forma real de vivir. Lo grotesco es todo aquello a lo que no se le puede denominar como bello, ya que la belleza es la perfección y la norma. Por eso el realismo grotesco se manifiesta en ir en contra de lo clásico y perfecto, Bajtín lo define así:

Son imágenes de la vida cotidiana, pero ambivalentes y contradictorias y que, consideradas desde el punto de vista estético <<clásico>>, es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. La nueva concepción histórica que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen del cuerpo humano perfecto y de plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo (2003, p. 25).

Pese a ello, Rabelais describe que las imágenes grotescas no pierden su naturaleza original, aunque sí se diferencian de las imágenes de la vida cotidiana, que son perfectas y prestablecidas, por ende, son lo estético:

Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético” clásico”, es decir de la estética de la *vida cotidiana prestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. *La nueva concepción histórica* que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la voz, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc. (Bajtín, 2003, p. 29).

Como se mencionó anteriormente, lo grotesco no sólo se manifiesta en las secreciones, en la deformidad del cuerpo, sino en los órganos internos del cuerpo, en la obra estudiada se presenta esta situación.

Véase el siguiente ejemplo:

XXXI

Con la piel de conejo, convenientemente curtida, nos fabricamos guantes sedosos para acariciarnos el cuerpo desnudo en nuestra soledad. Nuestros niños juegan a las bolitas con los ojos. Los dientes de conejo son maravillosas cuentas para los collares y pulseras de nuestras mujeres. La carne la comemos. Con las tripas, fabricamos cuerdas para nuestros instrumentos musicales; nuestra música es profunda y triste. El esqueleto del conejo lo forramos con la felpa blanca, y en el interior colocamos un mecanismo movido a cuerda: son juguetes que imitan a la perfección los movimientos del conejo. Los domingos vendemos estos juguetes en la feria, y con el dinero podemos comprar balas para nuestras escopetas de cazar conejos (Levrero, 2016, p. 58).

En *Caza de conejos* nos encontramos con la constante descripción de personajes que se encuentran desnudos, exponiendo sus genitales, al igual que realizando actividades que se relacionan con fluidos, y figuran varios objetos fálicos, como la zanahoria, que es una trampa para los conejos homosexuales, porque “El énfasis está puesto en las partes de cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y

excrecencias, tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz” (Bajtín, 2003, p. 30).

Véase en el siguiente relato un ejemplo de la figura fálica:

### XXXIX

Hay una trampa para cazar conejos que, si bien un poco compleja, resulta infalible. El cebo es, desde luego, una zanahoria. El alimento preferido por los conejos es el afrecho, pero la zanahoria tiene para ellos —homosexuales en potencia— el atractivo de un poderoso símbolo fálico. Se coloca entonces la zanahoria, en actitud procaz, en un lugar bien visible —de preferencia un claro en el bosque—. Debajo de la zanahoria se cava un profundo hoyo circular, de unos tres metros de diámetro, que se cubre con tablones resistentes disimulados mediante hojas y yuyos. Sobre estos tablones se disemina una cierta cantidad, no necesariamente muy grande, de comejenes (el comején es reconocido por su rápido trabajo destructivo en la madera). Cuando llega el conejo, atraído en primer término por el suave aroma, luego por la vista de la zanahoria de color esplendoroso, y después de largos rodeos, no sólo porque el conejo sospecha la trampa, sino porque entran a jugar en él de inmediato los complejos mecanismos sexo-gastronómicos de atracción y repulsión, comienza a saltar sobre los talones (porque la zanahoria ha sido colocada a una altura tal que el conejo crea poder alcanzarla saltando). Aquí se entabla una hermosa lucha entre el tiempo, el conejo y los comejenes. Los cazadores retienen el aliento e intercambian —mediante signos preestablecidos— silenciosas apuestas en dinero. Las variantes son múltiples. O bien los saltos del conejo terminan por romper los tablones deteriorados por los comejenes, y entonces caen al foso tanto los tablones como los comejenes como el conejo, o bien los comejenes, que prefieren a la madera la carne de conejo, aprovechan la etapa ésa del salto en que las patitas tocan los tablones para invadir su piel, y terminan por devorarlo, o bien el conejo, al sentir el mordiscón del primer comején, alcanza gracias al dolor un impulso tal en su salto que le permite llegar a la zanahoria (y entonces, el comején pasa rápidamente a la zanahoria, que es definitivamente su alimento favorito), o bien el conejo se cansa de saltar y se va, y entonces el peso del cazador que va a rescatar su zanahoria vence ahora sí la resistencia de los tablones deteriorados por los comejenes y cae al foso, llevando o no consigo la zanahoria que ha tenido tiempo o no de desatar, o bien los comejenes, por anterior satisfacción o por desidia, resuelven no atacar la madera de los tablones y dispersarse por el bosque, lo cual dificulta enormemente la posibilidad de que el conejo logre su propósito de romper los tablones, o bien la zanahoria, cansada de esperar y agobiada por la tensión nerviosa, se desprende de sus ataduras y cae entre los dientes del conejo (y es a veces en este momento cuando los tablones ceden), o bien los cazadores, sobreexcitados por la emoción de la escena que están contemplando y por la enorme cantidad de dinero que hay en juego por las apuestas cruzadas, se increpan duramente los unos a los otros y se van a las manos y aun se matan entre ellos, o bien se lanzan enfebrecidos sobre el pobre conejo que salta, venciendo con el peso del conjunto la resistencia de los tablones deteriorados por los comejenes y cayendo todos al foso, desde el fondo del cual contemplan desesperadamente la zanahoria, o bien son los guardabosques quienes atraídos por la zanahoria o el conejo se ven precipitados al foso, donde son rápidamente devorados por los comejenes, o bien el conejo, aprovechando la memoria genética de la especie, ha construido previamente trampas similares en los sitios en que los cazadores suelen apostarse, y tarde o

temprano los cazadores caen a sus fosos particulares o son devorados por los comejenes que se les trepan por las piernas, o ambas cosas a la vez, o bien la trampa contra los cazadores ha sido construida por los guardabosques, sus eternos enemigos, con idéntico resultado, o bien los comejenes devoran tan rápidamente los tablones que cuando llega el conejo ve la trampa y se va, o bien, aun viendo la trampa, es fuertemente tentado por la zanahoria y en lugar de los saltitos verticales elige el salto largo, de un borde al otro del foso, tratando de alcanzar la zanahoria cuando pasa a su lado, y en uno de esos saltos puede, por una falla de cálculo, caer en el foso, o bien es Laura, la hermanita gemela del idiota, quien es fuertemente tentada por la zanahoria, y entonces los cazadores se masturban contemplando los graciosos saltos del cuerpo desnudo, o se arrojan todos sobre ella con intención de violarla, cosa que a menudo logran si los comejenes les dan tiempo, o bien no sucede ninguna de estas cosas y los cazadores se deprimen viendo cómo la hermosa zanahoria se va secando con el paso del tiempo, perdiendo su frescura y color, volviéndose fofa y resumida, quedando finalmente convertida en una especie de fideo seco y deslucido (Levrero, 2016, p. 67).

Constantemente en la obra estudiada se observa a Laura que pasea desnuda sin ningún bochorno, realizando actividades sexuales sin represión, véase en el siguiente ejemplo:

#### LXVIII

Nunca como aquel domingo habíamos visto que la cosquilla de los yuyos provocara en Laura tal alocada excitación. Dejó de gatear y se irguió de un brinco, saltaba y giraba sobre sí misma, se frotaba los pechos y el vientre, se abrazaba a los árboles, gritaba y daba inusitadas cabriolas. Todos nos quedamos perplejos, pero el idiota nos explicó, en dos palabras, mientras se acariciaba el bigote, la mirada ausente: «Bichos colorados», dijo (Levrero, 2016, p. 105).

En el siguiente ejemplo se observa las actividades de masturbación y fluidos:

#### XC

La felicidad de los conejos terminó cuando la especie comenzó a degenerar, tal vez por la nefasta influencia del idiota. Se dedicaron a imitarlo en sus masturbaciones y globitos de baba y a salpicar a todo el mundo. Al cabo de algunas generaciones adquirieron colmillos, y luego lanzaron un manifiesto de Fe Racionalista. Pies con una baba espesa y gomosa (Levrero, 2016, p. 142).

En *Caza de conejos* se observa un mundo cuya forma de vida es correcta, sin disputar lo exagerado que sea, ya que se hace énfasis en lo no correcto. Por lo tanto, la obra tiene como fin demostrar una constante humillación a lo culto, así logra rebajar la cultura, cuyo resultado es la transgresión de la cosmovisión en que vivimos, en donde lo divino, las doctrinas y las reglas rigen.

En la obra se presenta la degradación de la cultura, porque los personajes constantemente rompen las reglas sin prejuicios ni remordimientos. Es una violación e indiferencia de las normas que nos rigen como miembros de una sociedad. Levrero perseverantemente nos invita a transgredir las leyes naturales, normas, valores y la estética de la belleza, ya que sus personajes son zoomorfos, enanos, idiotas, etc.

No sólo *Caza de conejos* nos introduce en un mundo donde la cultura es transgredida, también nos muestra que la transgresión puede ser divertida, usando recursos como lo lúdico, la parodia, lo cómico y, sobre todo, lo grotesco. El libro nos imparte, de manera divertida, un mundo al revés, en donde no sólo hay personajes que no podrían existir en la vida real, por su físico o su cosmovisión, sino que no se rigen por nuestras normas y tampoco son castigados, simplemente las brincan con libertad, sin la opresión moral. “El orden mundial metafísico y moral estaba, asimismo, sometido a una gradación jerárquica” (Bajtín, 2003, p. 361).

Levrero hipnotiza al lector, porque crea un mundo en cual las reglas son rotas por personajes zoomorfos o personajes humanos que carecen de racionalidad, en la que desarrollan una vida de libertinaje, ridiculización, impura, antiestética, por ello los personajes se vuelven atractivos para el lector, pues son una llave para transgredir.

En este apartado se puede apreciar la transgresión, utilizando los elementos de la homosexualidad y el mundo al revés, cumpliendo la degradación de lo culto:

#### XL

Cuando, al cabo de muchos años, Evaristo el plomero logró atrapar al fin un conejo, se llevó una profunda desilusión. Le había tocado un conejo vacío, sin mecanismos de relojería como los que soñaba y sin ninguna otra cosa en su interior. Cuando, poco tiempo después de formalizado su noviazgo con Laura, la hermana gemela del idiota, Evaristo el plomero descubrió la compleja red de relaciones hetero y homosexuales entre Laura y el idiota y las dos primitas, recuperó su confianza en los conejos y siguió tratando de cazarlos. Cuando, mucho tiempo después, Evaristo el plomero logró cazar un segundo conejo, y comprobó excitado que era mucho más pesado y sólido que el

otro y que por lo tanto algo debería tener adentro, lo llevó a su pieza y se encerró con su instrumental para desarmarlo. Fue entonces cuando el conejo, una variante genética especial preparada por los terroristas, le explotó en la cara (Levrero, 2016, p. 71).

La obra estudiada tiene como elemento fundamental el mecanismo grotesco, para poder abordar dicho elemento es necesario explicar su contexto histórico.

En la realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad, la idea de necesidad es algo relativo y versátil (Bajtín, 2003, p. 50).

La perfección de la naturaleza es rota por medio de lo zoomorfo, en este fragmento hay un claro ejemplo:

#### XLVII

Esteban, el hijo menor de Laura, es el vivo retrato de su padre (el casi legendario conejo Archibaldo). Cuando viene de caza con nosotros es prácticamente imposible distinguirlo de los otros conejos, y es así como ha recibido, varias veces, peligrosas heridas (Levrero, 2016, p. 79).

Este tipo de escenas se repiten a lo largo de la obra. Lo grotesco tiene como finalidad lograr que se rompa una jerarquía vertical, por medio de la animalización, el desbordar el cuerpo; estos elementos ayudan a que haya una transformación de la vida política, la que oprime y hace la desigualdad de los hombres.

Rabelais utiliza constantemente el procedimiento folklórico tradicional de la “jerarquía invertida”, del “mundo al revés”, de la “negación positiva”. En él se permutan lo alto y lo bajo, mezcla a propósito los planos jerárquicos, con el fin de liberar y despejar la realidad concreta del objeto, buscando mostrar su verdadera fisonomía material y corporal, su verdadera existencia real, más allá de todas las reglas y apreciaciones jerárquicas (Bajtín, 2003, p. 364).

Como hemos ido observando, la obra estudiada de Levrero emana de lo absurdo, un claro rasgo del subgénero del realismo mágico, en donde el mundo real puede convivir sin problema, sin razonamientos con un mundo no real. *Caza de conejos* rompe las barreras del mundo natural con el mundo sobrenatural.

## 2.4. ABSURDO, REALISMO MÁGICO Y FICCIÓN IMAGINATIVA

*Caza de conejos* también se relaciona de cierto modo con lo maravilloso, el cual reconoce la existencia de un mundo anormal que está junto al mundo racional, no como mundos paralelos, por lo tanto, se acepta y se reconoce la convivencia de ambos mundos.

En el realismo mágico la perspectiva de los personajes es distinta (inversa) a la del lector. En ese sentido *Caza de conejos* se parece al realismo mágico, por el mismo hecho en que la cosmovisión del mundo real, la del lector es opuesta, por las leyes de la naturaleza (animales hablantes, personajes zoomorfos, habilidades sobre naturales), pese a que, en cierto punto, cuentan con una cultura parecida a la nuestra (el habitar en sociedades, viviendas, tradiciones), aunque, realizan actos, sin remordimiento alguno.

En la atmósfera del libro está presente la sexualidad y el erotismo sin limitaciones y se exhiben personajes zoomorfos y humanos que llevan a cabo la sexualidad y erotismo sin ser mal vistos.

Abadon Ubidia lo define de esta manera:

Si en el realismo mágico, tanto el narrador como los personajes comparten el mismo grado de conciencia del mundo, es decir, que asumen sin distinguos ni asombros una misma verdad mágica; al contrario, en lo real-maravilloso, el narrador muestra “un exceso de conciencia” ... con respecto a los personajes y los mira como atrapados en creencias que no comparte ni asume como verídicas (1997, p. 106).

En la obra de se observa que existe el mismo grado de conciencia, en que las leyes son iguales, sin importar su cosmovisión como comunidad.

### XVI

Algunos conejos se han hecho expertos en el arte de imitar con gran precisión el grito con que los cazadores suelen llamarse entre ellos cuando se encuentran perdidos o en dificultades. «Ooooooheeeeeeh», se oye a la distancia, y luego la respuesta, desde otro extremo del bosque: «Ooooooheeeeeeh». Los gritos se repiten, cada vez más próximos. Después hay un silencio, después hay otro grito, distinto, después no se oye nada más (Levrero, 2016, p. 34).

La obra es un mundo incoherente, que emana de sus propias leyes, que no se ajustan a las naturales. En él se vive con una conciencia que se comparte entre los personajes, una irracionalidad que para ellos es coherente, pues es amoral y se presenta el erotismo, es decir, la sexualidad sin prejuicios.

El realismo mágico es un recurso que no tiene la necesidad de explicar de ninguna manera, porque es normal este mundo incoherente y al revés, que sobrepasa lo irracional y las normas de la naturaleza, en cual simplemente se manifiesta una trasgresión constante que invita al lector a traspasar las reglas y leyes de la realidad, y lo hace de manera lúdica, satírica, etc.

En realidad, que se presenta en la obra estudiada siempre se exagera lo que es incorrecto, lo inmoral, así logrando un realismo grotesco. El personaje siempre incita al lector al mal comportamiento, de tal manera que no se sienta culpable, simplemente que lo disfrute, que juegue en un mundo en el que las leyes y las reglas son transgredidas. La obra es la invitación a un mundo en donde lo prohibido es aceptado; y lo aprobado por nuestras reglas es cuestionado y visto como sobrenatural; lo cual termina cambiando la percepción del mundo real. Existe una dualidad de lo real y no irreal, cualidad del mágico maravilloso y el neo-fantástico.

*Caza de conejos* es una obra que está realizada con el mecanismo del género realismo mágico, sin embargo, también está desarrollada con el fantástico cotidiano, el fantástico de la dualidad, no del miedo que define Tzvetan Todorov, Roger Collois y Louis Vax, en la que existe el cuestionamiento del mundo real con no real, en donde opera y gobierna las leyes de la razón, en donde se ve plasmado el miedo en la narrativa. En los ciento dos relatos se observa este tipo de neo-fantástico. El fantástico evolucionó y Julio Cortázar pedía que no todas sus obras fueran clasificadas como fantástico, ya que no cubrían con la cualidad del miedo. El comienzo de esta evolución del fantástico surgió con de *La Metamorfosis* de Kafka, ahí fue cuando comenzaron a escribirse obras

narrativas con rasgos similares, un ejemplo es *Axolotl* de Julio Cortázar, en donde se observa lo real y lo inverosímil, en la que se caracteriza como surrealista, en donde existe lo real y lo irreal sin cuestionamientos, provocando turbación a través de metáforas, así logrando múltiples interpretaciones.

En conclusión, en *Caza de conejos* se aprecia el realismo mágico, dado a que no hay asombro de los acontecimientos sobrenaturales por parte de los personajes, sino al contrario, cada personaje no tiene un cuestionamiento de lo sobre natural, ya que lo ve natural. Sin embargo, la obra estudiada no sólo cuenta con esta herramienta literaria, ya que se observa el uso de la degradación de lo culto, en la que se ve plasmada grotescamente los temas: erotismo, deseo carnal, fluidos corporales, etcétera.

## CAPÍTULO 3. EL HUMOR EN CAZA DE CONEJOS

### 3.1. LA DEGRADACIÓN DE LO CULTO

El libro *Caza de conejos* fue elaborado por Levero exagerando lo no estético, el deseo, la satisfacción de la carne, sin embargo, pese a que se ve de una manera antimoral, dirigida por el animal interno, y que no se rige por las normas sociales, la obra es atractiva, porque inculca en el ser humano una necesidad de transgredir por medio del arte las reglas de la naturaleza y de la sociedad. Bajtín dice que “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 2003, p. 25). Entonces el cuerpo no ha sido terminado, ya que cambia, está abierto (en el acto del coito) y genera vida (en el nacimiento de otro ser), “dos cuerpos en uno”.

La palabra grotesco tiene como significado cambio caprichoso<sup>14</sup>, no perfecto, dado a los cánones: “Estas son las tendencias primordiales de los cánones de la nueva época. Es perfectamente comprensible que, desde este punto de vista, el cuerpo de realismo grotesco les parezca monstruoso, horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la “estética de la belleza” creada en la época moderna” (Bajtín, 2003, p. 33). Por eso la imagen del cuerpo grotesco es vista de manera no estética, al igual, que lo sobrecargado, exagerado, incompleto y desordenado.

---

<sup>14</sup> La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”, significa ridículo y extravagante, también cosificación, pero sobre toda animalización. Se trata pues de apropiarse a la “animalidad” como una económica, una política y sociológica del desbordamiento del cuerpo (Barrios, 2008, p. 1).

*Caza de conejos* es una obra literaria que está elaborada de manera sobrecargada y exagerada; en la que se hace énfasis constantemente en las necesidades naturales: el coito, la reproducción, entre otras más. Sin embargo, no es como en otras obras literarias que emplean un sólo mecanismo, como ocurre en las narraciones del marqués de Sade, en las que el coito y la lascivia eran las temáticas principales, llegando a un punto de filia. Sin embargo, en *Caza de conejos* se menciona sólo en algunos fragmentos el tema del coito.

El realismo grotesco en esta obra de Levrero figura en la animalización, lo extravagante, lo amoral, lo asqueroso, lo feo y lo irracional, por ello, el lector no se hostiga. La obra estudiada cuenta con este conjunto de temas antimorales que violan lo culto, véase en el siguiente ejemplo:

#### LXVI

Huberto, el sociólogo, trabajó varios años en el estudio de la organización socio-económica 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 (Levrero, 2016, p. 102).

Como se ha visto, el libro ayuda al lector a traspasar la moral, sin prejuicios y con una extrema escasez de remordimientos, lo cual hace que se vuelva una literatura liberadora. *Caza de conejos* cuenta con muchos mecanismos que van de la mano, herramientas y conceptos que construyen un mundo irracional con su propia cosmovisión, retomado lo prohibido y el regocijo de la carne; con lo cual lo divino se degrada y automáticamente se traspasa lo bueno, lo aceptable, lo racional.

Esta tendencia a franquear sus propios límites hace del cuerpo grotesco una entidad “en constante devenir”, ambivalente e inacabada. Ella explica también el énfasis excluyente puesto sobre orificios, excrecencias, ramificaciones (boca abierta, ano, nariz, barriga, etc.); aquellas partes corporales que permiten a la persona conectarse con el mundo y dejarse penetrar por él. El cuerpo

grotesco es consustancial al cosmos y coextensivo a la colectividad; es, por tanto, un cuerpo “universal y popular”, lo cual estaría en el origen de su “hiperbolismo” típico (Córdoba, 2008, p. 3).

Con relación al énfasis que hace el realismo grotesco sobre los orificios y partes del cuerpo, se aprecia en el siguiente ejemplo el tema de la penetración, entrada, como si fuera un refugio la vagina del personaje Águeda:

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 acodan a veces en la puerta de la madriguera y nos miran con desprecio, con una tremenda expresión de complacencia malvada en sus ojitos redondos (Levrero, 2016, p. 152).

En la mayoría de los relatos de *Caza de conejos* se observa este tipo de características, que están relacionadas con el mundo no racional, ya que es imposible la madriguera de los conejos sea la vagina de una mujer, al igual, hace la relación del cuerpo abierto, mencionando la parte inferior del cuerpo.

En el siguiente fragmento se observa un mundo al revés, un mundo que no cuenta con nuestras leyes naturales, ya que es imposible que los conejos puedan realizar conductas y acciones racionales que hacen los humanos:

XCI

Poco a poco, casi insensiblemente, los conejos pasaron a dominarnos. Nos han cercado en este inmundo castillo, donde nos hacen vivir penosamente. Nos obligan, mediante hábiles técnicas publicitarias o bien por la fuerza, a fabricar y consumir toda una serie de productos que no necesitamos realmente. Nuestra otrora pujante y alegre raza de cazadores se ha transformado en una opaca y deslucida caricatura. Conservamos nuestras vestimentas y nuestros sombreros rojos, pero ya no nos ocupamos de la caza ni prácticamente de nada que valga la pena (Levrero, 2016, p. 143).

Como se vio en el ejemplo, es imposible que haya conejos que hagan acciones humanas, es evidente la burla irónica.

Cada fragmento de la obra está compuesto por elementos que traspasan las ideas o valores, por medio de burlas, por ende, el lector se vuelve parte de un mundo que emana de la irracionalidad. En el siguiente fragmento se aprecia la rotura de las leyes naturales, ya que narra que los pájaros no son los que cantan en totalidad, sino que son arañas que habitan en las copas de los árboles, al igual, este relato podría relacionarse con los cantos de las sirenas:

#### XLIV

Hay quienes se unen a nuestro equipo de caza no por interés en los conejos, sino en los pájaros. En efecto: quien ame el canto de los pájaros, encontrará en el bosque una tal variedad y una tal especial calidad en los cantos que quedará maravillado. Son estas personas las que más sufren cuando se enteran, tarde o temprano, de que hay poquísimos pájaros en este bosque, y los que hay casi no cantan o cantan mal o sin ganas; un canto opaco, sin brillo ni energía. Quienes cantan son las arañas, esa clase de arañas enormes y peligrosas que hacen sus nidos en las copas de los árboles y se valen de su canto para atraer víctimas. El amante del canto de los pájaros, hombre de sangre dulce, es la víctima favorita de estas arañas (Levrero, 2016, p. 75).

*Caza de conejos* es una obra que está elaborada de forma extravagante y exagerada, que hace énfasis en las actividades no permitidas en nuestra cultura, ésas que se van al inconsciente por la negación de la conciencia que está formada por reglas. Por ello a la obra estudiada, se le puede clasificar como arte de la trasgresión, ya que, con las herramientas literarias y la estructura que utiliza rompe con las reglas con que nos regimos comúnmente, ya sea en la vida cotidiana o en la narrativa clásica.

Umberto Eco desarrolla otra hipótesis sobre lo cómico. Para esto, comienza –al igual que Girard– con argumentaciones sobre las similitudes y diferencias entre lo cómico y lo trágico. Recuerda que, según Aristóteles, la sensación de lo trágico se desencadena cuando asistimos a la caída de un personaje de condición noble, ni virtuoso en extremo ni justo en demasía, cuya desgracia ha sobrevenido en él por violación de una regla denominada (Tossi, 2011, p. 155).

Cuando el personaje es valorado como noble y sufre una tragedia: el lector le tiene lástima, se compadece; al contrario del personaje que es visto como inferior: el lector al ver su tragedia dentro de la narración, le provoca risa, no compasión.

Constantemente en la obra estudiada nos encontramos con personajes y actitudes que Levrero narra de manera sobrecargada, es decir exagerada, por ello, se convierten en personajes y actividades no lógicos, vinculados con lo fantástico.

Schneegans es el representante más típico de la interpretación puramente satírica de lo grotesco. Según él, el grotesco es siempre y exclusivamente una sátira negativa, es la exageración de lo que no debe ser, que sobrepasa la verosímil y se convierte en fantástico. Por medio de la exageración de lo que no debe ser, se le asesta a éste un golpe mortal y social, afirma (Bajtín, 2003, p. 46).

Para tener un método que ayude a comprender y relacionar todo lo anterior, recurriré a investigar los efectos que tienen la tradición del realismo grotesco, ya que son fundamentales para entender las obras de Levrero.

François Rabelais señala que “En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado” (Bajtín, 2003, p. 50).

El realismo grotesco conecta al lector con la risa, lo cómico y el humor, porque durante siglos el hombre ha sido censurado y reprimido; no obstante, ha buscado la manera de tener libertad, por ello la risa ha sido esencial para el espíritu humano y simboliza diversas cosas:

No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas “nobles” de la literatura y el arte medieval. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa (Bajtín, 2003, p. 25).

*Caza de conejos* cumple con el caprichoso adorno exagerado de lo grotesco, logrando así recuperar los elementos que ayudan a rebasar lo permitido. El libro presta sus mecanismos como conducto para dirigirnos a nuestro inconsciente, en el lugar donde habita lo prohibido, lo oprimido por lo culto y las convenciones.

Pero la comprensión teórica, clara y precisa de la unidad de los aspectos que abarcan el término grotesco y de su carácter artístico específico progresa muy lentamente. Por otra parte, esta palabra

tuvo sus dobletes: “arabesco” (aplicado en un sentido ornamental) y “burlesco” (aplicado en un sentido literario) (Bajtín, 2003, p. 37).

Cuando se lee *Caza de conejos* se perciben ciertas transgresiones de carácter moral: sujetos que realizan actos considerados socialmente censurables, ilícitos o perversos. Esta percepción tiene que ver con una de las estrategias básicas del libro, el uso de lo grotesco. Siguiendo a Bajtín, Alberto del Campo Tejedor lleva a cabo una definición precisa de esta categoría:

El realismo grotesco degrada, corporiza, vulgariza, pero siguiendo esa lógica de inversión del orden, promueve precisamente cuánto hay de placer, risa y vida. Ciertamente la degradación carnalera sublima precisamente lo corporal en detrimento de lo espiritual, exagerando los elementos sucios, hediondos, putrefactos, pecaminosos (2013, p. 494).

Según el propio Bajtín, este tipo de estética basada en la degradación del arte clásico, que tuvo su mayor auge durante la época medieval y se expresó de modo inmejorable en la obra del escritor renacentista Françoise Rabelais, en donde se aprecia el realismo grotesco. Al igual, en *Caza de conejos* hay un ejemplo en que se remarca la percepción corporal y lo que desde una moral tradicional se considera pecaminoso, totalmente relacionado al realismo grotesco, ya que en el siguiente relato se observa cómo “el idiota” se masturba al imaginarse conejos eróticos con grandes pechos, caderas ondulantes:

## IX

Elegimos el bosque por dos motivos: porque en el bosque no hay conejos, y porque ignoramos todo acerca de cómo cazarlos. Algunos imitan, en su ingenuidad, el mugido del alce; otros trepan a los árboles y buscan en los nidos; otros rocían con insecticida viejos panales olvidados por las abejas. Los hay que parpan, graznan y cacarean; los hay que agitan un trapo rojo; los hay que usan un contador Geiger. El idiota va al bosque a imaginar conejos eróticos y masturbarse. Los cree de grandes pechos y ondulantes caderas. Evaristo, el plomero, los imagina con un complejo mecanismo interior de relojería y quisiera atrapar uno para desarmarlo. Otros, que han leído alguna información errónea sobre el tema, se tienden bajo un árbol a esperar que caigan. Al anochecer, el idiota, agotado por sus masturbaciones, hace sonar largamente su silbato (un sonido cantarino y gorgoteante, por la baba mezclada con el aire que sopla) y todos nos reunimos en un punto predeterminado y volvemos ordenadamente al castillo (Levrero, 2016, p. 24).

También se aprecia cómo el personaje de “el idiota” segrega fluidos corporales como son la saliva, una característica del realismo grotesco.

Como se ha ido estudiando, *Caza de conejos* no sólo rompe las reglas con lo lúdico, la estructura y los contenidos, sino que también transgrede las normas con las herramientas con que está realizada; además, el uso de la sátira y la ironía contribuye a que sea un texto lúdico y reflexivo.

### 3.2. LA SÁTIRA Y LA IRONÍA

En *Caza de conejos* es notoria la ridiculización que hace Levrero de las tradiciones, costumbres e ideologías. De la obra emana la sátira y la burla que se logran con la ayuda de la ironía y el sarcasmo. Pero ¿qué es sátira? “La sátira es una composición poética, aguda, picante, mordaz, dirigida a censurar los defectos, ridiculeces, errores, vicios y crímenes humanos” (Guillén, 1991, p. 31).

En el caso de la obra no sólo los hombres están descritos con sátira, sino también hay personajes zoomorfos que tienen defectos físicos y peculiares características psicológicas. La sátira tiene como fin hacer burla, pero también provoca en el lector una reflexión, ya que la burla se relaciona con las costumbres, tradiciones y política.

#### XV

Dicen que van a cazar conejos, pero se van de pic-nic. Bailan alrededor de una vieja victrola, se besan ocultos tras los árboles, pescan o fingen pescar mientras dormitan; comen y beben, cantan cuando vuelven al castillo en un ómnibus alquilado que siempre resulta demasiado pequeño para todos. Los conejos aprovechan los restos de comida. También es frecuente que los falsos cazadores, borrachos, olviden su victrola. Entonces los conejos bailan hasta el amanecer, a la luz de la luna, al son de esa música alocada y antigua (Levrero, 2016, p. 33).

Levrero hace énfasis de las costumbres de los habitantes del castillo, a quienes describe como borrachos, lujuriosos, torpes, idiotas, etc. “Puede escribirse la sátira sobre los vicios eternos de los hombres, vanidad, soberbia, tacañería, ambición, lujuria, desaliño, ignorancia, etc.” (Guillén, 1991, p. 31). Hay un apartado de la obra en el que se observa una clara burla de una festividad de tradicional:

X

Era un día pesado y tormentoso; hicimos una enorme fogata para espantar 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 (Levrero, 2016, p. 25).

En cada personaje se refleja la ridiculización y en la descripción de ellos se resaltan sus defectos: la sátira no sólo es empleada en la burla colectiva, sino también en la personal, como ocurre con el idiota, que se masturba, babea, toca a sus primitas y hace sonidos incoherentes:

LII

El idiota confundió al oso amaestrado disfrazado de conejo, que siempre llevamos como señuelo en nuestras cacerías, con su primita Beatriz. El oso permitió que le babeara la espalda, pero, aunque irredento imbécil, destrozó al idiota de un zarpazo cuando intentó acariciarle las nalgas (Levrero, 2016, p. 86).

Durante la lectura de la obra es evidente que Levrero hace énfasis en la burla de las tradiciones y costumbres, sin embargo, también en la burla personal: “Hay también una sátira personal, nominativa” (Guillén, 1991, p. 31) y en su momento se aprecia la burla en grupo, en sociedad, en la que la sátira hace ver sus costumbres, y sobre todo resalta sus defectos físicos y psicológicos, “y una sátira social en que censura el vicio sin especificar los individuos, por ejemplo, el tipo de avaricia, estupidez, presunción, etc.” (1991) Al resaltar cada defecto, ya sea colectivo o social, Levrero provoca humor y risa, porque es uno de los medios con los que se puede criticar sin ser tan agresivos u ofensivos.

El autor (a través del narrador, el sereno) da otra definición original investiga el mito del origen de la risa; la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira (Bajtín, 2003, p. 40).

La sátira como burla de las tradiciones y costumbres, no se escapa de la burla a la religión, reflejando en la obra estudiada parte de ironía y la maldad del hombre, relacionada con el arquetipo de Jesús.

Véase en el ejemplo:

#### 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 le escupimos y le lanzamos nuestros peores insultos (Levrero, 2016, p. 134).

La risa es provocada cuando el lector se siente superior al personaje, ya sea por su condición física, mental y zoomorfa. *Caza de conejos* cuenta con esos tres factores, por lo mismo provoca risa ver cómo es que es golpeado el idiota por el oso, el estilo de la carnavalización en los sucesos, la ironía de la caza, es decir cazadores que cazan conejos, rompen reglas, (como el ser humano constantemente busca realizar en su vida y que no lo hace por temor a las consecuencias), es aquí donde el lector fluye en un mundo en que se puede deleitar sin ser juzgado:

#### II

Al oso amaestrado lo habíamos disfrazado de conejo, y bailaba en el bosque, saltaba en el bosque y movía las orejas blancas del disfraz. Era penosamente ridículo (Levrero, 2016, p. 15). La risa que muestra en la obra va acompañada de lo serio, así como describe Bajtín:

La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los “tontos” asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.). Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica; así, para el desarrollo de una fiesta, y la elección de reinas y reyes de la “risa” (2003, p. 11).

El propósito de los rituales cómicos era mostrar la dualidad del mundo. Como sabemos, siempre ha habido una jerarquía vertical en las sociedades, que se dio más en la Edad Media, en

donde surge el carnaval, mecanismo de fuga, por medio del cual no hay diferencias de clases. Ahora lo carnavalesco se maneja por medio de la literatura, por ello *Caza de conejos* permite que el lector pueda transgredir por medio de la burla, ironía y lo absurdo los límites del mundo cotidiano.

El arte del absurdo en general se propone, mediante del *shock*, sensibilizar al lector o al espectador respecto a la situación del mundo, el escarnio de la realidad, el desmoronamiento del yo y la omnipresencia de la muerte; para lograr lo cual, coloca al hombre en medio de un torbellino de fuerzas inexplicables, privándolo a menudo de las formas más rudimentarias de la comunicación humana (Galloway, 2004, p. 639).

También para entender las obras del autor debo analizar las tradiciones uruguayas del humor, ironía y sátira, haciendo una mínima revisión de la historia literaria del país.

La literatura de Uruguay en los años sesenta es reconocida por romper con los esquemas tradicionales, dejando a un lado los estereotipos. En un estudio sobre literatura uruguaya reciente, Fernando Aínsa afirma: “Hablar de la literatura uruguaya [...] es un modo de establecer un campo de estudio particularizado, referido a una «producción cultural» que, más allá de las corrientes estéticas e influencias en que se reconoce y gracias a las cuales se diferencia, está marcada por los jalones de su historia” (2003b, p 4). Así surgieron algunos escritores uruguayos que tuvieron recursos o mecanismos comunes en sus narraciones, como la ironía que se ve reflejada en *Caza de conejos* constantemente.

En la mayoría de los relatos de *Caza de conejos* se emplea la ironía, la cual permite que haya deleite y un rostro satisfactorio, por el escape de una risa. La ironía es intención y el lector debe interpretar una parte de los conocimientos que no han sido narrados en el texto.

Por último, todas las formas de la ironía que hemos examinado constituyen, por derecho propio, una forma extrema de verosimilitud. La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de la recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, por las convenciones que el lector es capaz

de reconocer (como lo “real”, lo “natural” o lo “genérico”) y un distanciamiento ante estas mismas convenciones (Zavala, 2007, p. 29).

Para que la ironía se logre, el lector debe compartir con el narrador “la visión del mundo” (Zavala). La ironía que presenta Levrero en sus relatos es funcional gracias al lector, dado que sin la interpretación de él sus minificciones se convertirían en un texto literal, sin juego. Véase en el siguiente ejemplo cómo “el idiota” puede tener la lógica de pronunciar palabras científicas o tener los conocimientos de ellas, al igual, la manera de expresarse sobre cómo es la vida:

#### LXIV

Cuando cayó el idiota, atravesado por una certera flecha del guardabosques, sus últimas palabras fueron: «La liberación de la 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» (Levrero, 2016, p. 100).

La ironía es determina: “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (Hutcheon, 1992, p. 176), como se aprecia en los siguientes fragmentos:

#### XLVII

Esteban, el hijo menor de Laura, es el vivo retrato de su padre (el casi legendario conejo Archibaldo). Cuando viene de caza con nosotros es prácticamente imposible distinguirlo de los otros conejos, y es así como ha recibido, varias veces, peligrosas heridas. Ahora optamos por colocarle un par de cartones redondos, uno en el pecho y otro en la espalda. Estos cartones tienen dibujados varios círculos concéntricos de distintos colores, como los cartones que suelen utilizarse para la práctica del tiro al blanco. De este modo confiamos en que la próxima vez no habremos de errar el tiro (Levrero, 2016, p. 79).

#### LVII

No llevamos a nuestros niños a las cacerías para evitarles el bochornoso espectáculo de las conejas que se dedican a la prostitución (Levrero, 2016, p. 92).

Es claro que en cada relato de la obra cuenta una historia que puede ser unida o independiente de las demás, como ocurre con las tragedias que le suceden al idiota, que es un personaje inferior, por el adjetivo psicológico con el que está denominado; el oso que golpea al

idiota por quererle tocar las nalgas, todo eso al lector le provoca risa. No causa remordimientos, tristeza o compasión por los personajes.

El efecto trágico se realiza cuando: i) hay violación de una regla (sea un código, un marco social, una ley, un conjunto de premisas sociales) que ii) es cometida por alguien con quien podemos simpatizar, dado que es personaje de noble condición, no tan malo para ser repulsivo, no tan bueno para escapar a la identificación, y iii) reconocemos que la regla ha sido transgredida porque o bien la consideramos aún válida... Por otra parte, el efecto cómico se realiza cuando i) hay violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta); ii) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); iii) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla, iv), sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente). (Eco, 1989, p. 9-10).

La ironía sólo funciona cuando el espectador, el lector tiene conocimiento del contexto, es intertextual, ya que, si se ignora, no cumplirá con la intencionalidad de la ironía.

Véase en el siguiente ejemplo:

XC

La felicidad de los conejos terminó cuando la especie comenzó a degenerar, tal vez por la nefasta influencia del idiota. Se dedicaron a imitarlo en sus masturbaciones y globitos de baba y a salpicar a todo el mundo. Al cabo de algunas generaciones adquirieron colmillos, y luego lanzaron un manifiesto de Fe Racionalista (Levrero, 2016, p. 142).

Levrero utiliza la herramienta de la ironía, ya que los conejos se han convertido en idiotas, no obstante, realizan un documento que se relaciona con el racionalismo, la fe.

Otra de las herramientas literarias con que está elaborada *Caza de conejos* es la sátira. La sátira no se le considera figura de la retórica, sino un subgénero literario, ya que a ésta se le reconoce como la burla a la sociedad y a la religión. Como afirma Linda Hutcheon:

Como la ironía, la sátira posee en *ethos* marcado, pero que está codificado más negativamente aún. Es un *ethos* más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas. No obstante, la sátira se distingue de la invectiva pura

por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se supone han suscitado este arrebató (1992, p. 181).

En *Caza de conejos* constantemente se manifiesta la burla de acciones de la cultura humana, las cuales son narradas de manera irónica y sarcástica, y al leerlas nos ayuda a conectar otras ideas, ya que la sátira está compuesta por intertextualidad.

Véase en el siguiente ejemplo como se ridiculiza y se burla de una actividad de la cultura en la que vivimos:

#### 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 (Levrero, 2016, p. 52).

#### XCVIII

Laura prefiere los hombres a los conejos. Cuando vamos al bosque, de caza, ella se tiende en el pasto y espera que vengan hombres a poseerla. Los hombres salvajes que habitan el bosque son de inusual virilidad y muy hábiles para el abrazo, muy al contrario de los cazadores de conejos, a quienes la vida sedentaria en el castillo nos ha vuelto pálidos, débiles, gordos, torpes y más bien afeminados (Levrero, 2016, p. 156).

La ironía siempre está presente en cada obra de Levrero y para entenderla es necesario analizar la evolución de la ironía y el efecto que tiene, sacar una risa al lector: “La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogios que implican, al contrario, un juicio negativo” (Hutcheon, 1992, p. 176).

Así que el humor no sólo se logra por cuestiones chistosas, sino que se provoca por los temas de incongruencia, hostilidad, relajación, juego de palabras metafóricas, adivinanzas, el sexo impuro, la ruptura de las reglas morales, que la mayoría de las veces se relaciona con la religión, por ello *Caza de conejos* cumple con el humor en la mayoría de sus relatos.

## CONCLUSIONES

En esta tesis analicé uno de los libros más significativos del escritor uruguayo, Mario Levrero, destacando los recursos literarios con que está elaborado y que permiten distintas transgresiones lingüísticas y lógicas. *Caza de conejos* es una obra compleja que suele generar perturbación en los lectores por sus peculiares características, ya que utiliza recursos transgresores que incluso podrían catalogarse como *posmodernos*. El propósito de estudiar cada uno de esos recursos fue plantear cómo la obra está centrada en un efecto liberador que opera hacia el lector.

En el primer capítulo analicé la estructura de la obra. En primer lugar, comparé la forma que tiene *Caza de conejos* con otros géneros literarios, como el cuento clásico. Señalé que el libro está constituido por ciento dos minificciones, que incluyen minicuentos (cuentos breves que relatan una acción), pero sobre todo microrrelatos (historias que no concluyen narrativamente, sino a partir de una idea que formula el autor), lo que le otorga un carácter muy lúdico. Levrero utiliza la economía del lenguaje, el “efecto de eco” (al que se refiere Chimal) y la intertextualidad para darle cierta unidad al libro, lo que le permite al lector, a pesar de no estar frente a un género definitivo, asociar escenas o ideas y comprender el sentido del texto.

La estructura del libro es fractal: no parte de la necesidad de tener que leer los ciento dos relatos para entenderla, porque cada relato es autónomo. No obstante, el hecho de que los textos pueden funcionar por su cuenta, no implica que estén aislados: en el conjunto unos a otros potencian sus significados. El “efecto de eco” dentro de la misma obra permite esto y produce el sentido del juego. De este modo, se aprecian en el libro juegos especulares, es decir, existen relatos que son casi idénticos, pero con pequeñas diferencias lúdicas, como se observa al comparar el “Prólogo” y el “Epílogo”. También hay relatos que se van transformando en otros textos, como si se tratara sólo de variaciones en torno a una misma premisa, lo que permite que sea posible una

multiplicación constante de las situaciones y escenas. De ahí que pueda hablarse de *Caza de conejos* como de un *cuento mutante*.

En el mismo capítulo analicé otras características de la obra, vinculadas no sólo a la brevedad, sino a la estructura rizomática, en la que el orden de los fragmentos no es jerárquico. Al irse ramificando la historia sin tener un eje rector, o una unidad total, cada relato además de tener su propia autonomía, es igual de importante que el resto. Estamos acostumbrados a la cronología en las obras tradicionales, clásicas, y que cuentan el mismo universo. Sin embargo, el cuento mutante tiene como característica que la historia narrada puede ubicarse en mundos relativamente independientes; se trata de universos alternativos por lo que no están en el mismo tiempo-espacio; por ello, cambia la historia y también se multiplica su metamorfosis. La obra estudiada no tiene un orden cronológico, sin embargo, cada relato es importante; de hecho, cada uno es independiente, pero podrían funcionar como el inicio o el final del libro. También el hecho de que la estructura sea a manera de rizoma permite romper con las jerarquías, porque cada relato puede conectarse de cualquier manera. Puede decirse que es un texto que busca crear un orden más horizontal e igualitario entre sus diversas partes.

La forma rizomática en la obra está elaborada por cuentos integrados, como Zavala define a este tipo de obras: una serie de cuentos que tienen relación entre sí. En *Caza de conejos* la relación que hay es “el cazar”, en cada relato se aprecia la relación de temas, sin afectar que sean leídos de manera simultánea.

El libro está fracturado en su estructura, lo cual no suele ser común en la literatura. *Caza de conejos* es una obra que está escrita a partir de una estética de la fragmentación y rechaza toda perspectiva de totalidad, por ende, parte de su valor está dado por su efecto de estar formado por textos incompletos. Esto habla de un texto que opera en contra del principio de unidad y obra

acabada propio de la estética clásica y, en ese sentido, resulta renovador. Aunque los textos de *Caza de conejos* estén encabezados con números romanos (un recurso que Levrero utilizó para detonar lo lúdico, jugando con el pacto de lectura) no cuenta con orden o jerarquía en la historia. Por ello el análisis de la estructura de la obra permite a los lectores que conozcan que el autor transgrede lo común, lo tradicional, y es esa su manera de hacer arte.

Otra característica formal de la obra es la metaficción, con la cual Levrero fractura las barreras entre el lector y el autor, es decir, provoca la conciencia de que el texto es un artificio. En varios momentos el narrador rompe el mundo de lo narrado para dirigirse al lector, realizando una conexión directa, rompiendo la diéresis del relato, de modo que esta herramienta renueva el juego. Así, mediante diversos recursos metatextuales y autorreferenciales (cuando el libro comienza a hablar sobre sí mismo o sobre el modo en que ha sido escrito) obliga al lector a asumir un papel muy activo.

La obra hace un uso intensivo de la ironía, recurso literario que implica decir lo contrario de lo que se dice literalmente, muchas veces de manera satírica y burlesca. También el uso de la sátira se aprecia en *Caza de conejos*, en la medida en que la obra critica tradiciones y ridiculiza comportamientos sociales: se burla de múltiples valores culturales, ya sean políticos, religiosos, económicos, psicológicos, etc. Esto se liga con otra herramienta que se aprecia en cada relato: lo lúdico, el juego, no sólo por la estructura de la obra estudiada, sino también porque cuenta con un mundo perfecto, provisional, en donde es válido el cambio de roles, así transgrede la realidad y provoca el humor o la reflexión. De esta manera el lector entra en un mundo que es totalmente transgresor, en el cual el juego es válido y valioso. La mayor parte de las tramas de la obra rompen con la moral, al burlarse de la cultura, haciendo visible lo prohibido y celebrando las rupturas a la norma (a través de cuestiones sexuales, fluidos corporales, incesto, zoofilia, seres zoomorfos, etc.).

Estas transgresiones tienen que ver con el recurso de lo grotesco, el cual degrada las concepciones del arte clásico, al igual que transgreden la moral y la idea hegemónica en torno al cuerpo. A través de lo grotesco, Levrero rompe con la perfección, proyectando una imagen de la realidad como algo impuro o mundano. Por ello el libro muestra secreciones escatológicas, partes interiores del cuerpo, sexualidad exuberante: la sangre, los órganos, el coito, los alumbramientos, el mal gusto, le sirven para expresar la degradación de lo culto. Cada relato de *Caza de conejos* está de este modo en contra de lo puro, refinado y lo noble. Parte de su política se deriva de esta perspectiva.

Lo grotesco también se manifiesta en ciertos símbolos, como las figuras fálicas que aparecen constantemente en la obra estudiada (las zanahorias). Uno de los efectos de este simbolismo invertido es que modifica nuestras nociones sobre lo bajo y lo alto, lo profano y lo sagrado. El personaje de Laura y sus vínculos filiales resulta un buen ejemplo de transgresión. Así, un rol en el que se manifiesta la transgresión de lo estético es en los personajes, ya que corresponden a lo sobrecargado e hiperbólico, ya sea por sus adjetivos físicos o psicológicos, sus acciones rompen con lo correcto. La reproducción zoofílica dentro de la obra, como también la reproducción del texto de manera mutante, degrada lo tradicional, lo clásico, lo perfecto, lo permitido por las reglas. Así, *Caza de conejos* no sólo transgrede con lo grotesco en los temas dentro de su obra, sino que también en el formato de su elaboración estructural. Los temas que trata no sólo aparecen como elementos de la trama, sino como decisiones estéticas que afectan la estructura y el género de la obra.

Otra dimensión de mi análisis en torno a *Caza de Conejos* es su relación con el género neofantástico, ya que en éste el ambiente de lo sobrenatural, se produce en un mundo que no se rige por la razón. En la obra estudiada existen personajes animales, como los conejos, que son

racionales como los humanos; y los cazadores que la mayoría son seres humanos idiotas, torpes, y los guardabosques que se muestran como seres inútiles.

En la obra se observa un mundo que se rige con sus propias leyes, sin ser cuestionado por una perspectiva racional, en la que se podría relacionar con el surrealismo; a diferencia del subgénero fantástico, que maneja Todorov. Hay aquí una cosmovisión única relacionada con el absurdo, por eso el lector entra en un mundo lúdico, que degrada lo culto.

La degradación de lo culto es constante en *Caza de conejos*, ya ésta manifiesta la humillación, la transgresión de la cosmovisión y cultura en la que nos manejamos en la realidad, en la que emana la razón en las vidas de los seres humanos, en la que lo divino es valioso, intocable para unos, las doctrinas y, sobre todo, las leyes. De esta manera, leer la obra estudiada es una invitación para transgredir el mundo real.

Los rituales y espectáculos cómicos que aparecen en *Caza de conejos* muestran el cambio de roles, en los que los personajes que cotidianamente son perfectos, son caracterizados como idiotas.

En *Caza de conejos* el mundo es representado al revés, lo cual es una invitación para entrar a un mundo sin prejuicios, vinculados al libertinaje, la ridiculización, antiestético e impuro. En *Caza de conejos* se manifiesta lo ridículo, la sátira, lo inferior, la burla que se hace de la vida cotidiana, del mundo real. Por ello los cientos dos relatos de la obra estudiada constituyen una invitación para trasgredir la realidad a través del arte, para problematizar el mundo y no sólo para evadirnos del mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, F. (2003a). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Aínsa, F. (2003b). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguay 1960-1993*. Montevideo : Trilce.
- Aínsa, F. (2008a). *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Aínsa, F. (2008b). Los 60: años de euforia y crisis. *Revista Nuestra America* 6, 285-302.
- Aranzazu, S. (s.f.). La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres. Universitat de Barcelona.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- Barrios, J. (2008). El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación. *Jornadas de Cuerpo y Cultura de UNLP*, 1-17.
- Bello, C. (2014). Libertinaje y desborde: el exilio interior de Mario Levrero. *Anales de Literatura Hispanoamericana especial*, 87-100.
- Brenes, C. (2012). Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética. *Revista de Comunicación* 11, 7-23.
- Bueno, J. (2004). Actitudes anglosajonas hacia el humor: la caracterización del humor obsceno y sexual en los acertijos de Exeter Book. *Cuadernos del CEMyR* 12, 17-36.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, Imágenes*. Buenos Aires: Universitaria.
- Calvino, Í. (2002). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Camarero, J. (2004). *Las estructuras de metaliteratura*. Barcelona: Anthropos.
- Chimal, A. (2010). El manifiesto del cuento mutante. *Revista Livina* 59, 220-224.
- Córdoba, M. (2008). De lo grotesco a lo quirúrgico. La cuestión del cuerpo en Bajtín y algunas de sus proyecciones en la cultura contemporánea. *Revista F@ro* 7, 1-7.
- Córdoba, M. (s.f.). De lo grotesco a lo quirúrgico. La cuestión del cuerpo en Bajtín y algunas de sus proyecciones en la cultura.
- Dapelo, L. (2016). Mario Levrero para armar. *Revista Letral* 17, 142-144.
- De Amo, S. F., & Manuel, j. (2010). Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Bejamín Prado. *OCNOS* 6, 21-34.

- Del Campo, A. (2013). El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2, 487-516.
- Deleuze, G. y. (2002). *MIL MESETAS, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Dotras, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Gijón: Jucar.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. y. (1989). *¡Carnaval!* México: FCE.
- Ferrero, G. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de la globalización. *Acta Literaria* 42, 33-34.
- Filer, M. (1995). Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero. *Centro Virtual Cervantes Actas XII*, 182-190.
- Fuentes, M. y. (2011). *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Taragona: Universitat Rovira Virgili.
- Gallegos, O. (2012). El sentido del fragmento en Prosas apártridas de Julio Ramón THE meaning of the fragment in Prosas apártridas ("STATELES prose PIECES") of JULIO RAMÓN RIBEYRO Le sens du fragment dans les Proses anatrídes de Julio Ramón Ribeyro. *Escritura y Pensamiento*, 4564.
- Galloway, D. (2004). Arte absurdo, hombre absurdo, héroe absurdo. *Historia de la literatura VI. El mundo moderno de 1914 a nuestros días*, 638-657.
- García, E. (1976). Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortazar. *Chilena de Literatura* 97, 77-106.
- Gómez, C. J. (2003). El Homo Ludens de JoahnHuizinga. *Retos: FEADEF*, 32-35.
- Guillén, C. (1991). *La sátira latina*. Alicante: Akal.
- Hernández, D. (2012). *Microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. [Tesis doctoral ,Universidad de la Laguna]. pdf
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza/Emecé.
- Hutcheon, L. (1992). *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía*. (P. Hernández, Trad.). México: Universidad Metropolitana Iztapalapa.
- Intersimone, L. (2015). Reseña de Mario Levrero para armar de Jesús Montoya Juárez. *Estudios Hispánicos* 2, 394-396.
- Jakson, R. (1986). *Fantasy; literatura y subversión*. (C. Absatz, Trad.). Buenos Aires: Catálogos editora.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Levrero, M. (2016). *Caza de conejos*. México: Zorro Rojo.

- Marina, A. y. (2007). *La magia de escribir*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Meiss, P. (2013). La excusa del viaje pormoderno de París de Mario Levrero. *Cuadernos de Aleph* 5, 108121.
- Méndez, J. (2009). El realismo grotesco en la narrativa breve catalana del siglo XV: La concepción burlesca de la cultura medieval. *La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Literatures and Cultures* 1, 211-230.
- Meza, C. (2007). *El canon narrativo chileno: José Donoso*. [Tesis, Universidad Austral de Chile].pdf
- Montoya, J. (2013a). El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa. *Revista de Estudios Filológicos* 24, 1-31.
- Montoya, J. (2013b). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Náter, M. A. (2007). *José Donoso: entre la esfinge y la quimera*. Chile: LOM.
- Navarro, F. (2001). Devenires deleuzianos. *Devenires. Revista de filosofía y filosofía de la cultura*, II, 3, 105-119.
- Noguerol, F. (2000). *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. España: Universidad de Sevilla.
- Núñez, M. (2011). Ejercicios de perspectiva del yo y discurso autoficcional en la literatura uruguaya a partir de Mario Levrero. *Revista de la Biblioteca Nacional* 4/5, 301-314.
- Olivera, J. (2005). El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34, 43-69.
- Olivera, J. (2008). *Instrucciones de los real en la narrativa de Mario Levrero*.
- Olivera, J. (2010). Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39, 331-347.
- Polak, P. (2011). El arte grotesco a través de los siglos. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*.
- Rama, Á. (1966). *Aquí, cien años de raros*. Uruguay: Arca.
- Rama, Á. (1972). *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*. Arca: Montevideo.
- Ríos, M. (2008). Johan Huizinga (1872-1945): Ideal caballeresco, juego y cultura. *Casa del tiempo* 9, 7180.
- Rodríguez, E. (2003). *Obra selecta*. Caracas: Ayacucho.
- Rojo, V. (2009). *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio.
- Sobejano, A. (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Editon Reichenberger.

- Solotarevsky, M. (1995). Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy. *Centro virtual Cervantes*, 273-280.
- Sumalla, Aranzazu. *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona). pdf
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Tomassini, G. y. (1996). La minificción como clase textual transgenérica. *Revista interamericana de bibliografía LVI*, 1-4.
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- Ubidia, A. (1997). Cinco tesis acerca del "Realismo mágico". *Hispanamérica*, 101-107.
- Valdez, D. (2003). *El arte de escribir cuentos*. República Dominicana: Mantí.
- Vargas, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. México: Planeta.
- Vargas, M. (2007). Realidad total, novela total. *Cuadernos Hispanoamericanos 681*, 9-12.
- Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Verani, H. (1992). Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario. *Revista Iberoamericana*, 777-805.
- Verani, H. (1996). *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce.
- Zavala, L. (1996). El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario. *Revista Internacional de Bibliografía XLVI*, 1-4, 67-77.
- Zavala, L. (2004a). *Cartografías del cuento y la minificción*. España: Renacimiento.
- Zavala, L. (2004b). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de Literatura CSIC*, 6-18.
- Zavala, L. (2006a). De la teoría literaria a la minificción posmoderna. *Y usted, ¿de qué se ríe? Antología de Textos con humor*, 90-118.
- Zavala, L. (2006b). *La minificción bajo el microscopio*. México: UNAM.
- Zavala, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México.