



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades (Literatura)

**“Las estrategias de serialidad en *La sueñera* y *Caza de conejos*:
conformación de un código de lectura”**

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Literatura)

Presenta:

Lic. María Tamargo Quintero

Matrícula 2223802302

Correo: mariatamargo99@gmail.com

Director de tesis: Dr. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Jurado:

Presidente: Dr. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Secretario: Dr. César Andrés Núñez

Vocal: Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres

Iztapalapa, Ciudad de México, 30 de septiembre de 2025

A VJTY

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa por el espacio y recursos para que jóvenes investigadores podamos desenvolvemos en nuestros campos del conocimiento, así como a la planta docente de la Maestría en Humanidades en la línea de Teoría Literaria por todas las herramientas que me dieron durante este periodo. También quisiera agradecer especialmente a la beca otorgada por Conachyt, que me permitió dedicar dos años de tiempo completo a la investigación y sin la cual este trabajo no habría sido posible.

A mis padres, por apoyarme en esta aventura, por alentar siempre mi curiosidad y haberme dado el espacio para desarrollar el amor a la lectura.

A Lucila, por toda su ayuda en la concepción de esta investigación y su apoyo.

A mi querida Natalie, por acompañarme a lo largo del camino y ser mi soporte y lugar seguro.

Al Dr. Alfonso Macedo por su guía, diálogo, y acompañamiento, que fueron pilares fundamentales en el curso de esta investigación.

A mis lectores, la Dra. Azucena Rodríguez, a quien agradezco el continuo interés por mi trabajo de investigación y sus comentarios, así como al Dr. César Nuñez, por sus clases, sus lecturas y su invitación para provocar que cuestione todo.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Ciclos cuentísticos y serialidad.....	14
2.1 Antecedentes anglosajones	14
2.2 Los ciclos cuentísticos: la teoría en Latinoamérica	23
2.3 Problemática de género: el cuento y la minificción	35
2.3.1 Antecedentes de la minificción.....	35
2.3.2 Recursos, estructura y denominación	43
2.4 Minificción seriada: aproximaciones críticas	47
3. <i>La sueñera</i> : la búsqueda de la unidad textual.....	55
3.1 La obra en su contexto.....	55
3.2 El papel del editor.....	61
3.3 Selección y análisis de <i>La sueñera</i>	69
3.3.1 Paratextos	69
3.3.2 Ciclos de ciclos <i>La sueñera</i>	73
4. <i>Caza de conejos</i> : el límite con la novela fragmentaria.....	87
4.1 Mario Levrero, la crítica y <i>Caza de conejos</i>	87
4.2 Escritura fragmentaria y brevedad.....	97
4.3 Selección del corpus y análisis de las estrategias de serialidad.....	104
4.3.1 Paratextos	104
4.3.2 Ciclos de ciclos y estrategias de serialidad.....	112
5. Conclusiones.....	125
Bibliografía.....	129

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación es producto de mi interés por la literatura breve en el Río de la Plata y las distintas implicaciones de interpretación que tiene la lectura de volúmenes dedicados exclusivamente a la minificción y al microrrelato. Esto me llevó a cuestionar de qué manera se construyen las relaciones intratextuales y discutir su pertenencia genérica a categorías como novela fragmentaria o ciclos de minificción seriada. La motivación para este estudio se debe a la poca atención que se ha dedicado al estudio del extenso corpus existente de obras latinoamericanas con estas características.

Las compilaciones de textos con relaciones intratextuales no son algo novedoso, sin embargo, los críticos han notado que la intención y recursos para ello se han modificado y perfeccionado con el tiempo, lo que ha dado lugar a obras que juegan con estas relaciones, hacen propuestas de lectura novedosas y rompen con los estatutos genéricos canónicos, ya que, en un principio, estos experimentos se dieron en la novela y en las colecciones de cuentos. Esto ha sido trabajado principalmente por la crítica anglosajona. Forrest Ingram con su libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971) ha discutido sobre los distintos aspectos que plantea el estudio de los cuentos en serie, para lo que propone el término de *ciclo cuentístico* (*short story cycle*), que define como un grupo de historias relacionadas entre sí por el autor y donde el lector descubre patrones que en el transcurso de su lectura modifican su experiencia (Ingram 19), y establece una división según el papel del autor en la que pueden ser intencionales (compuestos), haber sido agrupadas de manera posterior a su creación (arreglados) o editados durante el momento de composición si el autor nota patrones o elementos comunes (completados). Posterior a las ideas de Ingram, otros autores como Robert Luscher, Gerald Kennedy, Maggie Dunn y Ann Morris han discutido

algunos aspectos como la pertinencia de considerar la intencionalidad autoral, la necesidad (o no) de una lectura secuencial, y la relación en tensión entre el todo y sus partes, donde el énfasis dado a los textos de manera autónoma o dependiente condiciona la clasificación genérica elegida (novela o ciclo cuentístico).

En Latinoamérica, teóricos como Enrique Anderson Imbert, Gabriela Mora y Lauro Zavala han retomado y reformulado las posturas de los teóricos anglosajones en el contexto del cuento latinoamericano cuya producción y popularidad creció de manera significativa a partir del siglo XX. La influencia de las vanguardias, sumado a la búsqueda por discursos y modos literarios que se alejaran de la novela decimonónica, fueron elementos clave en la experimentación que desembocó no sólo en una cuentística rica e innovadora, sino también en textos de difícil caracterización genérica, en los que lo fragmentario, los ecos novelísticos y la serialidad se hacen presentes.

Aunado al fenómeno de lo serial en la cuentística y la novela fragmentaria, la extensión breve ha tenido una presencia creciente en los textos literarios latinoamericanos desde el siglo XX, sumada a juegos y rupturas con los estatutos genéricos, y el empleo de otros mecanismos como la intertextualidad y las figuras retóricas. A pesar de que es posible identificar ciertas tendencias marcadas geográficamente (la teoría española, la mexicana o la argentina), no existe todavía un consenso categórico entre los investigadores respecto a su nomenclatura y características. Por esta razón se le puede encontrar denominada de muchas maneras, entre las que destacan minificción (México), microrrelato (España) y microficción (Argentina) (sin tomar en cuenta las propuestas de los creadores). Asimismo, es importante mencionar que no hay un canon establecido, puesto que muchas de las obras que se podrían considerar minificción o microrrelato se encuentran también contenidas bajo otras clasificaciones genéricas, como poema en prosa, prosa poética, poesía, ensayo breve y otros.

Para efectos de mi investigación, elegí la propuesta del teórico argentino David Lagmanovich porque me parece que es la más operativa para el análisis textual, puesto que considera que la minificción es aquella que no contiene núcleo narrativo y el microrrelato sí, y define que ambas son formas caracterizadas por su brevedad, por su carácter proteico y su cualidad transgenérica, por una cuidadosa utilización del lenguaje, así como de un repetido, aunque no determinante, empleo de la intertextualidad, la parodia y la ironía.

El panorama de las brevedades en Latinoamérica ha crecido de manera exponencial y el corpus de obras existentes que permiten un acercamiento desde la serialidad es grande: novelas construidas con microrrelatos, libros de brevedades deliberadamente centrados en un tema o personaje específico o pequeños conjuntos de minificciones que comparten personajes y espacios.

Ante esto, críticos como Lauro Zavala y Laura Pollastri han intentado definir estrategias para el análisis de dichas obras de minificción y microrrelato que siguen las pautas que ya se planteaban para los ciclos cuentísticos. Además, se han dado a la tarea de esbozar una lista de obras que puedan considerarse dentro de esta clasificación. Para esto, Zavala propone el término *ciclos narrativos de minificción*, que también pueden ser alternativamente leídos como *novelas de fragmentación extrema* («Fragmentos, fractales y fronteras» 128). Pollastri retoma el concepto de *ciclo cuentístico* y lo acota a partir de los aportes de otros autores, como la idea de autosuficiencia de Susan Garlan o la intencionalidad del autor de Ingram.

De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que existen acercamientos críticos a lo serial y lo fragmentario en el ámbito en la minificción y el microrrelato, aunque todavía queda espacio para la discusión y el análisis de este fenómeno. En primer lugar, porque la base teórica de los estudios está principalmente enfocada en el género cuento, que por los recursos,

extensión y tradición no se pueden estudiar de la misma manera que la minificción y el microrrelato y, por otra, los análisis hechos de obras específicas son limitados. Considero que su estudio es relevante porque el mismo género breve mantiene actualmente a la crítica en diálogo, lo que permite que las obras de minificción pueden estar también consideradas bajo otras denominaciones, y analizarlas bajo esta perspectiva nos permite abrir otras posibilidades de lectura y justificar su clasificación dentro de la literatura breve. Lo serial pone en tensión el todo con las partes, por lo que cuestionar la secuencialidad, analizar los elementos marco y las estrategias estructurales permitirá establecer si la lectura desde una perspectiva de lo breve es pertinente o si el texto funciona mejor bajo las estrategias de la novela.

Las obras escogidas para este trabajo son *Caza de conejos* (1986), primer y único libro de minificción y microrrelato del escritor uruguayo Mario Levrero, y *La sueñera* (1984), primer libro de minificción y microrrelato de Ana María Shua, que por sus características estructurales y temáticas considero que permiten su análisis como ciclos de minificción seriada. De ambas obras existen algunos estudios que abordan este problema (“De la metafísica a la sátira social: el ciclo de microrrelatos en *Caza de Conejos* de Mario Levrero” de Luciana Martínez y “*Caza de conejos* y la yuxtaposición de lecturas” de Laura Elisa Vizcaíno; “De las constelaciones y el caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”, de Graciela Tomassini), sin embargo, estos valiosos aportes son apenas una introducción a las distintas estrategias y recursos utilizados en ambos libros. En adición a lo anterior, es importante resaltar que existe una cantidad limitada de estudios dedicados de manera exclusiva a ambas obras. En el caso de Levrero, la atención de la crítica ha sido principalmente en sus novelas, como la trilogía involuntaria o *La novela luminosa* (2005) publicada de manera póstuma, y los acercamientos a su obra desde la perspectiva de lo breve

ha sido muy reciente. Por el contrario, Ana María Shua ya es una escritora consolidada y reconocida dentro de la minificción y el microrrelato, al grado que tiene un libro dedicado al tema *Cómo escribir un microrrelato* (2017) y ha participado en diversos congresos y eventos para dar su opinión como creadora.¹ Además, su obra ha sido de fácil acceso para los lectores, por ejemplo, diversos textos de *La sueñera* fueron publicados primero en las revistas *Minotauro* (Argentina) y *El Cuento. Revista de Imaginación* (México), y muchas minificciones de sus primeros tres libros han sido incluidas en diversas antologías de minificción. Su trabajo breve ha sido estudiado desde la institucionalización del género, por ejemplo, en el número 1-4 (1997) de la *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, hay un artículo de la investigadora estadounidense Rhonda Dahl Buchanan sobre *Casa de geishas*, y ella posteriormente coordina *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (2001) en el que dedica un apartado a los textos breves de la autora.

Lauro Zavala y Graciela Tomassini son de los pocos críticos que han hecho análisis de *La sueñera*, y es Zavala quien sugiere la posibilidad de leer *La sueñera* como un ciclo de ciclos de minificción, aunque no ahonda en esta afirmación. Tras esta mera revisión, es claro que la posición de Shua en el campo literario de la minificción ha tenido más atención por parte de la crítica a comparación de Levrero; sin embargo, es evidente que *La sueñera* ha sido tratada en mucho menor medida que las otras obras de brevedades de Shua, ya que la mayoría de las veces sólo se le menciona o se le estudia de manera comparativa, generalmente con *Casa de geishas*. Esta cuestión puede deberse, en parte, a que, al ser su primera obra, es

¹ Un ejemplo es la clase magistral que dictó en FLACSO Argentina (2017), así como en la Universidad de Alicante (2016), titulada “Brevedad, técnica y misterio”, así como el conversatorio que tuvo en el “VII Coloquio de Letras Hispánicas” (2016) en la UNAM y la charla que ofreció en la “III Feria Internacional del Libro de los Universitarios” (2019).

notorio que la autora se encontraba en un proceso de experimentación, puesto que no hay consistencia en los recursos y el tema, en comparación con obras posteriores, además de que también es notable el empleo de figuras retóricas y estrategias que acercan a *La sueñera* a la poesía y no a la narrativa.

A pesar del esfuerzo de los críticos, por la amplitud y dispersión del corpus existente, el área de los estudios sobre literatura breve en Latinoamérica recibe poca atención en comparación con los otros géneros narrativos consagrados en el campo cultural. Esta situación ha provocado que en muchas ocasiones los autores de minificción y microrrelato sean más estudiados por sus otras obras que por sus textos breves, los cuales en algunos casos se mencionan de manera superficial como un referente en la obra del autor o como un marco comparativo de estrategias y mecanismos utilizados en otros textos.

La elección de estas dos obras no es azarosa, por un lado, ambas obras fueron publicadas con un año de diferencia (1983 y 1984), aunque fueron escritas mucho antes de ser publicadas. Shua escribió *La sueñera* durante 1980 a la par que su primera novela *Soy paciente; Caza de conejos* fue escrita por Levrero en 1973. Ambos autores fueron editados y publicados por Marcial Souto, quien trabajaba en varias revistas de ciencia ficción y utilizó ese espacio para ofrecer un medio de difusión a los autores y crear un público lector. Asimismo, el contexto histórico, social y geográfico es similar. *La sueñera* fue escrita y publicada en Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional, y *Caza de conejos* poco antes del inicio de la dictadura cívico-militar en Uruguay. Otro factor relevante es que ambas obras están compuestas por minificciones y microrrelatos. *La sueñera* consta de doscientos cincuenta textos y *Caza de conejos* de ciento dos. Sumado a esto, otros rasgos que tienen en común es la numeración de los textos en lugar del empleo de títulos individuales y la presencia de tópicos, espacios, personajes o escenas repetidas, además de la presencia de

elementos insólitos, ya sea por situaciones fantásticas o absurdas, así como un manejo muy agudo del humor. Todo esto conforma una serie de indicios que invita al lector a interpretar cierta unidad entre textos, cuestión que es la que me interesa analizar en ambas obras.

Para llevar a cabo el trabajo analítico utilicé la propuesta de Lauro Zavala sobre las estrategias de serialidad, que considera fundamentales para establecer los mecanismos de unidad y fragmentación en una obra, y que son de carácter hipotáctico, es decir, series de unidades narrativas subordinadas, y paratáctico, series de unidades narrativas coordinadas, que son relativamente autónomas y recombinables, además de estrategias de carácter temporal («Género y lectura en la narrativa serial» 94). Lo anterior lo reviso a la luz de los patrones de desarrollo y recurrencia, que menciona Forest Ingram, así como los “framing devices” que podemos entender como los paratextos que plantea Gérard Genette.

En conjunto con la identificación de dichas estrategias, el trabajo de Wolfgang Iser sobre el proceso de lectura me parece pertinente, puesto que plantea que el código apela a transformaciones que el lector produce en el objeto imaginario. La diferencia esencial es que en el texto de ficción no existen circunstancias previas, sino que las sugiere y el lector las activa en el proceso dialógico de su interacción para así poder comprender su sentido. La situación entre texto y lector es dinámica puesto que el entendimiento se efectúa “mediante la autocorrección latente de los significados que el lector constituye condicionado por la situación” (Iser 130), de manera que el objetivo es identificar las estrategias de serialidad que permiten la construcción de un código de lectura en *La sueñera* y *Caza de conejos* como ciclos de minificción seriada, además de que la comparación entre un texto concebido desde un inicio como una unidad textual (*Caza de conejos*) y uno intervenido por parte del editor (*La sueñera*) permitirá destacar cómo la concepción del proyecto creador interviene para lograr esta propuesta de lectura.

La tesis está compuesta por tres capítulos. En el primero, “Ciclos cuentísticos y serialidad”, hago un recorrido de las distintas concepciones conceptuales de los ciclos cuentísticos desde la crítica anglosajona hasta los trabajos hechos en Latinoamérica, para definir y contrastar los antecedentes teóricos necesarios para este trabajo. De manera posterior expongo un resumen puntual de la discusión teórica alrededor de la minificción y el microrrelato para establecer una definición operativa para el trabajo de análisis y finalmente relacionarlo con el concepto de ciclos de minificción seriada, que es la categoría que utilizo como herramienta de clasificación y caracterización de los textos.

En el segundo capítulo, “*La sueñera*: la búsqueda de la unidad textual”, reviso el contexto histórico-social en el que se escribió y se publicó la obra para mostrar los aspectos extraliterarios que pudieron haber influido en la conformación de ésta, especialmente los elementos relacionados con el campo editorial del momento y las exigencias del mercado. También caracterizo la figura del editor y enlisto los aspectos en que su trabajo repercute de manera directa en la creación y publicación de una obra, cuestión que en el caso de Shua me parece fundamental para entender por qué *La sueñera* no es una obra homogénea en comparación con los textos posteriores. Posteriormente analizo la obra según la metodología propuesta y clasifico los ciclos de minificción que identifiqué dentro del texto por medio de criterios principalmente temáticos.

En el tercer capítulo, “*Caza de conejos*: el límite con la novela fragmentaria”, hago una exposición sobre la obra de Mario Levrero y los trabajos que se han hecho sobre ésta con el propósito de esbozar las aproximaciones y la recepción crítica de *Caza de conejos*, principalmente para identificar cómo ha sido catalogada a nivel genérico y qué caminos de interpretación se han sugerido. Sumado a ello, reviso el concepto de fragmento en el marco de la literatura para definirlo y establecer qué se entiende por novela fragmentaria y por qué

no considero pertinente estudiar *Caza de conejos* desde esta perspectiva. Finalmente analizo la obra según los parámetros establecidos y separo en secciones los elementos estructurales que estudio: personajes, tiempo y espacio.

Esta investigación pretende ampliar los estudios de ambas obras y esbozar un nuevo acercamiento crítico al fenómeno de la minificción seriada en Latinoamérica, y proponer una metodología de análisis para las obras seriales. Existe un corpus muy amplio de textos literarios que podrían estudiarse desde esta perspectiva, tanto por la apertura de posibilidades interpretativas como por las difusas líneas que dividen las clasificaciones genéricas que se utilizan para su análisis. De manera esta manera, la presente investigación continúa con ese diálogo y deja algunas pautas para que la discusión teórica avance, además de ser una invitación para leer y analizar otras obras que puedan estudiarse desde esta perspectiva.

2. CICLOS CUENTÍSTICOS Y SERIALIDAD

2.1 ANTECEDENTES ANGLOSAJONES

La crítica literaria ha estudiado las relaciones entre textos con creciente interés desde finales del siglo pasado. Un ejemplo de esto son las teorías de la intertextualidad que críticos como Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva o Gérard Genette han desarrollado para explicar la compleja red de significaciones y transformaciones que existen en el corpus literario. Sin embargo, las relaciones entre textos englobados bajo cierto criterio ha sido un fenómeno que en primera instancia se ha estudiado como un subtipo de relación textual. Por ejemplo, el concepto *intratextualidad* que J. E. Martínez define de entrada como “cuando el proceso intertextual opera sobre textos de un mismo autor” (151), es decir, un tipo de relación intertextual interna. Martínez plantea que cuando el autor alude a textos suyos anteriores la obra crea una continuidad que da coherencia al conjunto textual, y conforma un tejido. Si bien su enfoque se encuentra entre distintas obras de un mismo autor, en los ejemplos que expone de la poesía de Victoriano Crémer y Gil de Biedma también utiliza la noción de intratextualidad para referirse a los entrecruzamientos y repeticiones en los poemas dentro un mismo libro que matizan o, a juicio del crítico, dirigen y orientan la lectura. Dicho concepto es equivalente al de intertextualidad restringida que Lucien Dällenbach remite de Jean Ricardou (87), sin embargo, Dällenbach propone el término autotextualidad para referirse a una intertextualidad autárquica, para diferenciarla de la restringida y la general: “definimos el autotexto como una reduplicación interna que desdobra el relato en su totalidad o en parte en su dimensión literal [...] o referencial [...]” (89). Finalmente, el interés del crítico francés se enfoca en la modalidad del *myse en abyme*, que se centra en las distintas operaciones de transformación dentro del mismo texto.

El estudio de las relaciones entre textos contenidos en un mismo volumen ha recibido mayor atención en el género cuentístico, particularmente en la crítica estadounidense, esto debido al auge del género durante el siglo XIX en lengua inglesa. Forest Ingram es uno de los críticos más reconocidos en el tema con su libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* (1971) que, si bien no es el primero en hacer un acercamiento del tema desde un enfoque teórico, sí es el que más importancia tuvo en su momento, puesto que la mayor parte de los teóricos posteriores dialogan con sus propuestas.

En su trabajo, Ingram apunta que la crítica no ha puesto demasiada atención en este fenómeno (al menos en ese momento), y comienza planteando la idea de los ciclos de historias, que derivan de la amplia tradición del cuento (*short story* en inglés) en Estados Unidos. Considera que en un ciclo las historias están ligadas entre sí y, por lo tanto, modifican la experiencia de lectura. Para el crítico, es de suma importancia el estudio del ciclo como un espectro que puede contener desde historias inconexas en una colección hasta el extremo de la unidad que sería la novela, para colocar en el centro el *short story cycle*.

Define el *short story cycle* como "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (19), y es relevante anotar que lo considera un género literario.²

Dentro de las distintas posibilidades que el *short story cycle* ofrece, Ingram propone tres categorías de clasificación: el ciclo compuesto, cuando el autor lo concibió como una unidad textual desde que escribió el primer texto; el ciclo arreglado, donde los textos están

² Podemos entender género literario como una codificación de propiedades discursivas, y éstas remiten a aspectos semánticos, sintácticos, pragmáticos y verbales (Todorov 37), y como matizan Welleck y Warren también se pueden considerar las formas tanto interiores como exteriores que los componen (278).

colocados en conjunto por asociación o yuxtaposición (por el autor o el editor); y el ciclo completado, los que empezaron como textos independientes y que posteriormente el autor trató de unificar a través de reestructuras y/o reescrituras. Las categorías obedecen más a una cuestión de intención autoral que de recepción, lo que resulta un poco contradictorio con la definición que el mismo Ingram provee donde resalta la importancia de la experiencia del lector. Este planteamiento es uno de los aspectos principales que otros críticos retoman en sus trabajos, ya sea para utilizarlo en sus propuestas o para criticarlo.

Entre los elementos que Ingram considera necesarios para determinar a un libro como un short story cycle, menciona que se deben crear patrones de recurrencia y desarrollo, y esto puede ser a nivel de temática, de personajes o de estructura diegética. Señala también el uso de recursos estructurantes (framing devices) para crear la sensación de totalidad, entre los que enlista distintos paratextos como los títulos, indicadores de capítulos o el uso de prólogo y epílogo. Finalmente, como método de análisis propone señalar y explicar las relaciones entre textos a partir de las estrategias y los indicios de los patrones. El corpus de Ingram está compuesto principalmente de textos escritos en lengua inglesa, y tiene en mente a Edgar Allan Poe, a Ernest Hemingway y a William Faulkner como los escritores prototípicos del short story.

Más de una década después, Susan Garland, en su libro *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide* (1989), entra a la discusión sobre el fenómeno, aunque la mayor parte de su planteamiento retoma las ideas de Ingram. En su caso, considera que una revisión histórica del short story es pertinente para poder identificar el desarrollo del short story cycle moderno, puesto que señala que las formas secuenciales han existido desde la antigüedad. Entre los antecedentes que menciona está la tradición de cuentos enmarcados entre los que destacan *Las metamorfosis* de Ovidio, el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio y

The Canterbury Tales de Geoffrey Chaucer, y también menciona los ciclos medievales, como es el caso de los ciclos artúricos. Considera que el auge del short story se da durante el siglo XIX en algunos países europeos como Francia y Alemania, así como en Rusia, sin embargo, es hasta finales del siglo en Estados Unidos que cobra mayor relevancia. Una cuestión que subraya es que la identidad del short story es nebulosa, debido a que existen muchas variantes, lo que dificulta su identificación y, además, esto provoca que los ciclos cuentísticos colinden con otras formas genéricas. Dentro de estas confusas delimitaciones aclara que uno de los antecedentes más importantes es el framed story, que puede estar contenido en el short story cycle: "Framed stories, for instance, are not distinguishable from short story cycles if the framed stories are well connected through internal means such as recurring plots, characters, and imagery" (8).

Los ciclos suelen estar dominados uno de los dos siguientes elementos: un protagonista que sea desarrollado a lo largo de distintos textos, con posibles estrategias asociadas al *bildungsroman*, o un tema recurrente, entre los que la teórica considera más comunes el aislamiento, la fragmentación o la incertidumbre que se experimenta en el s. XX.³ Garland también considera pertinente señalar las diferencias entre el short story cycle y la novela, cosa que Ingram no hace. Entre las principales diferencias que anota es que el short story cycle no tiene propiamente un protagonista y, de tenerlo, está limitado a ciertas historias, añade que las transiciones entre textos son diferentes porque cada historia está autocontenida y que los textos que conforman el ciclo no se encuentran subordinados a la unidad total, como sí lo estarían los capítulos dentro de una novela.

³ Aunque Garland no ahonda mucho en esta aclaración temática, no está muy lejos de la delimitación de Carol D'Lugo que considera la fragmentación como un recurso narrativo que sirve para retratar aspectos políticos y sociales en el siglo XX.

Por la influencia del framed tale, a Garland no le parece extraño que muchos de los textos del corpus que revisa para su trabajo contengan prefacios. Entre los elementos que considera indispensables para considerar un libro como short story cycle menciona dos: la interdependencia de los textos y la autosuficiencia de cada historia. Aunado a esto, entre las señales genéricas que se asocian a las convenciones del short story cycle menciona también los paratextos como título, prefacios, índices y epígrafes. También rescata la idea de Ingram sobre la tensión entre todo y sus partes, y hace mayor énfasis en el papel del lector, al que se le revela dicha tensión cuando debe decidir de qué manera leer, además de que señala que la tensión permite disfrutar de los mundos del cuento y de la novela de manera simultánea. En contraste con la postura de Ingram, da más peso en su explicación al lector y menciona que puede haber distintas variables en la experiencia lectura al contrastar un primer acercamiento, que exige al lector regresar constantemente para encontrar las conexiones, con una relectura. Su corpus está compuesto mayoritariamente por autores de lengua inglesa, sin embargo, al final propone una lista de posibles obras que entrarían en la categoría propuesta y entre ellas la única obra en español es *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga.

En el mismo año, Robert Luscher publica "The Short Story Sequence: An Open Book", trabajo que dialoga de manera directa con la propuesta de Ingram. El primer aspecto que trata es la necesidad de cambiar la denominación short story cycle por short story sequence, puesto que para el crítico la noción de la secuencia ordenada es uno de los aspectos fundamentales que determinan esta forma (y no género como lo consideran Ingram y Garland). Lo define como "[...] a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme" (148). Una vez más, la definición da un papel importante a la percepción del lector, que a través del ejercicio interpretativo del

texto construye una red de asociaciones acumulativas. Las otras denominaciones son fallidas a ojos de Luscher porque no subrayan la importancia del aspecto secuencial, concepto que toma de la música y que hace referencia a la unidad como un conjunto de sucesión ordenada y de patrones recurrentes, lo que en el short story sequence provocaría una sensación de continuidad durante la experiencia de lectura.

En el short story sequence, cada cuento debe ser autocontenido y aunque existe la posibilidad de expandir los textos para desarrollar aspectos de la historia se corre el peligro de colindar con la concepción de novela. Para el crítico, la intención del autor puede no ser comprobable, pero considera que los patrones e indicios que relacionan los textos deben ser fácilmente identificables por el lector para encontrar el significado del texto, por lo que asume que el autor tuvo dicha pretensión. Un aspecto que señala es que los lectores tienen poca familiaridad con esta forma, y que, a diferencia del cuento, por la flexibilidad del short story sequence se requiere de una cooperación mayor por su parte. A mayor dificultad, mayor placer de interpretación, y para Luscher la lectura del short story sequence provee no sólo el placer de desentrañar los patrones de cada historia, sino también el de descubrir las estrategias que unifican los textos. Establece que ciertas señales son las que marcan un texto como short story sequence, puesto que no todos los libros de cuentos lo son, entre las que menciona los paratextos, así como la mayoría de los elementos unificadores de la novela que se pueden utilizar con algunas modificaciones.

Almost all of the major unities that characterize the novel can be employed—in modified fashion—as modes of coherence in short story sequences: related characters, common or complementary narrators, repeated themes, loose temporal structure, counterpoint, and recurrent images and motifs may become increasingly evident as we negotiate the text (159).

También retoma las categorías de clasificación de Ingram, y si bien reconoce su utilidad para describir ciertas estrategias de la creación de short story sequences, establece que es difícil determinar de manera rígida a un libro en cualquiera de las tres. Para Luscher, todos los short story sequences en algún punto pasan por las tres categorías, cuestión que no condiciona la unidad textual. Considera la idea unificadora como el aspecto clave y, de la misma manera que Garland e Ingram, sugiere temas recurrentes y personajes como métodos para llegar a ella. También observa que las fronteras entre el concepto de short story y el de novela son difusos, sin embargo, la concentración semántica que tiene el primero es mayor a los capítulos que componen una novela.

Ya para los años noventa, Gerald Kennedy publica su libro *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities* (1995) en el que destaca que el short story sequence es una forma que se resiste a la definición y que ocupa un lugar ambiguo entre el cuento y la novela. Califica al cuento como un fenómeno global,⁴ de manera que las colecciones y antologías de cuento también son populares, por lo que el corpus es sumamente grande y heterogéneo. En este escenario, el short story sequence es una forma sujeta a distintos niveles de cohesión y arreglos, y entre los patrones que señala se encuentran: introducciones, temas repetitivos, personajes recurrentes y conexiones entre narrativas. Critica las categorías de Ingram, puesto que sólo considera como crucial el aspecto de la composición, cuestión que puede ser ambigua o inaccesible. Además, para Kennedy no hay una diferencia clara entre la story sequence arreglada y una colección variada de historias, de manera que, por la incapacidad de determinar la intención autoral, no es posible distinguir entre secuencias ordenadas y una selección de historias arregladas por un editor.

⁴ Menciona entre los autores destacados que no son de habla inglesa a Gabriel García Márquez y a Italo Calvino.

Al mismo tiempo Maggie Dunn y Ann Morris plantean una propuesta totalmente contraria a la de Ingram y los autores que se adscriben a sus ideas, principalmente porque para las críticas la forma estudiada debe ceñirse en el abanico genérico de la novela. De entrada, ellas proponen el término *composite novel* (novela compuesta), al que consideran un género literario cuyo mayor desarrollo fue durante el s. XIX y que definen como "[...] a literary work composed of shorter texts that—though individually complete and autonomous—are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles" (2).

En su origen, el término remite a una novela escrita por varios autores en donde cada uno escribía una sección o capítulo, sin embargo, de manera posterior, Eric Rabkin lo utiliza para referirse a libros de difícil clasificación genérica como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson y *Go Down, Moses* de William Faulkner, es decir, libros que no eran novelas en el sentido tradicional del término y que eran más que un compendio de historias escogidas de manera aleatoria. Apuntan que si bien hubo otras propuestas nominales, la de Ingram es la que tuvo mayor atención de la crítica, sin embargo proponen el empleo del concepto *composite novel* por varias razones: hace énfasis en su pertenencia al género de la novela, que es predominante en la era moderna; por la preferencia editorial, puesto que las novelas se venden mejor que los ciclos o secuencias cuentísticas; porque en general existe un mayor interés en la novela; y como argumento final aluden al concepto de intertextualidad propuesta por Bajtín y a la necesidad de relacionar los elementos dentro del interior del texto para darle un sentido de unidad, cuestión que se rompe con la noción de *short story cycle*.

El *short story cycle* pone mayor énfasis en las partes y la sugerencia genérica lo coloca en una jerarquía menor, a comparación del *composite novel* que destaca el todo y cuya jerarquía genérica es mayor. Además, Dunn y Morris argumentan que al considerarla dentro

del género novelístico, los textos contenidos pueden no ser necesariamente cuentos, sino otras formas híbridas en prosa, además de aceptar variabilidad en la extensión. Para determinar si un texto es un composite novel consideran que los textos deben ser cerrados y autónomos, y esto se determina principalmente a través del título, además de otros elementos textuales como "[...] possibly some recurring characters, shared incidents, and/or a generally common setting; probably one or more common thematic concerns; perhaps a sustained and sustaining narrative voice" (13).

La propuesta se resume a cinco principios organizadores que el texto debe contener (no todos al mismo tiempo, pero sí más de uno): 1) el escenario o ambiente como elemento principal de interconexión; 2) un protagonista a lo largo de distintos textos, con posible efecto de *bildungsroman* o *kunstlerroman*; o 3) un protagonista colectivo que puede ser literal o simbólico (un tiempo histórico o un enfoque en una cultura, una familia o grupo social, una generación o un arquetipo); 4) un patrón en que se reflejan temáticas, motivos o símbolos entrelazados entre los textos (una estructura de "patchwork"); y 5) storytelling o el proceso de creación de la ficción, es decir que se enfoque en contar una historia. Además, también aclaran que los trabajos en múltiples volúmenes y series de un héroe (Sherlock Holmes o las historias con Hércules Poirot como protagonista) no entrarían en la clasificación de composite novel a pesar de que sí se pueden considerar como short story cycles, de manera que al final la denominación composite novel y short story cycle no son completamente equivalentes.

En contraste con el composite novel, Carol D'Lugo, en su libro *The fragmented novel in Mexico: the politics of form* (1997), considera la novela fragmentaria como

[...] a work that is broken into sections, with spaces or gaps that separate the pieces of prose. These spaces can be blank or filled with a variety of designs: asterisks,

geometric figures, numbers, or, on occasion, vignettes. Other examples of textual fragmentation are experiments with spacing between words, the repeated use of sentence fragments, and the graphic depiction of disordered thoughts (xi-xii).

La concepción de composite novel tampoco es equivalente a la de fragmented novel. Sin embargo, en la línea de los ciclos cuentísticos, es el único término aquí revisado que pretende encasillar al fenómeno dentro de la novela, en comparación con los otros que, como mencionan Dunn y Morris, hacen mayor énfasis en las partes individuales, además de contener la denominación short story. Con esta somera revisión entonces se pueden entender los antecedentes teóricos que se han adaptado en Latinoamérica para definir y explicar dentro de nuestra tradición el fenómeno de los ciclos cuentísticos y de manera posterior el de las minificiones seriadas.

2.2 LOS CICLOS CUENTÍSTICOS: LA TEORÍA EN LATINOAMÉRICA

En la crítica latinoamericana no son pocos los estudios que han abarcado el estudio del cuento como un género muy prolífico desde el siglo XIX y cuyas características y experimentaciones han cambiado a lo largo del tiempo. Si bien este trabajo no pretende hacer una revisión exhaustiva sobre la teoría del cuento sí considero pertinente hacer una exposición general de los estudios más reconocidos sobre el cuento y señalar el interés (o falta de este) por los ciclos cuentísticos o cuentos integrados.

En 1966 Luis Leal publica *Historia del cuento hispanoamericano*, un estudio histórico sobre el género, en el que recorre los distintos momentos que marcaron de una forma u otra al cuento, así como sus principales líneas temáticas y exponentes. Considera el siglo XIX como el momento en que, de manera paralela a otras formas, como los géneros periodísticos y los cuadros costumbristas, germina el cuento "creativo". Al ser una revisión

histórica no da un énfasis particular a la estructura del género ni a las posibles implicaciones de autonomía o dependencia del texto con otros elementos paratextuales o intratextuales. El interés de Leal se encuentra centrado en los temas y las tendencias literarias que expone al definir las características del cuento posmoderno o el vanguardista.

En 1979 Enrique Anderson Imbert publica *Teoría y técnica del cuento*, libro que, desde un enfoque estructuralista, pretende desmenuzar las minucias relacionadas con el cuento a través de una revisión del término. Asimismo, hace un recorrido desde el nacimiento del género, que abarca de los antecedentes grecolatinos hasta una revisión de los fenómenos del cuento contemporáneo. Define al cuento como

Una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción [...] consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (52).

Una de las secciones de su libro se titula "Relaciones internas entre la trama total y sus partes"⁵ en la que dedica un apartado a los que él llama cuentos enlazados. En dicha sección retoma las clases de ciclos propuestas por Ingram y sugiere una cuarta para denominar a aquellos ciclos "descompuestos, desarreglados y descompletados" (163), ya que el teórico considera que la propuesta del crítico estadounidense no es suficiente para formas de enlaces tenues entre textos. Entre los posibles enlaces tenues considera distintos tipos: enlaces de encargo: cuando son encargados por un editor (y pueden ser varios escritores) (163), cuentos intercalados: cuentos intercalados dentro de una novela (el enlace más débil) (164), y cuentos asimilados por novelas: uno o más cuentos dentro de una novela que causan tensión que

⁵ Una versión reducida de este capítulo se publica en *El ojo en el caleidoscopio* (2006) editado y compilado por Pablo Brescia y Evelina Romero.

puede romper el equilibrio de la obra como unidad (164). También considera los casos de marco individual (un solo cuento encuadrado dentro de un marco) (166) y contacto (cuentos que se tocan unos a otros aun cuando no estén coleccionados en el mismo libro) (167) dentro de esta categoría.

En 1985 Gabriela Mora publica *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, trabajo en el que define y caracteriza al cuento y contrasta la noción del género de los críticos y al mismo tiempo la de dos escritores Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Su enfoque es más de tipo estructuralista, sin embargo, a diferencia de Anderson Imbert, no dedica en este libro ningún apartado referente a cuentos integrados o relacionados de alguna forma, es en un artículo posterior que Mora se detiene a estudiar el ciclo de cuentos.⁶

Unos años más tarde, David Lagmanovich aborda el estudio del cuento en *Estructuras del cuento hispanoamericano* (1989), en el que señala que las transformaciones de la novela (específicamente desde el *boom* latinoamericano) han oscurecido la percepción de lo que estaba ocurriendo en el ámbito del cuento. Señala a Quiroga y su poética como un ejemplo de las tendencias latentes en el cuento "clásico" y cuestiona la aparición de otro tipo de cuento como es el caso de la obra de Jorge Luis Borges. Considera que entre los rasgos más importantes de la evolución del cuento se encuentran: la línea argumental fragmentada, la ambigüedad, los tratamientos diversos del personaje, el final sorpresivo y el material retrospectivo. No ahonda en aspectos estrictamente estructuralistas y tampoco considera ni menciona las posibles relaciones entre cuentos de un mismo libro o escritor.

⁶ Cfr. "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 42, 1993.

Después de esta mínima revisión sobre los estudios enfocados de manera general en el cuento, sólo podemos señalar el interés de Anderson Imbert por los cuentos integrados. Una observación repetida por la crítica es la poca atención, y por lo tanto la escasez de trabajos, sobre los ciclos de cuentos o cuentos integrados, que, si bien ha aumentado con los últimos años, sigue siendo menor a comparación con el vasto corpus que se puede estudiar desde esta perspectiva.

De entre los trabajos relevantes podemos señalar, en primer lugar, "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano" (2000) de Miguel Gomes en el que hace una revisión sobre el estado de la crítica hasta ese momento. Para comenzar menciona que los géneros breves, en contraposición con los largos, tienen mayores posibilidades de transformación, por lo que, en el caso del cuento, así como los géneros cercanos, son más susceptibles a la experimentación. Para delimitar el caso de los ciclos de cuentos considera pertinente revisar históricamente desde el modernismo hasta el siglo XX, ya que los trabajos hechos desde el prescriptivismo de los géneros literarios le parecen autoritarios y debido al poco prestigio tipológico del que goza el cuento en contraste con la novela, observar los contrastes le permite localizar los espacios de experimentación del cuento que desembocan de manera posterior en el ciclo de cuentos. La propuesta de Gomes parte fundamentalmente de la teoría de Roman Ingarden sobre los puntos de indeterminación como el elemento que el autor de los ciclos de cuentos deja abierto para permitir más de una posible lectura. Si bien otros teóricos como Ingram ya habían resaltado el papel del lector, Gomes dedica un apartado completo a la tipología posible del lector de este tipo de textos. Este se enfrenta a la decisión de leer cada texto como autónomo o aceptar las señales de los patrones estructuradores y realizar el trabajo de integración de los textos.

Un cuento puede leerse como cuento, integrarse en nuestra experiencia como muestra de un género que existe más allá de textos específicos, pero ese mismo cuento puede leerse como un elemento modificado por otros que lo rodean en el lugar tangible del volumen y, a su vez, como modificador de ellos (561).

Para Gomes la noción de libro es más firme en el ciclo de cuento contemporáneo, y enlista los parámetros o elementos que pueden crear la disposición narrativa (que puede ser intercalación, encadenamiento o alternancia según la propuesta de Tzvetan Todorov). De entre los aspectos que considera, enlista: la hipotaxis, la parataxis, el paratexto y el contexto. Finaliza con que la disposición de los ciclos de cuentos no es casualidad, y si bien no dedica mucho espacio para las intenciones autorales (razón por la que posiblemente no retoma las categorías de Ingram), sí considera que el estudio de los ciclos de cuentos en conjunto con las experimentaciones estructurales o de incorporación del lector deben recibir mayor atención.

En el mismo año, en María Luisa Antonaya hace una revisión del ciclo de cuentos en la literatura española, al que considera un género narrativo. A diferencia de Gomes, la postura de Antonaya deriva de manera directa de la propuesta de Ingram, ella misma señala que la mayoría de los trabajos alrededor del tema se encuentran en la crítica norteamericana a pesar de que es una forma con antecedentes en todas las literaturas. En el caso de la literatura hispana, la falta de información y la clasificación errónea de obras ha entorpecido un poco la delimitación y estudio del ciclo de cuentos. Considera la voluntad del autor y el papel del lector como elementos indispensables relacionados a través de la cooperación o compromiso para la creación y posterior interpretación de los textos. El aspecto de la intención autoral entonces sería un elemento diferenciador entre el ciclo de cuentos y la colección de relatos o la novela fragmentaria.

Antonaya también dedica un espacio para considerar los posibles antecedentes del género en la tradición hispánica, en los que enlista las colecciones con trama-marco como serían las colecciones de *exemplum* medievales como *Calila e Dimna* o *El conde Lucanor*, cuya estructura permanecerá hasta ser reemplazada por mecanismos internos más sofisticados. También el florecimiento de la novela que tiende hacia la fragmentación puede haber permeado los ciclos de cuentos, además de ser géneros que se confunden fácilmente entre ellos. Por esta razón, plantea que el ciclo de cuentos combina rasgos de la novela y del cuento, debido a que presenta los fragmentos (cuentos) en un mundo que es la suma de estos. Dentro de los elementos básicos de unión considera el lugar, el personaje y la comunidad, los temas, la evolución del tiempo (no necesariamente cronológico), así como las estructuras internas y externas.

Antonaya considera la participación del lector como acto que da vida al texto, como plantea el teórico de la recepción Wolfgang Iser, y este aspecto es importante puesto que hace énfasis el modo en que es percibido el texto, por lo tanto, el lector es un participante activo que descubre y re-crea la estructura que dejó el autor. A partir de esa idea, hace una revisión de los posibles condicionamientos que el lector puede encontrar como el título, la búsqueda de reglas en las conexiones y la identificación entre el todo y sus partes, que en contraste con la novela es proceso de lectura no-continuo. La situación del ciclo de cuentos en España en la perspectiva de Antonaya es efímera, puesto que los autores españoles parecen tener mayor apego a los géneros clásicos del cuento y la novela.

De regreso a la literatura latinoamericana, Graciela Tomassini, en "La frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'" (2004), también plantea los problemas que presenta la contraposición entre series de cuentos y la lectura de estos como una novela, ya que los encasillamientos rígidos han hecho que libros de cuentos hayan sido leídos de

múltiples formas porque la noción de obra como unidad subordina a otras formas estéticas que requieren de otros modos de lectura. Por un lado, tenemos elementos fragmentarios, y, por otro, recurrencias parciales que hilvanan los elementos en un todo global. Tomassini retoma de Gabriela Mora⁷ los patrones de recurrencia que propone a manera de método de integración del texto y la tesis de Juan Armando Epple sobre los antecedentes históricos en Latinoamérica como las transformaciones sociales que subvirtieron la concepción tradicional de la novela como una totalidad. La heterogeneidad del corpus afecta la delimitación de los géneros y cuestiona la definición canónica del cuento, ya que, además, Tomassini también está considerando los textos seriados como la minificción y el microrrelato.

En 2004 Lauro Zavala publica el artículo "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve"⁸ en el que hace una introducción de lo que considera el cuento integrado. Menciona que, en contraste con la tradición anglosajona, en la tradición hispanoamericana existen menos estudios sobre este fenómeno, aunque no carezcamos de un corpus muy variado que podría insertarse en la discusión de este tema y esto debido a la herencia de la fragmentación que tenemos de las vanguardias a principios del siglo XX. Zavala hace énfasis en las posibilidades de lectura y los diversos pactos de lectura (a nivel genérico) que puede haber, "de tal manera que un volumen puede ser leído, simultánea o alternativamente, como novela, serie de cuentos y ciclo de minificciones" («Fragmentos, fractales y fronteras» 118). También anota el uso desordenado de la palabra relato en lugar de cuento para referirse a aquello que es más, menos o diferente a un cuento. Considera que

⁷ El artículo que cita es "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)" (1993), mismo que se vuelve a publicar de manera ampliada en *El ojo en el caleidoscopio* (2006) y que es la versión revisada para este trabajo.

⁸ Este artículo se publicó por primera vez en 2004 *Revista de Literatura*, después en 2006 en *El ojo en el caleidoscopio* (la edición citada en este trabajo) y en el mismo año con el título "Género y lectura en la narrativa serial" en *Minificción bajo el microscopio*.

es un problema definir y diferenciar series de textos breves y novelas formadas por una sucesión de fragmentos no secuenciales, ya que las novelas formadas por minificciones seriadas se encuentran en un punto genérico fronterizo y los textos podrían resistir distintas lecturas.

Las series de textos breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre el todo y las partes, y de las fronteras entre diversos géneros canónicos, sino una reformulación de la frontera más importante del espacio literario: la que existe entre el proceso de creación y el acto de leer (137).

Considera el fragmento como referido a la ruptura de una totalidad de elementos que conservan una relativa autonomía textual, y el detalle referido a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible. También propone el término fractal, que es opuesto al fragmento puesto que conserva los rasgos de la serie. Llama estrategias de serialidad a los mecanismos de unidad y fragmentación dentro de una serie.

En 2006 Pablo Brescia y Evelia Romano coordinan *El ojo en el caleidoscopio* (2006), un volumen que compila distintos artículos, tanto teóricos como analíticos, sobre textos integrados. En el texto inicial "Estrategias para leer textos integrados" Brescia y Romano empiezan por delimitar qué son los textos integrados, que definen como "aquellos textos que se enlazan entre sí, conformando un patrón de relación" (7). De manera posterior, cuestionan las distintas relaciones que pueden existir entre una serie de textos dentro de una unidad textual (libro), ya que pueden ser integrados o autónomos. Su enfoque tiene mayor interés en el modo de integración que en la delimitación genérica, por lo que señalan posibles pautas de análisis de los patrones de relación y los diseños que las piezas pueden constituir dependiendo de su ubicación en el esquema. Los críticos mencionan que, para ese momento sigue siendo un tema que ha recibido poca atención por la crítica latinoamericana en

comparación con la crítica anglosajona, del que citan los trabajos de Forrest Ingram, Susan Garland, Robert Luscher y Gerald Kennedy.

Respecto a la denominación mencionan los problemas que plantea la palabra "cuento" como término para clasificar este fenómeno, por lo que señalan que otros autores se han decantado por la palabra texto. Para ellos, las distintas nomenclaturas siguen dos tendencias: remarcar la totalidad o la discontinuidad.

Por último, mencionan el trabajo de Rolf Lundén⁹ (como el más reciente en 1999) quien "intenta con claridad establecer los límites genéricos de los compuestos cuentísticos diferenciándolos de la novela —por los intersticios entre las historias que garantizan la autonomía de las partes— y de la colección de cuentos —por la intertextualidad de las partes" (14).

Al recapitular los distintos textos trabajados en el volumen *El ojo en el caleidoscopio*, enlistan lo que ellos llaman "patrones clásicos de integración" que son: itinerancia de personajes, espacios que funcionan como campo de referencia de los relatos, referentes históricos, sociales y culturales, y diversas estrategias textuales como títulos, prólogos, epílogos, relatos enmarcados, patrones secuenciales y repetición de estructuras. Finalmente consideran que el término "textos integrados" es más útil para el estudio de este fenómeno y consideran importante determinar las coordenadas que definen el contrato entre autor y lector.

El texto incluido de Gabriela Mora, "Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados", establece desde un inicio diferencias entre un ciclo cuentístico y una colección integrada: "Llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta paradigmas de

⁹ No fue posible consultar este material para la investigación debido a su inaccesibilidad.

relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otro tipo «misceláneo» en que dicha relación no existe” (53).

Mora anota que la producción de cuento en Hispanoamérica fue altamente promovida por su difusión en revistas y periódicos. La pérdida de los espacios de publicación para el cuento (sin considerar las publicaciones especializadas) podría haber impulsado que los escritores se decantaran por volúmenes que compilaran sus cuentos, o concebirlos así desde un inicio. Y menciona los distintos nombres que se ha utilizado para designar al fenómeno de los cuentos en serie: compuesto de cuentos, cuentos integrados, colección secuencia y ciclo cuentístico, entre otros; ella propone utilizar el término serie o colección integrada para referirse cualquier colección de cuentos interrelacionados.

Para justificar esto, retoma la definición de ciclo cuentístico propuesta por Forrest Ingram y aunque no considera que la intención del autor sea definitoria (a diferencia de Ingram o Kennedy), puesto que sus intenciones pueden cambiar u obedecer a impulsos desconocidos, reconoce la importancia del papel del lector para hallar la unidad del conjunto: “Siendo así, quizás sea más sencillo referirse a las correlaciones entre los relatos, al grado mayor o menor de fuerza entre las conexiones (lo que incidiría en el tipo del CI), pero sobre todo al efecto de "suma" o de "totalidad" del conjunto” (57).

Entre las estrategias para componer el orden, que Mora no considera que deba ser necesariamente lineal, retoma los mencionados por Ingram (paralelismos, yuxtaposición y contraste) y por Kennedy (progresión y combinación) para añadir que estas estrategias van dirigidas a construir una visión de mundo. Esta visión puede estar encapsulada por el título que "es importante signo temático de cualquier obra literaria" (61). Sobre los personajes menciona la aparición continua de un personaje en distintos cuentos dentro de un mismo libro,

y afina esta anotación con un señalamiento de Kennedy, quien menciona que pueden tener patrones de conducta derivados de "sistemas de signos paradigmáticos" (62).

Acerca de la autonomía y completud menciona dos posturas, la de Garland, quien considera que los cuentos deben ser "autosuficientes y relacionados" (63) y la de Luscher, que cada lectura no es de completo cierre por la necesidad de relacionar las partes con el todo.

Respecto a la problemática que implica definir la diferencia entre un ciclo cuentístico y una novela, menciona el peso de la tradición del cuento (que provoca la tentación de leer cada relato de manera independiente) y que la sensación de unidad podría darla el último relato del libro, donde la autora cita "la completez del ciclo" propuesta por Ingram.

Finalmente Mora propone su propia tipología de clasificación en la que enlista: *serie o colección integrada* para referirse a cualquier colección de relatos interrelacionados, que contendrían varios subtipos según el grado de relación y las exigencias de lectura derivadas de ésta (colección integrada cíclica y colecciones integradas de tipo secuencial total o parcial).

También subraya de nuevo la importancia del papel del lector:

Aunque en todos los tipos de la colección integrada la tarea del lector es fundamental para hallar los lazos unitivos entre los cuentos, esta tarea es especialmente importante en la subclase secuencial ya que la comprensión de cada relato dependerá con más fuerza de la lectura de los demás, que en los otros subtipos (74).

En 2008 Francisca Nogueroles hace una nueva revisión sobre la concepción de cuentos integrados en las literaturas hispánicas. Para este punto, la teórica considera que es un tema complicado puesto que hay todavía una escasez de estudios críticos sobre el tema, por la maleabilidad del término cuento y la cantidad de estudios que se adscriben en el camino del texto narrativo y el fragmento. Para ella existen dos corrientes estéticas que corren de manera paralela: los textos costumbristas decimonónicos y la experimentación de las vanguardias.

Divide los ciclos cuentos integrados entre formas clásicas que presentan unidad espacial y/o de personaje y las contemporáneas que tratan el acto de narrar o crear, correspondientes a la sensibilidad posmoderna.

En su breve revisión histórica también considera como antecedentes las colecciones como *El conde Lucanor* y menciona que en Latinoamérica, durante la Modernidad, el cuento gozó de mucho prestigio entre los escritores, cuestión que llevó al incremento de su publicación a partir de la segunda mitad del siglo XX. Debido a este panorama y con el aumento de las series de cuentos integrados, que considera una categoría textual y no un género, se dispone a hacer una clasificación: los cuentarios modernos, que presentan unidad espacial, temática y de personajes, y los cuentarios posmodernos, que con un espíritu subversivo (herencia de las vanguardias) son textos de ruptura que tienden al uso de la metatextualidad, la intertextualidad y la ironía.

Un trabajo más reciente es el de Gabriel Matelo, "Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo" (2018), que hace una revisión tanto de los autores estadounidenses como de las posturas de algunos de sus colegas latinoamericanos, por lo que menciona las distintas denominaciones que han recibido los cuentos integrados, hace un compendio de dispositivos unificadores y señala la importancia del lector, cuestión que la mayor parte de la crítica ya había resaltado. Para Matelo, el ciclo de cuentos integrados podría justificarse como género con el modelo de hibridación de Brian Stross, "ya que se hibridarían en un formato nuevo que luego es percibido como una nueva entidad pura, un género nuevo: el short story cycle" (2210). También crítica la propuesta de lo fractal de Zavala, ya que el fragmento debería pertenecer a la estética de la novela y la concepción de fractal no coincide con la lógica original de la geometría fractal. El crítico se decanta por la noción de rizoma de Deleuze y Guattari porque:

Los rasgos de un rizoma se aplican adecuadamente al género. Los principios de conexión, de heterogeneidad, de multiplicidad, de cartografía poseen adecuación descriptiva de un funcionamiento de los ciclos que las novelas, los cuentos y las colecciones editoriales no poseen (2210-2211).

El ciclo de un mismo punto tendría múltiples conexiones desjerarquizadas con otros puntos del ciclo, esto permitiría explicar el ciclo en contraste con modelos estructurales o generativos.

Esta revisión de la crítica latinoamericana ha permitido vislumbrar su creciente interés por las series de cuentos integrados, así como los distintos problemas a los que se han enfrentado por la naturaleza ambigua de esta forma, como la denominación, la caracterización y la delimitación de un corpus. Este antecedente proporciona la visión del papel de la minificción seriada que en casos como el de Zavala, Nogueroles o Tomassini, quienes lo consideraron de manera paralela al estudio de los ciclos de cuentos. Si bien en el caso de la minificción ya se considera como un género autónomo e independiente, no se puede ni se debe negar la directa relación que guarda con el cuento y las distintas transformaciones que ha tenido en Latinoamérica desde el siglo XIX.

2.3 PROBLEMÁTICA DE GÉNERO: EL CUENTO Y LA MINIFICCIÓN

2.3.1 ANTECEDENTES DE LA MINIFICCIÓN

Rastrear los antecedentes históricos y genéricos de la minificción es una tarea que requiere de una observación cuidadosa, en primer lugar, porque se trata de una forma de extensión corta y las brevedades han existido en la literatura desde tiempos antiguos. ¿Cómo podemos relacionar dichas formas con el género delineado que denominamos actualmente minificción?

En segundo lugar, las hipótesis de su origen son diversas y no existe un consenso claro por

parte de la crítica, aunque sí existen planteamientos que se repiten de manera más frecuente. Uno de ellos es que la minificción deriva del género cuento como una especie de subgénero que de manera posterior se vuelve independiente. El propósito de este apartado es hacer una revisión de la relación entre cuento y minificción, así como enlistar las distintas perspectivas que existen sobre el origen y antecedentes de la minificción para comprender de manera posterior cómo se conforma como un género consolidado y reconocido ante la crítica.

A partir de la aparición del cuento moderno inaugurado por Edgar Allan Poe, su influencia y posterior auge en Latinoamérica no se hizo esperar. Por esta razón la crítica literaria no tardó mucho en centrar su atención en las diversas formas en las que se estaba cultivando el cuento, y al mismo tiempo los teóricos también dieron cuenta de las observaciones relacionadas con la variación de extensión y de las experimentaciones que tendían hacia lo breve.

Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento*, menciona que la brevedad es una característica que distingue al cuento de la novela. En el capítulo 4 titulado “Entre el caso y la novela: hacia una definición del cuento” toma los dos frentes que colindan con el cuento: el caso, que considera una narración breve que se supone verdadera, y la novela, a la que considera a partir de un mínimo de 50.000 palabras. De manera que, para el teórico, la extensión juega un papel fundamental para distinguir entre distintos géneros narrativos, y su criterio no parece gratuito puesto que otros teóricos utilizaron este mismo método de manera posterior (como Lauro Zavala). Si bien no profundiza en el caso, al que resume como “un cuento en miniatura” (43), ya es una forma, porque no la llama género, que está considerando de manera separada del cuento.

Sobre esta misma línea se encuentran las ideas de Gabriela Mora, quien menciona la extensión como un punto problemático al ser considerado un rasgo diferenciador entre el

cuento y otras formas narrativas. Sin embargo, es uno de los principales criterios que utiliza para acotar al cuento brevísimo que postula como el equivalente en español del *short short story* de Irving Howe y que está delimitado por tener entre 1500 y 2500 palabras. A diferencia de Anderson Imbert, añade otros aspectos: una condensación que estalla en una relevación y que el personaje pierde importancia. Su conclusión sobre el cuento brevísimo es que contiene las mismas características del cuento, pero en una extensión menor, por lo que, para este punto, la extensión y recuento de palabras sigue siendo el método para diferenciar a las formas breves del cuento.

Aunado a lo anterior, otros teóricos como David Lagmanovich y Luis Leal apuntan que las tendencias del cuento se han transformado y ya no se rigen bajo la estructura rígida del llamado cuento clásico (o cuento al estilo de Poe). Leal, desde 1966, ya observa en el cuento vanguardista que el elemento narrativo deja de ser constitutivo y que el interés se desplaza a lo poético en contenido y forma, además de que el expresionismo y el realismo mágico permiten una experimentación con nuevas estructuras que buscaban separarse del realismo social. Lagmanovich en 1989 contrapone el concepto de “nuevo cuento” que deriva del cuento borgeano, y al que atribuye cinco rasgos: línea argumental bifurcada, ambigüedad argumental y de personajes, tendencia a personajes marginales, final sorpresivo y uso de flashback. De tal modo que el corpus que constituía al cuento latinoamericano creció rápidamente y dejó en claro dos aspectos: que había una esfera muy grande de textos breves que aparentaban ser cuentos y que las experimentaciones estructurales y genéricas ya no eran una anomalía sino una constante.

En 1991 Edmundo Valadés publica en su revista *El Cuento* un artículo titulado “Ronda por el cuento brevísimo” en el que trata de plantear un panorama del fenómeno literario breve que se publica en su revista. Comienza por anotar que la creación menor, a la

que denomina minificción, ha sido desestimada por la crítica a pesar de su auge en el medio editorial, en el que considera *El Cuento y Ekuóreo* como los principales vehículos de difusión. Para Valadés, la minificción es mínima, pero de difícil composición, exige inventiva e ingenio y tiene una inflexible economía verbal. Le atribuye su origen a los libros sagrados e históricos chinos y orientales que llegarían a las letras hispanas en las traducciones de textos como *Las mil y una noches* y que después serían retomados en obras como *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y que él trataría de extender con *El libro de la imaginación* (1976). Aunque el planteamiento no es del todo descabellado, Valadés no se toma el tiempo para desarrollar cómo que es que las brevedades de oriente derivan en lo que él considera minificciones. Esto se le podría atribuir al hecho de que en la sección de cuentos brevísimos de *El cuento* se incluían autores de distintos orígenes y en ocasiones fragmentos seleccionados de obras más grandes que el crítico considera como parte de un corpus homogéneo. Podemos intuir que esto se debe a que Valadés toma como modelo *Cuentos breves y extraordinarios*, colección que incluye autores de orígenes diversos, entre los que los orientales forman una parte importante de la selección, además de presentar extractos de algunas obras. Además, los criterios genéricos utilizados por Borges y Bioy son muy abiertos, puesto que incluyen textos que podrían no cumplir con los requisitos para ser denominados “cuento” en el sentido estricto del género, ya sea por su extensión, por su colinde con otros géneros o por su estructura.

En contraste con esa propuesta, Laura Pollastri en “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea” (1994) considera que los microrrelatos fueron producto de las experimentaciones esporádicas de los cuentistas hacia los textos pequeños y que después se volvieron frecuentes, creando un corpus muy amplio de textos que iban desde una línea hasta las dos páginas. El problema que presentaba a los

lectores es que no parecían cuentos, de manera que presentarlos como cuentos o cuentos muy breves contrastaba con los textos por sí mismos que no permitían dicha lectura. Pollastri incluso plantea que no todos los microrrelatos tienen un signo de pertenencia genérica.

A pesar de la agudeza de esa última anotación de Pollastri, el inicio de los estudios formas de la minificción seguía bajo la línea de la narratividad y la íntima conexión con el cuento, razón por la que solía aparecer bajo la denominación de cuento brevísimo, cuento ultracorto o minicuento. Un ejemplo de esto es en la *Revista Interamericana de Bibliografía* de 1996 en la que aparecen varios artículos dedicados al tema, entre los trabajos publicados resaltan “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario” de Lauro Zavala y “El minicuento, ese (des)generado” de Violeta Rojo. Para este punto es sintomático que ambos críticos utilicen una denominación que adscribe al cuento la forma breve que están estudiando.

Zavala hace una diferenciación por cantidad de palabras entre el cuento corto (1000-2000 palabras), el cuento muy corto (200-1000 palabras) y el cuento ultracorto (1-200 palabras). Al cuento ultracorto lo considera el conjunto más complejo de la narrativa literaria y en esta categoría considera los casos de Anderson Imbert, los textículos de Cortázar y otros textos que nombra de manera indistinta como microficciones, minitextos y microcuentos. Pero, hay que señalar que también añade algunos elementos característicos como el uso de estrategias de intertextualidad y de metaficción, así como de ambigüedad semántica, humor e ironía. Considera al cuento ultracorto como el de aspecto narrativo, mientras que el minitexto sería todo aquel en que otros cruzamientos genéricos no narrativos podrían tener lugar. Atribuye su auge al crecimiento editorial e iniciativas como el concurso de cuento brevísimo de la revista *El Cuento*, así como de las nuevas tecnologías.

Por otro lado, Violeta Rojo considera dos rasgos particulares que separan al minicuento del cuento: en primer lugar, la brevedad y en segundo, el carácter proteico o

desgenerado, que implica el contacto con otras formas literarias y que ya había sido apuntado por otros críticos como Dolores Koch o Juan Armando Epple. Rojo plantea al minicuento como un género nuevo que deriva del cuento, esto a través del planteamiento de los formalistas Víctor Sklovsky y Boris Tomachevsky en que los nuevos géneros y subgéneros son formas creadas por la infiltración de formas desaparecidas en formas activas, por lo que el cuento, al tener contacto con otros géneros arcaicos o desaparecidos, se transforma en el minicuento, que conserva el núcleo narrativo y otros elementos del género desaparecido. Rojo explica que está considerando un tipo muy específico de cuento breve que se relaciona de manera paródica y humorística con otros géneros, puesto que podría argumentarse que narraciones breves siempre han existido.

Quien traza un camino más claro sobre los posibles orígenes es Epple en el trabajo introductorio al mismo número de la *RIB*, “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo”, en el que intenta trazar los antecedentes e influencias del cuento brevísimo. A diferencia de Valadés, apunta los antecedentes más lejanos a la Edad Media en donde había formas diferenciadas de ficción breve en la literatura didáctica; el crítico plantea que el cuento breve hispanoamericano dialoga con dos tradiciones: la oral (anécdota y experiencia) y la libresca o culta. De manera posterior considera que el desarrollo del cuento moderno confunde la brevedad como un rasgo genérico y que eso, sumado a la demanda por ficción breve de las revistas y editoriales, promueve la escritura de textos de menor extensión. También apunta que la exploración vanguardista¹⁰ permite la búsqueda de nuevas configuraciones al mismo

¹⁰ Hugo Verani menciona que en los años veinte la vida moderna invitaba a la experimentación, por lo que los escritores buscan adecuarse al ritmo cambiante de la sociedad industrial y enlista las características de los textos vanguardistas que si se analizan de manera detenida dialogan de manera directa con las características de la minificción: “desmantelan los fundamentos lógicos de la narrativa realista; repudian el lenguaje estetizante y mediatizador; recuperan la escritura antiliteraria y conversacional; **dan primacía a la integración de lo culto y lo popular; desbordan fronteras genéricas; sobreponen subjetividad a la verosimilitud; introducen nuevas formas narrativas** [...]; focalizan la narración en el acto de escribir; **privilegian una visión**

tiempo que dialoga con una tradición canónica que ejerce una influencia directa, lo que llevará eventualmente a la parodia, el reciclaje y la reescritura.

David Lagmanovich en “Hacia una teoría del relato hispanoamericano” (1996) postula otra hipótesis sobre los orígenes del microrrelato. En primera instancia considera que el modernismo hispanoamericano y su revisión de prácticas escrituarias constituyen uno de los antecedentes más importantes, y para ello cita a autores como Rubén Darío, Julio Torri y Leopoldo Lugones. Además, considera el haikú japonés como un posible referente que se encuentra a la par del microrrelato, solo que con un núcleo lírico y no narrativo. En este trabajo, Lagmanovich propone la categoría de microtexto como un paraguas que contiene al haikú y al microrrelato, así como otras formas breves. Sin embargo, años más tarde, en *Abismos de la brevedad* (2009), reformula algunas de sus ideas. Deja de lado al haikú, y profundiza la relación del modernismo y en especial el papel de Rubén Darío con el poema en prosa de Baudelaire, que sumado a las tendencias generales de la modernidad que buscaban diferenciarse del siglo XIX (contra la ornamentación por sí misma, la excesiva extensión y la redundancia), así como la aceleración del siglo XX son las condiciones que favorecen la aparición de las formas breves. Al igual que Epple considera que la industria editorial también jugó un papel importante al acortar los espacios y preferir formas que no ocuparan demasiadas páginas en una publicación. Bajo ese panorama, el crítico subraya que las brevedades son ya sistémicas y no ocasionales y esto también provoca la creación de un público que acepta y conoce estas formas en lugar de verlas con extrañeza o incertidumbre.

Violeta Rojo también retoma algunas ideas de sus trabajos de los años noventa en su *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* (2009) cuya primera edición fue en

humorística, lúdica e irónica; apelan a la complicidad del lector, ostentando la condición de artificio de la literatura y adaptan una vertiente fantástica surreal” (61).

1997, un año después de la publicación del número de la *RIB*. En el manual considera al minicuento como un subgénero narrativo, ya que cumple con los elementos básicos del cuento y por lo tanto debe incluirse en éste. Respecto a los orígenes, menciona que son desconocidos (36). Apunta que para algunos autores la brevedad (y por lo tanto el minicuento) era el único medio a través del cual podían escribir lo que querían, como es el caso de Julio Torri¹¹ o de Augusto Monterroso. Rojo plantea que hubo un primer grupo de minicuentistas (Rubén Darío, José Antonio Ramos Sucre y Vicente Huidobro) y del que después seguiría en esa línea hacia mediados del siglo XX un grupo mayor de escritores (Monterroso, Juan José Arreola, Marco Denevi, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Enrique Anderson Imbert, etc.). De manera contraria a su planteamiento de 1996 del minicuento como un género derivado del cuento argumentado bajo la teoría estructuralista, para la revisión del manual en 2009 concluye que “es difícil examinar los orígenes de cualquier nuevo género y determinar exactamente cómo, de qué manera y por cuáles razones se formó” (39), pero también menciona que en el caso del minicuento es posible que la falta de atención y de estudios historiográficos también tengan que ver, ya que el minicuento da ciertas pistas aunque sean ambiguas. Otra cuestión que menciona es la existencia de minicuentos sin fábula aparente o narraciones incompletas, que es en donde el lector debe completar el texto para desentrañar la fábula sugerida.

Del otro lado del continente, en España, la concepción del microrrelato y su origen cambian un poco. Irene Andrés-Suárez plantea que el microrrelato es resultado de la evolución del poema en prosa y el cuento clásico, géneros entre los cuales se produce un

¹¹ Torri menciona en una entrevista en 1969 “No sé si estaba de moda la brevedad, pero a mí me gustaba ser breve y esa fue mi moda, mi estilo del que ya no quise separarme jamás. Sí, me gustaba que fuera poco, pero muy meditado, buscar así la perfección” (31).

acercamiento (sin embargo, nunca habla de entrecruzamientos o hibridez genérica), y compara el proceso con el desarrollo de la novela corta frente a la larga. El recorrido histórico empieza para ella desde *Azul...* (1888) de Rubén Darío que influye en autores como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. De manera posterior el espacio de experimentación de las vanguardias se interrumpe por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial y es finalmente la corriente de los postistas que rechaza el realismo y apuesta por las formas breves.

Por todo lo expuesto, podemos resumir las teorías del origen de la minificción en cinco puntos:

1. Por la influencia del modernismo y el poema en prosa.
2. Por la reducción del espacio editorial, así como su difusión por medio de revistas.
3. Por la experimentación de las vanguardias latinoamericanas.
4. Por la evolución del género cuento al cruzarse con otros géneros.
5. Por las tendencias del siglo XXI hacia lo corto y lo veloz.¹²

2.3.2 RECURSOS, ESTRUCTURA Y DENOMINACIÓN

El ejercicio de definir y caracterizar la minificción con el objetivo de establecer y delimitar de manera clara nuestro objeto de estudio nos presenta algunos problemas. El más evidente, la enorme lista de nombres con el que se le ha tratado de clasificar, así como las variaciones en cuanto a sus características esenciales, que dependen mucho del corpus y del espacio geográfico que se esté estudiando, así como la aseveración sobre si se trata o no de un género

¹² Enrique Yepes en “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio” hace un análisis del auge y expansión del microcuento utilizando como base teórica las categorías propuestas por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988). Yepes no se detiene en el origen del género, sino que resalta la *levedad* y la *rapidez* como expresiones estéticas que influyen en las estructuras de producción y consumo del microcuento.

literario independiente. Sumado a esto, también se debe considerar que actualmente la conversación sobre el fenómeno se mantiene abierta, tanto en espacios académicos como creativos.

Por lo mencionado anteriormente, una revisión sucinta de las propuestas más aceptadas y utilizadas por la crítica¹³ será pertinente para poder establecer de manera clara a qué me refiero por minificción en este trabajo y por qué opte por cierta denominación sobre otras. Es importante anotar que no es el objetivo de esta investigación hacer un recorrido minucioso de los estudios de la minificción, sino delimitar las tendencias generales para enmarcar el objeto de estudio, razón por la que algunos autores reconocidos no son mencionados.

Debido a su relación directa con el cuento, no es una sorpresa que las primeras denominaciones hayan incluido de una u otra manera referencia a éste como: cuento brevísimo, cuento ultracorto, cuento breve o minicuento. Sin embargo, para este punto en la discusión crítica todavía se le concebía como un subgénero o variación del cuento y no como un género literario autónomo. Uno de los primeros intentos por delimitar y separar a las brevedades del cuento es el trabajo de Dolores Koch *El microrrelato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (1986) en el que señala que el microrrelato “Se diferencia del cuento en que carece de acción, de personajes delineados y, en consecuencia, de momento culminante de tensión” (5). Para la crítica, las características que lo definen son: el afán de brevedad, la preocupación por el lenguaje, el afán de universalidad, el afán lúdico y el afán de originalidad. También plantea que quizá, debido al corpus y su incipiente

¹³ De manera deliberada he decidido omitir todos los nombres propuestos por los escritores, ya que responden más a una poética particular y no a un fenómeno amplio.

crecimiento, era momento de reconocerlo como género, sin embargo, no profundiza más sobre esta idea.

Epple, en su artículo introductorio de la *RIB*, menciona que el criterio fundamental para reconocer al cuento brevísimo no es la brevedad sino el estatuto ficcional, anotación que me parece importante resaltar, puesto que ya para este punto de la reflexión crítica no se centra de manera exclusiva en la extensión al estudiar este género. En el mismo número Graciela Tomassini publica “La minificción como clase textual transgenérica”, donde utiliza el término minificción, a la que considera como ficción breve que se caracteriza además por su estado de incompletud, debido al empleo de la elipsis, por contener un final de puñalada e hibridez genérica. Aunado a esto, la teórica considera la minificción como parte de la categoría transgenérica, a la que define como:

[...] estrategia capaz de conferir legitimidad a la intuición de que tanto un texto de estructura predominantemente argumentativa [...] o un texto fiel al esquema narrativo canónico (aunque adelgazado a su mínima expresión) [...], u otro que anticipa desde su título su adecuación al patrón de las instrucciones de uso [...] pertenecen a una misma clase textual a pesar de su evidente diversidad estructural (83).

Apoyada en esta noción, Tomassini entonces hace una división terminológica al designar la minificción como una categoría que abarca variantes discursivas y genéricas diversas, mientras que el minicuento es aquel en el que resulta verificable un esquema narrativo. Esta propuesta no es muy lejana a la de Lagmanovich en *Abismos de la brevedad* (2009), sólo que él utiliza las categorías microtexto y microrrelato, y respecto a este último considera como sus características básicas la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad.

Otra propuesta que pretende hacer una distinción es la del teórico mexicano Lauro Zavala, quien en *Cartografías del cuento y la minificción* (2004) propone que existen tres

tipos de minificción: los minicuentos o cuentos ultracortos que serían las *minificciones clásicas*, caracterizadas por una estructura lógica y secuencial, así como por un final sorpresivo; los micro-relatos o relatos ultracortos que serían las *minificciones modernas*, caracterizadas por un sentido alegórico y un tono irónico, además de que no necesariamente cuentan una historia; y las minificciones híbridas que serían la yuxtaposición de las dos anteriores. A pesar de este intento clasificatorio, Zavala utiliza aquí los términos minificción y microrrelato de manera intercambiable, aunque de manera posterior en trabajos como *La minificción bajo el microscopio* (2006) se decanta por el primero, marcando una preferencia geográfica que se mantiene hasta hoy, puesto que en México se utiliza de manera más común la etiqueta de minificción.¹⁴

En su *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* Violeta Rojo enlista las siguientes características esenciales para el minicuento: brevedad, pueden tener o no argumento, y de tenerlo es implícito, estructura proteica, cuidado extremo del lenguaje y empleo de cuadros (22). A pesar de que para Rojo el minicuento es un subgénero del cuento, la anotación del carácter o estructura proteica, que define como participación de otras formas literarias, es de suma importancia, puesto que se considera actualmente uno de los rasgos que lo separa del cuento u otros géneros breves establecidos.

En trabajos más recientes como el de Irene Andrés-Suárez, el microrrelato se considera un género literario del que considera sus rasgos formales la ausencia de complejidad estructural, la mínima caracterización de personajes, el esquematismo espacial, la condensación temporal, la utilización del lenguaje connotativo y la importancia del título, el inicio y el cierre. La teórica española también hace una distinción nominal, considera al

¹⁴ En contraste con España y Argentina que se inclinan más por el término microrrelato, aunque también microficción tiene aceptación entre los teóricos del Cono Sur.

microrrelato (o microcuento) como todo texto literario en prosa articulado en los principios de hiperbrevedad y narratividad, mientras que la minificción sería una supracategoría que agrupa microtextos tanto narrativos como no narrativos (en los que incluye el poema en prosa y el microensayo). Esta distinción es relevante porque marca la diferencia entre la concepción española y la latinoamericana, puesto que en España los textos híbridos no entrarían en la categoría de microrrelato. Esto sin duda se debe en gran medida al corpus del microrrelato español, que Andrés-Suárez considera que debe mucho al poema en prosa y al relato fantástico.

Se puede considerar, como menciona Adriana Azucena Rodríguez en *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción* (2020), que la concepción más actual y extendida es que la minificción es un término que engloba los géneros breves, tanto narrativos como no narrativos, mientras que el microrrelato abarca los textos con una clara intención narrativa. De tal manera que para esta investigación utilizaré dicha división: las categorías minificción y al microrrelato, y a ambas como formas caracterizadas por su brevedad, por su carácter proteico y su cualidad transgénica, por una cuidadosa utilización del lenguaje, así como de un repetido, aunque no determinante, empleo de la intertextualidad, la parodia y la ironía.

2.4 MINIFICCIÓN SERIADA: APROXIMACIONES CRÍTICAS

Las aproximaciones al estudio de la minificción desde una perspectiva relacionada con los ciclos cuentísticos no han sido muy amplias. En primer lugar, porque el ciclo cuentístico como forma¹⁵ ya presenta en sí dificultades por su apertura, lo que complica las posibilidades de delimitación, caracterización y generalización. Además, al formar parte de la discusión en

¹⁵ Esta noción también es problemática puesto que algunos teóricos defienden la autonomía del ciclo cuentístico como género literario, mientras que otros lo consideran una forma o recurso estructural. Para propósitos de este trabajo lo considero una forma de disposición textual.

torno al género cuento, cualquier mención de las brevedades sólo se ha considerado como una variación de extensión como pueden ejemplificar los casos mencionados por Anderson Imbert o Mora en sus estudios del cuento, en los que resaltan las formas del cuento breve cuya única particularidad que lo separa del cuento es la brevedad. En segundo lugar, la dificultad que representa plantear una sistematización del estudio de la minificción no ha facilitado que los académicos hayan profundizado en la pregunta de qué implicaciones podría tener estudiar una obra compuesta de minificciones como una única unidad textual o cómo las relaciones entre textos de un mismo volumen podrían afectar la interpretación.

Entre los estudiosos que se han dedicado a reflexionar acerca de este asunto se encuentran los trabajos de Lauro Zavala y Laura Pollastri, quienes se han preocupado por estas cuestiones y han tratado de proponer sistemas de análisis para dicho fenómeno. Zavala en su artículo “Género y lectura en la narrativa serial” establece la categoría “minificciones seriadas” para insertarse en la discusión sobre los cuentos integrados, ya que, por su naturaleza de escritura fronteriza ambas son formas cuyos límites pueden colindar y transgredir. Uno de los apuntes importantes que hace el teórico es que, a diferencia de los estudios anglosajones, en Latinoamérica existen menos trabajos sobre el fenómeno, aunque el corpus literario que pudiera ser analizado para la cuestión sea amplio. Si bien Zavala se encuentra enfocado en el estudio del cuento, el crítico se toma el espacio para discutir la posibilidad de que las minificciones puedan establecer patrones de relación similares a los ciclos cuentísticos.

Propone que los ciclos de minificción (término tomado directamente de las propuestas de Forest Ingram y los teóricos anglosajones) son "series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formadas por parodias y pastiches genéricos, así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos" («Género y lectura en la narrativa

serial» 89). Asimismo, distingue dos tipos de ciclos: los ciclos de ciclos que serían aquellos con la extensión de un volumen autónomo (como el caso de *Caza de conejos*) y los ciclos breves que serían los que forman parte de un material de mayor extensión (como las secciones de *Casa de geishas* de Ana María Shua). Además, añade que los ciclos de minificción tienen una naturaleza intertextual abierta, lo que permite ligar a los textos de manera temática y estilística.

Para su estudio y análisis propone que los mecanismos de unidad y fragmentación pueden ser denominados "estrategias de serialidad" que incluyen:

En resumen, estas estrategias son de carácter hipotáctico (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) y paratáctico (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombinable durante la lectura). Estas estrategias incluyen, entre otras, las de carácter anafórico (cuando una unidad narrativa retoma un hecho anterior), catafórico (al anunciar un hecho por ocurrir), así como elipsis (suprimiendo un hecho que se da por ocurrido), analepsis (también conocida como flashback) y prolepsis (flashforward). Y todas ellas pueden afectar, en distintos momentos del relato, a elementos narrativos fundamentales, como los personajes, el tiempo, el espacio, el género o el estilo («Género y lectura en la narrativa serial» 94).

En el caso de Pollastri, en “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”, ella comienza su trabajo remarcando las dificultades que presenta el estudio del microrrelato, debido a su naturaleza genérica, que ha derivado en una falta de consenso por la nomenclatura, y sus rasgos característicos. Resalta la brevedad como característica esencial y señala la fragmentación como otro rasgo importante, carácter que supone una actitud en la escritura que está en la multiplicidad y no en la unidad, de manera que las partes (inicio, cierre o final) no se encuentran perfectamente delimitadas. Añade también la ampliación del

registro fantástico como una condición que aumenta la responsabilidad del lector para decodificar el significado del texto, además de interpretar las relaciones entre textos.

En definitiva, un CC sería un volumen de cuentos arreglados por el autor (Ingram) o no (Mora), cada uno de cuyos textos presentan autosuficiencia (Garland Mann) o no (Mora), y que están interrelacionados a través de diversos recursos: el título (Kennedy), el último relato (Ingram), o pueden relacionarse por "fragmentación y discontinuidad" (Kennedy, Mora), o por el efecto de "totalidad de conjunto" que emerge en gran medida de la experiencia de lectura (Mora) (83).

Pollastri remarca el papel de la intertextualidad —"pone en juego de manera permanente la enciclopedia de cada lector" (84)—, por lo que el empleo continuo de este recurso permitiría la lectura en serie o ciclos (cervantinos, sáuricos, helénicos, etc.). En el caso de las antologías, resalta que la selección hecha por un editor no debería ser impedimento para considerar el conjunto como un ciclo. Además, menciona la posibilidad de ciclos como partes de un libro que llama *minisecuencias de microrrelatos*, por ejemplo, la sección "Casa de geishas" en *Casa de geishas* de Ana María Shua.

Sobre la unidad de textos, resalta la importancia que recibe el "itinerario de lectura", es decir, el orden específico de las obras, que puede revelar una secuencia lógica y nos permite entender las elecciones estéticas propuestas por el autor. Respecto al efecto de lectura, que está relacionado con la cuestión genérica menciona:

El efecto de lectura desplaza las referencias genéricas en las que el lector puede aprehender cada texto particular, y este efecto es propiciado por cánones establecidos en la confluencia de la producción literaria de los escritores, los marcos genéricos académicamente aceptados y las experiencias de lectura individuales de cada lector (94).

Considera el carácter fragmentario como un rasgo central del microrrelato y pone como obras de ejemplo *La feria* de Juan José Arreola y *La sueñera*. Sobre la cuestión de leer estos libros como novelas, la crítica menciona que tiene relación con sus estrategias de organización: la numeración, que separa los fragmentos que componen el volumen, la presencia (no total) de textos narrativos y la temática común. Ante la pregunta de la posibilidad de leer *La sueñera* como novela, en comparación con *La feria*, Pollastri remite a Zavala, quien afirma que la lectura como novela de *La feria* "pertenece a una tradición de lectura más que a una condición específica de la obra" (97), por lo que los marcos genéricos que nos condicionan la lectura responden, en gran medida, al contexto del lector y su horizonte de expectativas.

El microrrelato es un texto que prolifera, absorbe sus marcos, avanza sobre los espacios en blanco y vuelve signo no sólo lo alfabéticamente asentado en la página sino todo lo que rodea al texto; lo que denominamos paratexto y los soportes materiales que componen el cuerpo legible del texto (104-105).

Pollastri coincide con Gabriela Mora en que se puede considerar ciclo o llamar serie integrada a cualquier colección de relatos interrelacionados y menciona que se pone en evidencia el lugar privilegiado del lector y la lectura en su constitución. A esto añade que "la percepción de un ciclo es tanto un efecto de lectura cuanto de escritura" (107), por lo que plantea hablar en términos de ciclo o secuencia de la producción de un autor y lectura cíclica o secuencial que es la producida por los lectores (editores, compiladores, críticos, etc.). Concluye su artículo con que la constitución de un canon del ciclo cuentístico se encuentra frente de las posibilidades de corpus que es posible introducir en él.

Un caso práctico es el de Graciela Tomassini en "De las constelaciones y el caos. Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua". Comienza con las preocupaciones de la crítica sobre los textos seriados y las problemáticas que se han

planteado para su estudio. A Tomassini le interesa de manera particular cómo estos antecedentes afectan el estudio de del microrrelato y la minificción, puesto que ella señala la existencia de series y ciclos dentro del género que se integran en forma de libros o como conjuntos dentro de libros.

Dentro de las problemáticas que afectan al género breve (aunque no son exclusivas de éste) numera cuatro:

1. La tensión entre la autonomía de las partes cómo se crea el efecto de unidad.
2. El *ethos* de la integración, ya sea por parte del autor, del compilador, si responde a una decisión editorial o si es una operación de lectura.
3. La cuestión del género y su denominación.
4. La relación entre la escritura con las tendencias culturales y estéticas (14).

De manera posterior hace un análisis sobre algunos elementos como el título, los paratextos, el epígrafe, los intertítulos y las introducciones dentro de los tres primeros libros de Ana María Shua (*La sueñera*, *Casa de geishas* y *Botánica del Caos*).

Acerca de la unidad entre textos ella menciona: “Las unidades que integran estas colecciones seriadas permiten, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos que las unen a otras piezas narrativas del mismo volumen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa” (22).

Entre los elementos analizados, menciona, por ejemplo, que el título de *La sueñera* es temático y a pesar de que sugiere diversas interpretaciones, en todas se asume que el libro es una unidad textual hilvanada por la temática onírica.

Pone especial énfasis en los paratextos de *Botánica del caos*, en donde hay múltiples referencias a la estructura, modalidad de discurso y elementos intertextuales sobre los tratados científicos, por lo que analiza cuidadosamente la selección del título, los intertítulos,

y el uso del lenguaje que hacen referencia al estilo de los textos de esta naturaleza. Otro rasgo que menciona sobre las tres obras es la transcontextualización paródica "como modalidad constructiva general, se percibe en los tres volúmenes de Shua diversificada en operaciones diferentes: es una suerte de repetición con variación que genera, en la experiencia lectora, agrupamientos varios, contiguos o no, dentro y fuera de las series intituladas y aun entre textos incluidos en distintos volúmenes" (26).

Dentro de la terminología que utiliza para clasificar este fenómeno está la **serie cíclica de unidades contiguas no secuenciales**, como sería el caso de las primeras cincuenta minificciones de *Casa de geishas*, a la que se le adjudica el carácter de *serie abierta y constelativa*, que está construida con los vínculos temáticos y las estrategias, de modo que las denomina constelaciones, que define como "agrupamiento o conjunto determinado por la percepción lectora de variables temáticas o retóricas [...] donde la integración de los textos en series y sub-series exhibe continuidades y discontinuidades, homogeneidades y diferencias, según órdenes alternativos de lectura permitidos por la autonomía de los texto" (34).

Si bien la crítica hace su propuesta pensando específicamente en las obras de Ana María Shua, la idea de constelación resulta útil puesto que no está condicionada a la idea de secuencialidad de Pollastri. Además de que se encuentra más en consonancia con las ideas de la teoría del efecto estético de Wolfgang Iser, ya que coloca al texto como un punto de posibilidades de lectura, en donde los textos se relacionan entre sí, pero no necesariamente de manera secuencial o lógica. También demuestra la importancia del estudio de los paratextos como elementos clave para desentrañar el sentido de la obra, cuestión ya señalada por Zavala y Pollastri.

Para efectos de este trabajo utilizaré el método analítico propuesto por Lauro Zavala, a través de las estrategias de serialidad, para desmenuzar y analizar los componentes estructurales que permiten la formación de relaciones entre textos y cómo este conjunto de elementos y estrategias textuales conforma la constitución de un código a partir de la noción del proceso de lectura que Iser plantea como una continua formación de consistencias en la actualización del texto. El objetivo final es contrastar las posibles lecturas de *Caza de conejos* y de *La sueñera* en su carácter de ciclos de minificción seriada.

3. *LA SUEÑERA*: LA BÚSQUEDA DE LA UNIDAD TEXTUAL

3.1 LA OBRA EN SU CONTEXTO

Ana María Shua es una escritora argentina que nació en Buenos Aires en 1951. Empezó su incursión a la escritura a muy temprana edad, pues ella menciona que desde los siete años ya escribía pequeños poemas que le valieron el reconocimiento de sus habilidades en su escuela primaria. De manera posterior, gracias a su avidez lectora y la formación y apoyo recibidos por su maestra privada de teatro, decidió participar en concursos de escritura, que en 1967, a los dieciséis años, le llevaría a ganar el premio del Fondo de Artes con su primer libro de poesía *El sol y yo*. Dicho premio consistía en un préstamo para la publicación del libro, sin embargo, un año después y con los mil ejemplares impresos que se especificaban en las bases del certamen, Shua se enfrentó con la difícil tarea de distribuir el libro, además de que se dio cuenta que en el campo editorial la poesía no vende y que ni las editoriales ni las librerías tenían interés en recibir y distribuir poesía a menos que se tratara de autores reconocidos. Esta situación, sumada a las pocas críticas y reseñas sobre el libro que subrayaban su corta edad, fue la razón que desmotivó a la autora a continuar escribiendo poesía.¹⁶

Después de esa experiencia con el género poético, el objetivo de Shua fue escribir cuentos (aunque después se daría cuenta que las editoriales tampoco estaban muy interesadas por publicar este género) sin embargo, las expectativas autoimpuestas a su trabajo eran muy grandes, pues ella consideraba que tenía que escribir, de menos, un cuento que aportara algo a la literatura universal. Ella menciona que durante sus intentos de incursionar en la narrativa

¹⁶ Todos los datos biográficos son tomados de tres entrevistas: Buchanan, Rhonda Dahl, “Entrevista a Ana María Shua”. *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, editado por Rhonda Dahl Buchanan, INTERAMER, 2001; Adrian Ferrero, “‘Todo es deliberado y todo es involuntario’. Entrevista a la escritora argentina Ana María Shua”. *Confluencia*, vol. 21, núm. 1, Fall de 2005, pp. 221–224; y Samanta Schweblin, “Conversación con Ana María Shua”. *Contra el tiempo*, de Ana María Shua, Páginas de Espuma, 2013, pp. 217–239.

"Empecé escribiendo una buena cantidad de prosas poéticas que nunca eran tan narrativas como yo lo hubiera deseado" (Buchanan pregunta 2).

En 1971 Shua comenzó a trabajar en el medio de la publicidad y, al mismo tiempo, a colaborar en la revista femenina *Nocturno* escribiendo cuentos románticos bajo el seudónimo de Diana de Montemayor. La autora considera esta etapa como fundamental en su transición a la narrativa, ya que le permitió practicar y perfeccionar su técnica en el cuento, porque los cuentos que escribía para *Nocturno*, al no tener que ser textos al nivel de Chéjov o de Poe, se convirtieron en una especie de laboratorio de escritura en donde pudo experimentar sin tantas presiones las posibilidades de una narración.

Durante esa época su compañero de trabajo, Ramón Plaza, le regaló su colección de *El Cuento. Revista de Imaginación* (1939, 1964-1999). Dicho evento marcó a Shua como lectora y escritora puesto que gracias a la revista se reencontró con un género que se volvería su predilecto: el cuento brevísimos. *El Cuento*, revista mexicana dirigida por Edmundo Valadés, se dedicaba de manera principal a la difusión del cuento; sin embargo, también tenía un espacio importante para las narraciones breves. La publicación contaba con una sección llamada "Caja de sorpresas", que consistía en una serie de recuadros intercalados entre los cuentos que contenían fragmentos de obras reconocidas que funcionaban de manera aislada, así como cuentos brevísimos. Entre los autores incluidos había nombres conocidos por Shua, puesto que ella reconoce en la tradición argentina muchos escritores de brevedades como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo o Marco Denevi, además de tener presente su lectura de *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, sin embargo, se encontró con la sorpresa de que la revista incluía también una variedad grande de escritores hasta ese momento desconocidos para ella.

Debido a la popularidad de dichos textos breves entre la comunidad lectora de *El Cuento* Valadés realizó el primer “Concurso de cuento brevísimo” en marzo de 1969 en el número 34 de la revista de lo que sería después un concurso permanente y semestral. La convocatoria llamó la atención de Shua, por lo que empezó a escribir cuentos brevísimos con la intención de que fueran seleccionados y publicados por la revista, y aunque la escritora no se enteró sino hasta muchos años después, siete textos suyos fueron publicados en *El Cuento* entre 1977 y 1993: “Carta a la editorial” (1977), “Encuentros” (1997) —publicado como Ana María Schoua—, “Sobre el sueño y el insomnio” (1980), “Grito” (1984), “Abrazo” (1984), “Irrupción de la sábana” (1987) y “Caperucita” (1993); los últimos cinco fueron incluidos en su primer libro de brevedades *La sueñera*.¹⁷

La sueñera es la primera obra de minificción y microrrelato de Shua, fue publicada en 1984, aunque la escritura de los textos comenzó desde mucho antes. La escritora menciona que tiene muy claro el momento en el que nacieron los primeros textos de *La sueñera*, hacia 1976 con el concurso de cuento brevísimo de Valadés en mente. El proyecto de *La sueñera* no empezó como un libro, sino que en un principio el objetivo fue mandar los textos a *El Cuento*, aunque en ese momento, con el inicio del Proceso de Reorganización Nacional (1977-1983), y debido a la censura, Shua no se enteró de que los textos enviados se publicaron en la revista, de manera que la dirección de su escritura dio un giro y gracias a su entusiasmo por el género breve, así como por el apoyo de su marido, se decidió a continuar trabajando en textos breves, aunque sin tener un plan concreto. A pesar de esta falta de claridad, en los textos hay recursos recurrentes como la intertextualidad y lo fantástico, así

¹⁷ Me parece importante tener en cuenta que, de estos textos, los primeros cuatro tienen alguna relación con el sueño, y en el caso de “Caperucita” hay un claro juego intertextual, recurso que Shua explorará más a detalle en obras posteriores como *Casa de geishas*.

como una insistente inclusión de la temática del sueño. En un inicio se propuso como tarea escribir uno por día:

Así me dije, valientemente, sin saber lo que me estaba proponiendo. Escribí uno por día hasta que un día no pude más y se secó la fuente. Me pareció que ya nunca más iba a poder escribir cuentos brevísimos. No se me ocurría ni siquiera uno que fuera en algo diferente a los demás (Ferrero 222).

La tarea resultó más difícil de lo que Shua había pensado originalmente, por lo que volcó su atención a otros géneros y al mismo tiempo comenzó a escribir *Los amores de Laurita* (1984) y *Los días de pesca* (1981). El cambio de atención del cuento y a la novela le permitió descansar y volver a la escritura de *La sueñera* con una mentalidad más relajada y como un espacio para descansar, principalmente de su novela.¹⁸

Tras la dificultad de distribuir *El sol y yo*, las negativas para publicar su primer libro de cuentos *Los días de pesca* y el rechazo de los textos de *La sueñera* por ser poesía o ser “demasiado femeninos”,¹⁹ Shua notó que lo que le interesaba al público y a las editoriales eran las novelas. Y no fue sino hasta que ganó el premio de la editorial Losada con su primera novela *Soy paciente* (1980) que *Los días de pesca* y *La sueñera* finalmente salieron al campo literario. Previo a la publicación de *La sueñera*, Marcial Souto, conocido editor y director de varias revistas dedicadas a la ciencia ficción, leyó los cuentos de Shua y la invitó a colaborar en la segunda época de la revista *Minotauro*.²⁰ En el primer número de abril de 1983, bajo el título de “La sueñera”, se publicaron cuarenta y cuatro textos, mismos que formarían parte después de *La sueñera*; un año después, en el número ocho, aparecen otros quince textos

¹⁸ Esta fórmula fue tan efectiva que la repitió al trabajar de manera paralela en el libro de minificción *Botánica del caos* (2000) y la novela *La muerte como efecto secundario* (1997).

¹⁹ “*La sueñera* también fue rechazado muchas veces, con distintos argumentos. En una editorial me dijeron que ellos no publicaban poesía. Beatriz Guido, editora en Losada, me dijo que era demasiado femenino” (Schweblin 224).

²⁰ La primera época fue dirigida por Paco Porrúa de 1964 a 1968.

suyos bajo el título de “Más sueñera”; sin embargo, de esos textos, seis formaron parte de *Fenómenos de circo* (2001) y los otros nueve no se encuentran publicados en ninguno de los seis libros de minificción de la escritora,²¹ aunque cuatro sí están relacionados con el tema del sueño y bien pudieran haber sido incluidos en su primer libro.

La sueñera fue publicada por la editorial Minotauro en una colección de ciencia ficción dirigida por Marcial Souto y Paco Porrúa. Si bien la temática de la obra no está relacionada de ninguna manera con la ciencia ficción, debido a la estructura particular y la hibridez de los textos, no es extraño que haya terminado en una colección de dicha naturaleza²² ya que al ser la ciencia ficción un género poco considerado en ámbitos académicos de la época y tener una denominación ambigua en el corpus latinoamericano permitía cobijar otras formas discursivas de difícil clasificación.

Si bien *La sueñera* no fue la primera obra de brevedades en el mercado, sí es necesario señalar que la cantidad de obras antecesoras, en relación con otros géneros como el cuento o la novela, es más bien modesta. Entre las más relevantes, además del ya mencionado *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), se encuentran obras como *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri, *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1958) de Juan José Arreola, *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, *Historias de cronopios y famas* (1962) de Julio Cortázar, *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi y *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso.²³

²¹ *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Fenómenos de circo* (2011) y *La guerra* (2019).

²² Además, que no era la primera vez que, gracias a Souto, publicaciones de carácter fragmentario y poco prototípico llegaban a las revistas, antologías o colecciones de ciencia ficción, como fue el caso también de *Caza de conejos* de Mario Levrero.

²³ Es necesario precisar que esta lista esta es una aproximación y no pretende ser exhaustiva, por ejemplo, David Lagmanovich propone una lista de veintisiete autores limitada sólo a Argentina para establecer una propuesta de canon de autores publicados entre 1946 y 1993 («Sobre el microrrelato en Argentina» 13-16), sin embargo,

Otro aspecto importante que destacar es el contexto histórico, Cristina Piña considera que debido a la represión y la censura por parte del régimen del PNR los narradores se vieron en la necesidad de buscar nuevas formas narrativas, lo que llevó a la experimentación, marcada por la fragmentación y la discontinuidad textual, panorama que favoreció la hibridación literaria y el alejamiento del realismo (122-123). Sumado a eso Piña señala que en la escritura de mujeres “se percibe un trabajo de escritura que se apoya en lo no dicho y el silencio, en la sugerencia y la elipsis, en el medio todo y el lirismo como categorías de su textualidad” (136). Ana María Shua menciona que nunca fue su intención denunciar la dictadura en su obra (especialmente el caso de *Soy paciente*, aunque *La sueñera* podría permitir también una lectura desde un enfoque socio-político), y tampoco es considerada como parte de los autores del exilio, que se han caracterizado como un grupo heterogéneo con poca comunicación entre ellos, pero con incursiones a temas como la otredad, el exilio o la búsqueda de identidad (Noguerol Jiménez 15,16). Sin embargo, se puede observar en su obra el uso de formas narrativas nuevas, el alejamiento del realismo y un marcado uso de la elipsis. Otras autoras argentinas que publicaron obras de características similares son María Rosa Lojo con *Visiones* (1984), que es un libro generalmente catalogado como prosa poética, pero cuyos textos han sido incluidos en antologías de minificción por Laura Pollastri y David Lagmanovich, y Luisa Valenzuela con *Aquí pasan cosas raras* (1976) un libro de cuentos de extensión variable (de media a dos páginas) que comparte algunas características de estructura y recursos con el trabajo de Shua.

La sueñera aparece cuando el género minificcional empieza su proceso de legitimación, ya que se encuentra en auge y de manera paralela comienza a desarrollarse de

considerar una lista requeriría de un trabajo de investigación más profundo, porque muchos de estos autores y sus respectivas obras se clasifican en géneros cercanos como la poesía, la prosa poética, el cuento y los haikús.

manera más seria su estudio a partir de trabajos como el de Dolores Koch, por lo que esta obra se instala como un referente en el campo literario de Argentina en el corpus de la minificción y el microrrelato, no sólo como un ejercicio experimental, sino también como una obra en la que ya existe cierta conciencia genérica y que se inserta como una continuación de la tradición borgeana y kafkiana que tanta presencia han tenido en las letras latinoamericanas.

3.2 EL PAPEL DEL EDITOR

El campo cultural es un complejo sistema social y de poder que incluye diversos agentes que se relacionan entre sí con distintos grados de dependencia, y cuyas posiciones se determinan a partir de su pertenencia al campo, además, la estructura es dinámica según la posición y autoridad de cada agente, según la propuesta del sociólogo francés Pierre Bourdieu («Campo intelectual y proyecto creador» 157). Un aspecto fundamental es que las obras están sujetas a distintas mediaciones e instancias, las cuales les permiten consagrarse (o no) dentro del campo cultural como legítimas y pertenecientes a un canon o conjunto de obras insertas en el discurso oficial de la disciplina en cuestión.

De los distintos agentes que componen el campo literario, una de las figuras más importantes es la del editor, que de cierta manera sustituye al mecenas y sobre quien recae la decisión de seleccionar las obras para publicación, esto bajo las demandas mercantiles y editoriales, así como el interés para promover cierto tipo de obras, géneros o autores. Como menciona Roger Chartier:

Todas las dimensiones de la historia de la cultura impresa pueden asociarse *a la figura del editor, a la práctica de la edición*, a la elección de los textos, al negocio de los libros y al encuentro con un público de lectores (59).

Debido a la posición de poder que detenta el editor, éste puede influir en qué tipo de obras se leen y cómo, por esta razón es pertinente observar y comprender su papel en el campo cultural y cómo afecta la legitimación de un género en construcción, así como la creación de un público y los modos de recepción.

El editor es quien reúne el conjunto de decisiones que han de tomarse antes de publicar un libro: elección de texto, formato, mercado y difusión. En este panorama, las obras están sujetas a distintas afectaciones, por un lado, llegar a ser seleccionadas para su publicación y, por otro, que la visión del editor se encuentre alineada con la del escritor. En este sentido, la labor del editor ha jugado un papel determinante en la consolidación de la legitimación de la minificción. En el proceso de canonización literaria de la minificción, Lauro Zavala observa cuatro áreas simultáneas: la producción editorial, las antologías literarias, la formación de lectores y la investigación especializada («La canonización de la minificción en México» 141). De éstas, las primeras dos están directamente condicionadas por las decisiones de los editores, de manera que para comprender el momento de la publicación de *La sueñera* es necesario considerar su lugar dentro de la legitimación del canon, además del contexto histórico social, es decir, entender la conformación del campo literario en Argentina durante la segunda mitad de la década de los setenta.

Respecto a la producción editorial, la minificción ha tenido distintos espacios de distribución y difusión. En primer lugar, podemos anotar la existencia de un corpus limitado de obras dedicadas de manera exclusiva al género durante la primera mitad del siglo XX, puesto que el género hegemónico en el campo literario durante los siglos XIX y XX fue la novela. Los libros de cuentos o de poesía eran poco frecuentes por la falta de interés del público, de manera que los libros de textos breves eran de los últimos en la lista de publicación de las editoriales. Además, la mayor parte de las obras que consideramos como

antecedentes o primeros esbozos de la minificción solían estar catalogadas en otros géneros (prosa poética, poesía, misceláneas, aforismos, ensayos breves...) y, por lo tanto, publicadas en colecciones que quizá permitirían su venta de manera más fácil.

Otro medio de producción fue, sin duda, el de las revistas. Tal es el caso de *El Cuento*. *Revista de Imaginación* en México bajo el cuidado de Edmundo Valadés, *Puro Cuento* en Argentina bajo el cuidado de Mempo Giardinelli y *Ekúóreo* en Colombia bajo el cuidado de Guillermo Bustamante Z. y Harold Kremer. Las primeras dos, a pesar de ser publicaciones dedicadas principalmente al cuento, cobijaron al cuento brevísimo entre sus páginas. La difusión y la distribución del género breve a través de las revistas es sin duda un acierto de los editores que leyeron, seleccionaron y publicaron a una extensa variedad de autores hispanohablantes y extranjeros entre sus páginas y que les permitió a autores más jóvenes como Ana María Shua conocer el género, inspirarse para su escritura y aspirar a participar en alguno de sus números.

Aunado a esto, hay que señalar que las minificciones también tuvieron apariciones intercaladas en novelas, ensayos y revistas enfocadas en otros géneros, por lo que, si bien no fue una distribución homogénea, el género ganaba espacio impreso, así como un público, tanto de lectores como de potenciales escritores.

Sumado a la producción de obras, las antologías resultaron un vehículo fundamental para la difusión. Zavala considera *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) Borges y Bioy Casares como el inicio de la canonización, y a ésta se suman muchas otras como: *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés, *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996) de Raúl Brasca, *Breve manual para reconocer minicuentos* (1997) de Violeta Rojo, *Relatos vertiginosos* (2000) de Lauro Zavala, *Por favor, sea breve* (2001) de Clara Obligado, *La otra mirada* (2005) de David Lagmanovich y *El límite de la palabra*.

Antología del microrrelato argentino contemporáneo (2007) de Laura Pollastri. Además, gracias a la influencia de las revistas y al concurso de cuento brevísimo de *El Cuento*, proyectos colaborativos y temáticos han sido publicados como el caso de la serie de antologías *¡Basta! contra la violencia de género*, que a través de una convocatoria se ha publicado en distintos países latinoamericanos como México, Chile, Argentina, Perú y cuya concepción no fue únicamente temática sino también a modo de denuncia social. El papel de las antologías y las decisiones de sus editores han marcado a los autores y también han delineado el tipo de texto que se considera una minificción. Hay que resaltar que la mayoría de las antologías está elaborada por académicos o creadores dedicados al género, de manera que los propósitos se dirigen por dos caminos: proponer un canon y legitimar el género en el ámbito académico o abrir espacio y visibilizar a escritores poco conocidos.

Este proceso se refuerza con el papel de la crítica, que a partir de la tesis doctoral de Dolores Koch en 1980 inicia una discusión sobre el género que a la fecha continúa, por lo que, actualmente, existe una gran cantidad de artículos, congresos, revistas y libros dedicados a su estudio: existen propuestas sobre un posible canon, se ha discutido sobre las distintas variantes nominales, así como de su caracterización y en el espacio editorial las antologías de minificción continúan publicándose.

Durante el panorama de la legitimación del género hacia 1970-1980, el caso de la minificción en Argentina es particular, ya que el campo literario es atravesado por dos aspectos: por un lado, la dictadura y las repercusiones de la censura y, por otro, la amplia tradición de textos breves que se desprende de ese país y que es leída por los escritores jóvenes. Debido a la necesidad de buscar nuevas formas de expresión para evadir las prohibiciones del régimen, el campo literario argentino de la década de los setenta es un territorio fértil para un género híbrido y alejado del realismo como lo es la minificción.

El espacio editorial durante la dictadura no tuvo un crecimiento uniforme, debido principalmente a las prácticas de censura. Sin embargo, a diferencia de gobiernos anteriores, la represión era gradual: “Más que ruptura, entonces, continuidad: a juzgar por sus decisiones públicas, la diferencia de la acción represiva de la dictadura respecto de gobiernos anteriores no es de naturaleza, sino de grado” (de Diego 237), es decir, no hubo prácticas establecidas o una organización sistemática, sino que sucedió de manera indiscriminada y con variaciones según quien tomara las decisiones. A partir de esto, prohibieron la importación de ciertos autores, amenazaron a figuras del mundo de la cultura, clasificaron a escritores según su nivel de peligrosidad y, como menciona José Luis de Diego, “El efecto de estas políticas fue destructivo para el campo literario: miedo, silencio forzado, asfixia, persecución, encarcelamiento, muerte o exilio” (242). Entre las consecuencias que sufrió el campo literario se observa una fractura entre los escritores que se quedaron en el país y los exiliados, y los modos de resistencia como la aparición de revistas clandestinas y la búsqueda de otras formas de escritura que logran burlar el régimen. Hacia 1981, de Diego menciona que el aparato censor había disminuido su presión a editoriales, librerías y escritores (251), de manera que tres casas editoriales se permitieron el lanzamiento de colecciones dedicadas a escritores argentinos: Narradores Americanos de Legasa, Narradores Argentinos Contemporáneos de Editorial Belgrano y Nuevas Propuestas del Centro Editor de América Latina, lo que provocó un aumento de la publicación de autores argentinos en el campo literario, dando como resultado también en 1984 la colección Narrativas Argentinas de Sudamericana en coedición con Planeta de España (de Diego 259).

En este contexto, a pesar de las dificultades y la censura en el campo, la minificción se abrió camino a pasos agigantados; al ser una forma híbrida y con tendencias hacia lo fantástico, permitió a los textos pasar los filtros del régimen y convertirse en un género muy

cultivado en Argentina, principalmente en las revistas. Tal fue el caso de *La sueñera*, donde algunos de sus textos aparecieron primero en *El Cuento* y más tarde en *Minotauro*.

El primer texto publicado que forma parte de *La sueñera* se encuentra en el número 81 (mayo – junio de 1980) de *El Cuento*, con el título "Sobre el sueño y el insomnio", y que se convertiría en los textos "2", "29" y "37". Un aspecto peculiar es la división del texto en tres, así como la pérdida del título inicial, cuestión que ocurriría de manera repetida después con los textos "Grito" ("2") y "Abrazo" ("56") del número 89 (enero – febrero de 1984), "Irrupción de la sábana" ("133") del número 103-104 (julio – diciembre de 1987) y "Caperucita" ("21") del número 126 (abril – julio de 1993). Cabe mencionar que los últimos dos se publicaron después de *La sueñera*, pero es posible que Shua los hubiese enviado desde antes, ya que ella envió los textos y no supo que aparecieron en la revista hasta mucho después.²⁴

En el número 1 (abril de 1983) de la segunda época de *Minotauro* se publicaron cuarenta y cuatro textos enmarcados bajo el título "La sueñera. Soñar alegremente y en exceso es tal vez el único camino para llegar a una razón verdaderamente lógica" (ninguno de ellos publicado en *El cuento*). El aspecto más notable que los diferencia con los que componen *La sueñera* son los títulos, que en el libro se pierden. A continuación, presento la lista de los textos incluidos en el orden de aparición, así como el número de texto dentro de *La sueñera*: "Tres gritos" ("23"), "La última oveja" ("1"), "El sueño fácil" ("15"), "Las cosas de la vida" ("42"), "Severa custodia" ("49"), "Cortés con visitas" ("50"), "Imagínese" ("19"), "Aquí no ha pasado nada" ("60"), "Adivina adivinador" ("63"), "Saludos al Señor K." ("67"), "El zumbido y el miedo" ("70"), "Causas de la oscuridad" ("75"), "Con alegre modestia"

²⁴ "Nunca en realidad me publicó ninguno de los cuentos que le había mandado en su revista" (Ferrero 222) en una entrevista en 2005.

("76"), "El insomnio de los ratones" ("79"), "Garantía de calidad" ("93"), "Reflexión acerca del deseo" ("92"), "Costumbres de los equinodermos" ("90"), "Huevos fritos" ("108"), "Los peligros del mar" ("117"), "Débiles, oscuras y numerosas" ("121"), "Variaciones sobre el aprendiz de brujo" ("131"), "Reproducción textil" ("138"), "El muy travieso" ("149"), "Lucha contra el pecado" ("147"), "Mis dulces cornamusas" ("161"), "Los sonidos de la noche" ("163"), "Microcosmos" ("170"), "Lagarto y realidad" ("168"), "Nacida para la danza" ("171"), "La puerta cerrada" ("219"), "La muy durmiente bella" ("176"), "La verdad comprobada" ("180"), "Despertar campestre" ("231"), "Después de tantos años" ("186"), "Del huevo a la gallina" ("191"), "Yo me parezco a papá" ("189"), "Dulzuras de la espera" ("212"), "Genial" ("215"), "Presencia demorada" ("222"), "Reiteradamente, un maremoto" ("216"), "Se quiso quedar" ("249"), "Cuidado con las vitrinas" ("238"), "De la ubicuidad de las manzanas" ("250") y "Desenmascarar al culpable" ("202").

Llama la atención que en el número 8 (noviembre de 1984) de *Minotauro* se hayan incluido quince textos más de Ana María Shua bajo el título "Más sueñera... para lectores despiertos", sin que ninguno haya formado parte de *La sueñera*, a pesar de que ocho de estos estaban relacionados temáticamente por el sueño.

Finalmente fue gracias a Marcial Souto que *La sueñera* fue publicada en 1984 bajo el sello editorial de Minotauro en una colección de ciencia ficción. La concepción de la obra como una unidad requirió de varias decisiones que se podrían atribuir a Souto, un ejemplo de esto sería la elección de un título que invita a leer el libro como una unidad temática, porque sería más fácil de vender. Aunque Shua menciona que *La sueñera* no nació como un proyecto encaminado desde el inicio, no es descabellado que en el camino surgiera la idea de englobar los textos temática a pesar de no haber logrado cumplir por completo:

Con los microrrelatos me propuse muchas veces elegir un tema general para todo el libro, pero no encontraba un tema que me resultara lo suficientemente rico. No todos los micros de *La sueñera* tienen que ver con el sueño, no todos los de *Casa de Geishas*²⁵ tienen que ver con esa suerte de burdel de la imaginación que inventé para el libro (Schweblin 232).

Otro aspecto fundamental es la pérdida de los títulos, puesto que todos los textos en *Minotauro* tienen un título propio que podría cambiar las posibilidades interpretativas y aumentan la independencia de cada texto en relación con los demás. Los títulos, como paratextos, suelen separar formalmente sus elementos, aunque como menciona Gérard Genette, no es una regla categórica (53). A comparación de sus otras obras de minificción, *La sueñera* es la única que tiene los textos numerados, y sumado al antecedente de los textos en las revistas, podemos especular que la titulación por números respondió a una decisión de tipo editorial y no creativa. También podemos anotar que el orden de los textos en *Minotauro* es diferente, por ejemplo, en la revista, el segundo texto es el primero en el libro.

Por todo lo anterior, se puede observar cómo los rechazos iniciales y las posibles decisiones de los editores fueron fundamentales en el desarrollo y publicación de *La sueñera*, ya que las acciones tomadas muchas veces corresponden más a un criterio de posibilidades de venta y no a uno literario. Por esta razón, un análisis de la estructura de *La sueñera* es pertinente, ya que un enfoque de sus posibilidades de lectura como minificciones seriadas o como ciclos dentro del libro permitirá establecer si las pautas son suficientes o si se trata de un ejercicio que no cumple con los elementos para dicha lectura, en la que la visión del editor y el proyecto creador de la autora podrían no haber estado en la misma línea.

²⁵ Sin embargo, *Casa de Geishas* sí está subdividida en tres secciones temáticas: “Casa de geishas”, “Versiones” y “Otras posibilidades”.

3. 3 SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE *LA SUEÑERA*

3.3.1 PARATEXTOS

Los paratextos, entendidos como lo propone el teórico francés Gérard Genette, son “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (7). Es decir, se trata los elementos o umbrales que rodean y presentan el texto, que, además, van acompañados de prácticas y discursos variables según la época. El análisis de los paratextos es necesario en el estudio de las obras literarias, puesto que poseen un carácter pragmático que permite obtener información previa a la lectura. Genette la clasifica como gradación de estados: información que sugiere una intención o interpretación por parte del autor o del editor, inclinación a cierta categoría genérica, condición performativa a través de dedicatorias o la capacidad preceptiva por medio de consejos o amenazas. En el campo de los estudios sobre los ciclos cuentísticos, Forrest Ingram menciona el empleo de los paratextos como *framing-devices* o estrategias para enmarcar textos que “el autor o autor-editor han puesto juntas por asociación o yuxtaposición. Puede ser bajo distintos criterios: repetición de un tema, recurrencia de un personaje o presentar autores representativos de una corriente, género, etc.” (17-19), de manera que, en el estudio de los ciclos de minificciones los paratextos juegan un papel fundamental para construir un código de lectura que encamine al lector a visualizar las relaciones entre los textos contenidos. Por este motivo, revisaré los paratextos que enmarcan *La sueñera* para analizar cómo afectan las posibilidades de una lectura como ciclo de minificciones y si las expectativas que plantean se cumplen.²⁶

²⁶ Como menciona Wolfgang Iser “El entendimiento con el texto, por tanto, se efectúa mediante la autocorrección latente de los significados que el lector constituye condicionado por la situación” (130), en tanto que la lectura es un proceso de continua realización y los paratextos entonces serían una de las primeras configuraciones de la lectura, pero no determinantes.

El título es uno de los primeros paratextos que el lector se encuentra. Generalmente se coloca en la portada y su única función obligatoria es la de identificar la obra (Genette 82), aunque a ésta se pueden añadir: descripción (temática, remática o mixta), valor connotativo y seducción. *La sueñera* de Ana María Shua tiene un título temático, puesto que no hace ningún señalamiento relacionado con el género de la obra. Es importante anotar que la versión publicada originalmente en *Minotauro* contenía un anexo al título que decía “Soñar alegremente y en exceso es tal vez el único camino para llegar a una razón verdaderamente lógica” (97), el cual no se incluye en el volumen publicado en 1984, cuestión que es altamente probable que esté relacionada con el formato de cada publicación. Sumado al título temático hay que considerar que en ambas ocasiones el texto se encontraba enmarcado dentro de la ciencia ficción (una revista especializada y una colección exclusiva para el género), y esto también podría generar ciertas sugerencias y expectativas de lectura.

Ana María Shua menciona en una entrevista hecha por Ronda Dahl Buchanan que el título de *La sueñera* es un préstamo tomado de los primeros versos del poema de Borges “Fundación mítica de Buenos Aires” (1929) (“¿Y fue por este río de sueñera y de barro/que las proas vinieron a fundarme la patria?”). Después explica que investigó el significado de la palabra *sueñera* en Argentina, que es tener sueño o ganas de dormir, y añade una observación sobre otras interpretaciones: “Lo curioso es que muchos (sobre todo en el extranjero) le dan a la palabra el significado incorrecto de «soñadora», o «mujer que sueña»” (Buchanan Pregunta 14). Esta situación puede tener varias explicaciones: en primer lugar, la palabra «sueñera» no es de uso común. El *Diccionario de americanismos* la define como “1. f. *Ur; Ar*, p.u. Modorra, somnolencia” (ASALE), mientras que no se encuentra incluida en el inventario del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE en línea (consultado por última ocasión el 24 de octubre de 2024), ni aparece tampoco en el *Diccionario de argentinismos*,

neologismos y barbarismos, con un apéndice sobre voces extranjeras interesantes (1911) de Lisandro Segovia ni en el *Diccionario argentino* (1910) de Tobías Garzón. De tal manera que la estructura sintáctica de la frase “La sueñera”, en que el sustantivo se acompaña por un artículo determinado, podría perfectamente aceptar la interpretación de que se trata de una persona, específicamente de una mujer por la flexión de género, que es caracterizada por la acción de soñar.²⁷ En segundo lugar, el nombre de la autora, en tanto función-autor permite no sólo identificar el texto, sino que también debido a las consistentes marcas gramaticales al interior de la obra (uso del yo) podrían permitir la identificación del nombre de la autora con la narradora (Foucault 52). A lo largo de *La sueñera* 52 textos tienen un narrador homodiegético femenino y otros 107 son ambiguos, por lo que podrían interpretarse como femeninos también, sobre todo pensando en un continuo proceso de lectura en que la reactualización de cada texto subsecuente refuerza dicha lectura.

El siguiente paratexto que aparece ante el lector es el epígrafe, que es “una cita ubicada en *exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra” (Genette 123) y al que Genette le atribuye cuatro funciones: esclarecimiento y justificación, comentario del texto, mensaje esencial que no es el que el lector considera como tal o el signo de una época, género o tendencia. En *La sueñera*, el epígrafe es una cita de *Franz Kafka, eine Biographie* (1937) de Max Brod extraída de un fragmento en el que, para ejemplificar el estilo particular de la genialidad de Kafka, Brod expone una serie de notas (numeradas y breves) que su amigo le enviaba. A esto agrega que si hubiese querido enlistar las veces en que las expresiones verbales de Kafka demostraban su genio la lista sería inmensa. Dentro de estos ejemplos aparece la anécdota citada en el epígrafe:

²⁷ La palabra utilizada para delimitar a una persona caracterizada por el acto de soñar es soñador/a.

Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo con mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: «Por favor considéreme usted un sueño» (Shua 9).²⁸

La cita vincula de manera directa *La sueñera* con la figura de Kafka y que reafirma el tema del sueño gracias al diálogo dirigido al padre de Brod, de manera que el epígrafe funciona como un esclarecimiento y una reafirmación, ya que invita a considerar los textos como sueños y al remitir a la figura de Kafka no invita a una lectura realista, sino a una lectura extraña, inverosímil o fantástica.

Otro paratexto que compone la obra son los intertítulos, es decir, los títulos internos, que en *La sueñera* constan de una numeración del 1 al 250 en números arábigos, y, como menciona Genette, esta configuración de los intertítulos responde a una cuestión esencialmente remática que es la de separar secciones del libro (aunque puede también estar influida por la tradición), puesto que una obra completamente unitaria no incluiría intertítulos (251). Este aspecto también tuvo cambios significativos en relación con la versión en *Minotauro*, debido a que en ésta los 44 textos publicados contaban cada uno con un título propio que era más bien temático. Si bien no se puede afirmar que el microrrelato tenga un empleo único y particular del título, sí suele ser utilizado como una herramienta para atribuir un aspecto genérico, dar una orientación engañosa, referir una relación intertextual o crear un efecto de lectura (irónico, humorístico, fantástico, etc.), de manera que la presencia o ausencia de títulos en la minificción y el microrrelato es un aspecto del que se debe partir en su análisis, puesto que puede completar el texto y crear un diálogo complejo con el lector

²⁸ Todas las citas de *La sueñera* pertenecen al volumen *Cazadores de letras. Minificción reunida* publicado por la editorial Páginas de Espuma en 2009.

(Rodríguez 57). El orden de los textos en *Minotauro* no se respeta de manera íntegra en *La sueñera*, se le agregan casi 200 textos más y se suprimen los títulos, de manera que el orden en el que se encuentran colocados en el libro podría ser arbitrario y no responder a ningún criterio distinguible.

También, debido a las dificultades genéricas para publicar un texto como *La sueñera*, es posible que las decisiones de quitar los títulos y numerarlos haya respondido más a una cuestión editorial que a una cuestión creativa por parte de Shua, ya que es su única obra en la que los textos están numerados. En el resto de sus libros de textos breves todos tienen título, y debido a la primera versión en *Minotauro* tenemos un testimonio que nos permite asumir que la intención original de la autora era la de dotar a cada texto con su respectivo título. Este hecho cambia de manera significativa las posibilidades de lectura, puesto que la numeración dota de menos autonomía a cada texto, y como menciona Ingram cuando se trata de ciclos cuentísticos, uno de los aspectos fundamentales es la tensión del todo con sus partes, y los intertítulos refuerzan la idea de que se trata de partes que componen un todo y no de una simple colección de elementos no relacionados entre sí.

3.3.2 CICLOS DE CICLOS LA SUEÑERA

Con este primer acercamiento pasaré entonces a analizar las posibilidades de lectura de *La sueñera* como un ciclo de minificciones seriadas, tomando en cuenta las pautas que los paratextos sugieren para una lectura encaminada en esta dirección. Revisaré en primer lugar los ciclos de ciclos, que son aquellos con la extensión de un volumen autónomo (Zavala, «Género y lectura en la narrativa serial» 27), y que según las categorías de Forrest Ingram podrían ser compuestos, arreglados o completados. Como mencioné de manera previa, para

Ingram la tensión entre el todo y sus partes es uno de los aspectos fundamentales de los ciclos cuentísticos, dentro de los cuales hay patrones de recurrencia y desarrollo que relacionan los textos a nivel de temática, personaje, diégesis y tiempo principalmente; Zavala retoma estas ideas en el campo de la minificción y propone señalar una serie de estrategias de serialidad que permiten las relaciones intratextuales, entre las que resaltan las de carácter anafórico y catafórico, así como la intertextualidad.

La sueñera, gracias al título y al epígrafe, se encamina a nivel temático dentro del sueño y lo onírico y el mismo Lauro Zavala la considera un ciclo de ciclos («Género y lectura en la narrativa serial» 27). Sin embargo, un análisis más detallado podría poner en duda dicha afirmación. A nivel temático el desarrollo no se cumple de manera homogénea y sistemática en todos los textos, ya que, de 250 sólo 97 tratan o hacen referencias al sueño, lo onírico o algún elemento semántico relacionado (camas, almohadas, pesadillas, etc.), cuestión que ya estaba presente en la selección de *Minotauro* en la que sólo 19 textos tratan sobre el sueño.

El análisis a nivel de personaje resulta un tanto difícil por el género literario al que pertenecen los textos. En minificción hay poco espacio para el desarrollo de los personajes y su caracterización suele ser limitada, debido a esto suelen ser personajes más bien generalizados y como menciona Adriana Azucena Rodríguez:

[...] los personajes en la minificción a veces se sostienen exclusivamente en los pronombres personales; en estos casos, los personajes están sumergidos en una indeterminación que favorece la ambigüedad del género o la revelación del giro inesperado, que puede mostrar la naturaleza, identidad o situación del personaje (35).

En los textos que componen *La sueñera* carecemos de descripciones físicas, nombres propios o atributos que caractericen a los personajes más allá de sus acciones o sus pensamientos. La voz narrativa es mayoritariamente homodiegética, lo que es una estrategia común en la

minificción (Rodríguez 35), y que se encuentra presente en 159 textos. De estos: 52 tienen marcas gramaticales de un yo femenino y los otros 107 son ambiguos. Los 91 textos restantes tienen un narrador heterodiegético focalizado en los personajes que narran sus acciones, sin embargo, no hay recurrencias temáticas secuenciales o consistentes que relacionen todas las minificciones y microrrelatos.

A nivel de diégesis no es posible analizar *La sueñera* como una única unidad de significado, porque no existe un argumento que se pueda señalar. Al no haber uniformidad temática ni de focalización narrativa las minificciones adquieren mayor autonomía individual y no permiten una lectura seriada, ni mucho menos, como novela fragmentaria.²⁹

El tiempo y el espacio diegéticos, al igual que los personajes, tienen poco lugar de desarrollo en el género breve, como menciona Rodríguez, están “apenas perfilados” (39). Un recurso utilizado de manera recurrente para la construcción de espacios, ambientes y personajes en la minificción y el microrrelato es el empleo de la intertextualidad, lo que permite que el lector llene los espacios vacíos. En *La sueñera* hay elementos intertextuales que persiguen este fin (como los textos con referencia a *Alicia en el país de las maravillas* o *Las mil y una noches*), sin embargo, predomina la indeterminación y ambigüedad del tiempo y el espacio, de manera que no hay rasgos semánticos identificables que permitan señalar una recurrencia que vincule los entre sí.

En este sentido la disposición estructural y semántica del texto no permite una configuración significativa de la obra como un ciclo de minificciones seriadas. No exige

²⁹ La novela fragmentaria es un texto novelesco formado por fragmentos de extensión considerable, cuya separación puede estar marcada tipográficamente o por la división convencional en capítulos: “[...] consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica, y la presencia de elementos genéricos o temáticos de cada fragmento que garantizan la consistencia formal del proyecto narrativo” (D’Lugo 83-84).

tampoco la lectura en orden secuencial, puesto los textos son más bien autónomos³⁰ y no se cumplen las condiciones de recurrencia y desarrollo (temática, personajes, diégesis y tiempo), de manera que no se crea un código de lectura que durante su proceso encamine y justifique la interpretación en esa dirección. Bajo la noción de proceso de lectura de Iser el código apela a transformaciones que el lector produce en el objeto imaginario. La diferencia esencial es que en el texto de ficción no existen circunstancias previas, sino que el texto las sugiere y el lector las activa en el proceso dialógico de su interacción para así poder comprender su sentido. La situación entre texto y lector es dinámica puesto que el entendimiento se efectúa “mediante la autocorrección latente de los significados que el lector constituye condicionado por la situación” (Iser 130). En este sentido, la continua espera y autocorrección de la lectura de *La sueñera* en conjunto con los elementos estructurales que componen la obra no sostienen la afirmación de que se trate de un ciclo de ciclos.

Esta falta de homogeneidad y consistencia para una lectura seriada puede deberse a varios factores: en primer lugar, *La sueñera* es testimonio de un periodo experimental en la escritura de brevedades de Shua, por lo mismo hay variaciones temáticas, de recursos y de extensión. La misma autora ha mencionado que la obra no fue concebida originalmente como un libro:

A.F.: ¿Cómo surgió ese libro? ¿Nació como una totalidad o se fue escribiendo en forma dispersa? A.M.S.: Para nada nació como libro. [...] Como a mí me gustaban mucho sus cuentos brevísimos y los leía con fruición, me resultaba un género muy conocido con el que yo me sentía familiarizada. Entonces, pensando en el concurso

³⁰ Esto además se puede observar en cómo diversas minificciones y microrrelatos de *La sueñera* han formado parte de antologías de minificción como *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), *La otra mirada* (2005) de David Lagmanovich y *Por favor, sea breve 2* (2009) de Clara Obligado.

de la revista *El cuento* empecé a escribir los cuentos de *La sueñera*, que están en el libro en orden de aparición (Ferrero 222).

En segundo lugar, las demandas editoriales pudieron haber afectado, al elegir un título temático que genera una expectativa que no se cumple completamente³¹ y eliminar los intertítulos originales en favor de la numeración, quizá para presentar a los lectores un libro más digerible por tratarse de un género que no gozaba de prestigio y de esa manera poder introducirlo al mercado. Por lo tanto, la concepción de la *La sueñera* podría considerarse un ciclo de minificciones arreglado, en el sentido de Ingram, en el que autora y editor juntaron los textos por asociación temática y estructural, aunque en la lectura no se cumple completamente. Sin embargo, dentro de *La sueñera* es posible identificar grupos de textos que sí cuentan con la recurrencia, desarrollo y las estrategias de serialidad. Para esto la noción de ciclos breves de Zavala definida como “aquellos que forman parte de un material de mayor extensión” («Género y lectura en la narrativa serial» 27) resulta pertinente. Si bien el teórico está pensando en textos breves insertos en obras pertenecientes a otros géneros como el cuento o la novela, el concepto me parece operativo en tanto que consideremos que los textos cumplen la estrategia de carácter paratáctico: “series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombinable durante la lectura” («Género y lectura en la narrativa serial» 32). Respecto a la obra de Shua esta posibilidad ya había sido apuntada por la crítica argentina Graciela Tomassini al estudiar *La sueñera*, *Casa de geishas* y *Botánica del caos* propone el concepto constelación, el cual define como:

³¹ Shua menciona también que en varias ocasiones se propuso escribir un libro de microrrelatos alrededor de un único tema, pero que no encontraba un tema suficientemente rico (Schweblin 232). Esto se puede observar en *Casa de geishas*, que contiene tres secciones divididas de manera temática, en *Botánica del caos* y sobre todo en los últimos dos libros *Fenómenos de circo* y *La guerra*, en los que todos los textos están atravesados por el tema que se plantea desde el título.

[...] agrupamiento o conjunto determinado por la percepción lectora de variables temáticas y retóricas es conveniente al corpus minificcional de Shua, donde la integración de los textos en series y sub-series exhibe continuidades y discontinuidades, homogeneidades y diferencias, según órdenes alternativos de lectura permitidos por la autonomía de los textos (34).

Tomassini centra su análisis principalmente en *Botánica del caos*, en la que analiza los paratextos, así como los elementos temáticos, las referencias intertextuales, la construcción narrativa y el desarrollo alegórico, dejando de lado a *La sueñera*, de la que sólo desglosa que el título permite la sugerencia de diversas interpretaciones, sin embargo, en todas se asume que el libro es una unidad textual hilvanada por la temática onírica (25).

Con la idea de ciclos breves propongo la revisión de cinco grupos de textos que permiten su lectura como tal.

✦✦TEXTOS DEL SALOON

240

Los hombres salen del *saloon* y se enfrentan en la calle polvorienta, bajo el sol pesado, sus manos muy cerca de las pistolas. En el velocísimo instante de las armas, la cámara retrocede para mostrar el equipo de filmación, pero ya es tarde: uno de los disparos ha alcanzado a un espectador que muere silencioso en su butaca (250).

242

Los hombres salen del *saloon* y se enfrentan en la calle polvorienta, bajo el sol pesado. El más joven y apuesto defiende a los colonos agricultores y la ama. El mayor, que usa bigotes, ataca en nombre de los ganaderos y solamente la desea. Ella se llama Solitaria, y es la yegua más hermosa del condado. También hay una mujer, pero no tiene importancia (252).

Estos dos textos se pueden leer como un ciclo breve. Ambos comienzan con la misma frase, aunque el microrrelato "240" tiene una oración más, la primera imagen que plantea el texto es muy similar. Los personajes se caracterizan solamente con el sustantivo "hombres", sumado a la acción compartida de salir del mismo espacio, el saloon, permite pensarlos como los mismos personajes. La diferencia es el tratamiento del tema western, que en el primer texto se mezcla con la referencia al equipo de filmación y al espectador, lo que podría apuntar a una escena falsa o montada, que se contradice con la última acción del hombre que es disparar la pistola (uno pensaría que si se trata de una película las armas serían de utilería), en contraposición con el segundo texto en que no se rompe el pacto mimético con el escenario que se plantea y se mantiene en esa lógica y espacio. Este ciclo funciona a través de la repetición de la frase de entrada, así como de la primera disposición de los personajes y el espacio. El carácter paratáctico está presente, puesto que no son dependientes entre sí y funcionan perfectamente de manera autónoma.

✦ *TEXTOS CON INTERTEXTO A KAFKA*

66

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. con voz infinitamente suave para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es (76).

67

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. ¿Es que acaso algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío? (77)

68

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. para disimular, mientras corre en puntas

de pie por mi habitación. Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?
(78)

Los tres textos anteriores poseen varios elementos estructurales y semánticos que permiten leerlos como ciclo breve de minificciones. El más evidente está marcado por los intertítulos, pues es el único de los aquí presentados que se encuentra dispuesto en el libro³² de manera secuencial.

El primer elemento que enlaza las tres minificciones es la frase inicial dicha por el señor K. y dirigida al narrador. El personaje del señor K. puede ser una referencia al cuento "Un sueño" de Franz Kafka o también ser una ficcionalización del escritor checo. Aquí Shua utiliza el intertexto como una herramienta para construir a un personaje y dotarlo de ciertas características. En "Un sueño", el protagonista, Joseph K., quien es referido simplemente como "K." después de su primera mención, recorre un cementerio donde se encuentra con un artista que está pintando su lápida, y en un cambio de espacio en el que cae al agujero se despierta, de manera que el tema de soñar y ser soñado es central para la conformación de la diégesis y del personaje. La otra posibilidad es que el señor K. sea Kafka, ya que la frase es similar a la que el autor dijo al padre de Max Brod, según este último cuenta en la anécdota citada como epígrafe del libro. De ser así, la caracterización del personaje nos traslada a un mundo de posibilidades y extrañas propias del universo literario del escritor.

El narrador está construido de la misma forma en los tres textos: se trata de un narrador homodiegético, que después de dar cuenta de las palabras del señor K. confronta la situación con una afirmación en el primer caso, y una pregunta en los otros dos. La lectura secuencial además permite que los cambios de la frase inicial hagan de la última pregunta

³² En *Minotauro* sólo está incluido el "67" como "Saludos al Señor K."

del narrador un punto de crisis, puesto que deja de entrar en puntillas para no despertar al narrador sino para disimular que es, en efecto, un sueño, lo que contrapone el cuestionamiento del narrador ¿Qué queda para mí?

Los personajes, el señor K. y el narrador, la habitación, espacio de las acciones, y el tiempo están contruidos de la misma manera, por lo que su carácter repetitivo sugiere la posibilidad de leerlo como un mismo personaje en tres escenarios oníricos con leves variaciones entre ellos.

✦ *TEXTOS CON LA ESTRUCTURA SINTÁCTICA "OJALÁ QUE / SI SÓLO QUE + PASADO DEL SUBJUNTIVO"*

23

El primer grito me alza la piel en un estremecimiento verde. El segundo grito se me hunde en los ojos y es una brasa. Al tercer grito reconozco mi voz y me despierto. ¿Qué viste?, me preguntan. Ojalá lo supiera, contesto yo. Pero es mentira (33).

121

De los rincones brotan, de sus pequeñas madrigueras. Son débiles y desagradables, oscuras y numerosas. Tienen antenas. Se alimentan de mi propio alimento. Y ojalá pudiera llamarlas cucarachas (131).

155

Diría que me mira fijamente si sólo pudiera asegurar que tiene ojos (165).

216

Reiteradamente, un maremoto. El mar retirándose en una resaca exagerada que deja al descubierto sus entrañas para formar esa ola inmensa, viscosa, tibia, que ojalá fuera de agua (226).

Los textos anteriores no comparten personajes ni espacios repetidos, sin embargo, el desarrollo de la diégesis en conjunto con la construcción sintáctica de la frase final podría permitir una lectura como ciclo en tanto que los mecanismos que conforman los textos y el efecto que producen es similar. Los cuatro son fantásticos de acuerdo con el planteamiento de Rosalba Campra en el que en el plano semántico hay una superposición total o parcial definitiva de dos órdenes irreconciliables (159). Campra plantea que en lo fantástico primero se establecen los límites en una situación de equilibrio (órdenes A y B) y después viene la situación de ruptura en la que se transgreden los límites, al final no hay conclusión porque no es necesario reestablecer el equilibrio, de manera que queda en la ambigüedad.

Siguiendo este esquema, los cuatro textos plantean *in media res* una situación descrita desde la perspectiva del narrador que establece los límites de la situación inicial (orden A) y por medio de la construcción sintáctica ojalá/ si sólo + pasado imperfecto del subjuntivo se transgrede el límite para la apertura de la posibilidad (orden B), que marca el final de los textos y que deja una sensación de perturbación y desestabilidad.

✦ *TEXTOS FANTÁSTICOS (84 TEXTOS)*

Dentro de *La sueñera* hay amplias posibilidades a partir de lo fantástico,³³ partiendo de la propuesta de Rosalba Campra que desglosé en el apartado anterior, 84 minificciones y microrrelatos del libro contienen mecanismos que construyen lo fantástico y su efecto de lectura. Entre los más utilizados por Shua se encuentran el empleo de la prosopopeya, el

³³ Este tema lo traté de manera más extensa en mi tesis de licenciatura "Mecanismos de lo fantástico en *La sueñera* de Ana María Shua: una propuesta de lectura" (2022).

desdoblamiento del narrador, la ruptura del *continuum* tiempo/espacio y la aparición de lo sobrenatural.

Si entendemos lo fantástico como un modo (Jackson 32) y no como un género literario, el conjunto de mecanismos y estrategias que logran el efecto fantástico permite agrupar los textos por asociación mediante la composición y no necesariamente el tema. De este modo, el ciclo breve tiene un carácter paratáctico y constelativo marcado, puesto que los textos son autónomos y el orden de la lectura no condiciona ni afecta la interpretación. Considerando la propuesta, expongo cinco microrrelatos fantásticos de *La sueñera* que ejemplifican los recursos más recurrentes en la obra:

40

Entre las dos me inmovilizan las piernas. Su contacto me quema. Después se me enroscan en los brazos. Me tapan la cara hasta que me falta el aire. Esta vez estoy decidida: sábanas de poliéster no compro más. Son verdaderamente traicioneras (50).

115

Varias horas permanecí con el termómetro bajo la axila, hasta empezar a sentir los primeros movimientos. Al fin, abrí el brazo suavemente para sacar los restos de la ampolla rota y dejar que los nuevos termometritos se arrastraran hasta mi hombro. Incliné la cabeza hacia ellos: en su dulce media lengua de mercurio me llamaban – mamá– (125).

159

Con un placer que es también horror que es también placer saco muchas veces la lanza del cuerpo de mi enemigo, vivo, y muchas veces la vuelvo a introducir, haciendo girar la hoja afilada dentro de la carne, como un hombre yo, la dueña de la lanza, ensangrentada yo, retorciéndome de dolor sobre ese cuerpo que es también el mío, yo (169).

171

Mi hija usa la misma palabra para llamar a los pies, a los pájaros y a los ombligos. Esto es un pie, hija mía, y no un pájaro, la corrijo con severidad, tomando entre mis manos uno de sus piecitos tibios palpitantes, alados y cubiertos de plumas (181).

218

Un mago saca un conejo de la galera. El conejo soy yo. El mago soy yo. Soy también la galera. Con sus irrespetuosos tirones el mago me hace doler las orejas. El conejo se resiste a salir de la galera en el momento indicado. Y en mi interior forrado de raso las condiciones higiénicas son lamentables. Quién fuera solamente el acto de sacarse (228).

✦ *TEXTOS SOBRE EL SUEÑO CON NARRADOR FEMENINO O AMBIGUO (72 TEXTOS)*

Del mismo modo que los textos fantásticos, otro ciclo breve posible dentro de *La sueñera* son todos los textos que hacen menciones directas o indirectas acerca del sueño y el campo semántico relacionado (soñar, pesadillas, insomnio, vigilia, etc) y que cuentan con un narrador homodiegético femenino o cuyas marcas gramaticales son ambiguas y permiten leer al narrador como femenino. Si bien no se encuentran relacionados de manera dependiente o jerárquica, sí permite una vinculación más profunda entre textos, ya que podría tratarse de una misma narradora-personaje en distintos sueños. Considerando esos dos aspectos, tema y conformación gramatical del narrador, se cumplen la recurrencia y el desarrollo, además de que con la lectura continua se genera código de lectura, que en conjunto con los paratextos, no desestima esta posibilidad de lectura. De los 72 textos que entran en este ciclo, pongo como ejemplo los siguientes cinco:

9

Fumando, me quedo dormida. Del otro lado, soy feliz: es un buen sueño. El cigarrillo

cae sobre la alfombra y la enciende. La alfombra enciende la cortina. La cortina enciende la colcha. La colcha enciende las sábanas. De la casa queda sólo un montón de cenizas. Del otro lado, sigo siendo feliz: ya nada puede obligarme a despertar (19).

17

En la cola, el público se enoja. Unos claman contra el gobierno y otros contra el desgobierno. En su ventanilla, el funcionario, impasible. Pero ese hombre está dormido, se agita delante mío un señor calvo. No señor, los que estamos dormidos somos nosotros, le explica una señora en voz muy bajita (el que se despierta pierde el turno). Muchas horas después doy mi nombre en la ventanilla sólo para descubrir que me he equivocado de sueño (27).

56

A veces me despierto de visiones horribles, agitada, angustiada, llorando. Para calmarme le pido a mi marido que me deje apoyar la cabeza en su cuerpo y me abraza bien fuerte con todos sus tentáculos (66).

74

Yo todo lo consulto con mi almohada porque la sé de buen juicio. Ella me escucha en silencio y me responde con sensatez. En la conversación interviene la frazada. (Al final, siempre le hago caso al colchón, que es un irresponsable) (84).

180

Es tradición que un objeto arrancado del mundo de los sueños pruebe en la vigilia la realidad tangible de los acontecimientos soñados. A mí me ha sucedido cargar durante todo un sueño con una almohada de gomapluma (y qué incómodo resultaba transportarla a través de tanta ciudad y tanto río) sin que nadie me creyera que la había sacado de mi propia cama (190).

Después de esta revisión, es posible afirmar que *La sueñera* como unidad de significado no cumple con las claves estructurales y semánticas para poder ser decodificada como un ciclo de minificciones seriadas. Si bien los paratextos pueden inclinar la lectura hacia ciertas interpretaciones, los microrrelatos y las minificciones contenidas en el libro no sostienen esta lectura. Sin embargo, por medio las recurrencias temáticas, los mecanismos y procedimientos como la construcción del narrador o el uso de lo fantástico permiten generar agrupaciones de textos que funcionan como ciclos breves. *La sueñera* es la primera obra escrita por Shua y se puede observar una conciencia del género minificcional, pero también es notorio que la autora se encontraba en un proceso de experimentación, tanto por la composición del texto, como por su disposición. Por estos motivos, la temática sugerida gracias a los paratextos no es consistente en todos los microrrelatos y las minificciones, y la extensión y los recursos son variables. Esto también puede ser una de las razones por las que la crítica ha preferido centrarse en los libros de brevedades posteriores, en los que se nota una definición más clara del proyecto de escritura y que fueron concebidos como obras desde su inicio a nivel temático y de recursos. La revisión de *La sueñera* es pertinente tanto para entender cómo se transforma la escritura de Shua, como para observar cómo se desarrolla el género breve durante las décadas de los setenta y ochenta en Argentina, que gracias a su indeterminación, a sus posibilidades dentro de modos discursivos como lo fantástico y a la tradición que proviene desde *Cuentos breves y extraordinarios*, se vuelve un género muy explorado y que hoy en día cuenta con un número muy grande de escritores y lectores.

4. CAZA DE CONEJOS: EL LÍMITE CON LA NOVELA FRAGMENTARIA

«42

La fuerza de los conejos radica en que
todo el mundo cree en su existencia.»

(*Caza de conejos* 73)

4.1 MARIO LEVRERO, LA CRÍTICA Y *CAZA DE CONEJOS*

Jorge Mario Varlotta Levrero (1940-2004), mejor conocido en el mundo literario como Mario Levrero, fue un escritor uruguayo, principalmente señalado por su estilo “extraño o “raro”, que tiende hacia lo onírico, fantástico y absurdo. El proyecto creador de Levrero, entendido como “el sitio donde se mezclan la *necesidad intrínseca de la obra* y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador» 163), no podría explicarse sin la intervención de Marcial Souto, su primer editor. Souto es un escritor y editor español afincado en el Río de la Plata y cuya labor para el impulso de la ciencia ficción y lo fantástico ha sido fundamental en Uruguay y Argentina. Su huella puede rastrearse en los diversos estudios sobre la obra de Levrero, en los que siempre se le menciona por el creciente interés que tuvo por su proyecto creador y sus constantes esfuerzos para que fuera publicado.

Souto publicó en su revista *El Péndulo* la primera novela de Levrero: *La ciudad* en 1970, y eso marcó un parteaguas en su recepción posterior, debido a que *El Péndulo*, así como otras publicaciones que Souto dirigió o en las que colaboró como editor, estaba enfocada en la difusión de la ciencia ficción en Latinoamérica, y estaba concebida también como un espacio para que autores locales que entraran de manera mayor o menor en el género pudieran ser publicados. Sumado a esto Levrero fue posteriormente editado por Ediciones de la Urraca, sello que también se caracterizaba por publicar ciencia ficción, de manera que por

su asociación con la editorial y las revistas se consideraba al autor dentro del género, lo que provocó una predisposición, y también un sesgo, a ser leído desde esa perspectiva.

Levrero era un autor más bien catalogado como marginal por la crítica, por lo que la etiqueta de ciencia ficción reafirmó esta condición. Sin embargo, Nogales Baenas menciona que Levrero despertó el interés de críticos como Elvio Gandolfo y Ángel Rama, quien en *Aquí. Cien años de raros* (1966) lo adscribe a la corriente de los raros y posteriormente lo menciona en *La generación crítica 1939-1969: 1. Panoramas* (1971), donde hace una división de las líneas de escritura que observa en su país. En primer lugar, destaca una primera generación de autores con tendencias nacionalistas (como Onetti), y después señala una segunda etapa en la que la narrativa nueva “[...] podría agruparse bajo el rótulo de ‘La imaginación al poder’ ya que en ella el experimentalismo dominante va por el lado de una exacerbación ilusoria de los datos reales [...]” («La generación crítica» 400). De este segundo grupo menciona como rasgo un rechazo a la herencia al decidirse por el empleo de otras estructuras y temáticas, y enlista como principales ejemplos a Tereza Porzekansky, a Cristina Peri Rossi y a Mario Levrero. Rama destaca de Levrero las obras hasta ese momento publicadas *La ciudad* (1970) y *La máquina de pensar en Gladys* (1970), define su estilo como surrealista y con tintes kafkianos, y hace algunas observaciones en relación con ciertos rasgos presentes en sus textos “[...] desde sus primeras páginas partimos de una constancia del cambio incesante y de la imprevisión del futuro, no regulable por proyectos lógico-racionales” («El estremecimiento nuevo» 242). Los aspectos que dominaron la crítica del autor hasta su auge en los años noventa fueron la opinión de Rama y su atribución al género de ciencia ficción.

Nogales menciona que, para poder publicar su obra, Souto hizo pasar su literatura como ciencia ficción y así pudo ser leído en Uruguay, Argentina y posteriormente en España.

Este aspecto es fundamental y la crítica parece estar de acuerdo en que la inclusión de Levrero en revistas y editoriales de ciencia ficción no respondió a una clasificación errónea, sino a una decisión práctica que tenía que ver más con las demandas mercantiles y editoriales: era más fácil publicar y vender ciencia ficción en medios que ya contaban con un público, lo que permitió que la difusión y recepción de la obra de Levrero. Montoya Juárez, por ejemplo, menciona que Souto era promotor ciencia ficción en las editoriales, por lo que había una expectativa explícita para la colección de dicho género, aunque compiló en ésta algunos relatos que concebía más bien como fantásticos (41). De manera posterior, Levrero apareció en dos antologías de ciencia ficción en las que se le califica de ser “un clásico de la ciencia ficción latinoamericana”, en palabras de Augusto Uribe (135). Un aspecto que llama la atención es que en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1983) compilada por Bernard O'Goorden y Alfred Vogt se publica por primera vez *Caza de conejos* (1986),³⁴ y no alguno de los cuentos que ya se habían publicado en las revistas (*El Péndulo* o *Minotauro* por mencionar algunas).

Nogales y Montoya Juárez coinciden en que el aura de misterio que se creó alrededor de Levrero obligó a la crítica a reactualizar las interpretaciones de su proyecto creador y reconsiderar la noción de “escritor raro” propuesta por Rama. Esto sucede durante los años noventa, cuando su notoriedad pública crece, tanto en la academia como en la recepción general. Por un lado, se reeditan y traducen varias de sus obras, lo que le permite llegar a más lectores fuera del Río de la Plata y, por otro, aumentan los estudios críticos, principalmente en universidades de Estados Unidos: aparece una entrevista en la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburgh en 1992 y se publica un número homenaje

³⁴ Como libro independiente se publica hasta 1986, razón por la que se marca ese año en el paréntesis a lo largo del trabajo como fecha de publicación.

de *Texto Crítico* de la Universidad de Stanford en 1995. Su muerte en 2005 provoca un relanzamiento editorial y se publica póstumamente *La novela luminosa*, y años más tarde se publican nuevos títulos como los *Cuentos completos* (2019) o la compilación de su columna periodística “Irrupciones”. Nogales considera que el proceso de canonización de Levrero inicia en 1992, que coincide con su salto a la fama internacional y las relecturas de la crítica. A través de las universidades su proyecto creador deja de estar en el margen para convertirse en un autor reconocido y considerado dentro del canon de la literatura uruguaya. Un aspecto que se debe señalar es que el interés de la crítica se ha centrado de manera predominante en las novelas, por un lado, en la trilogía involuntaria: *La ciudad* (1970), *El lugar* (1982) y *París* (1980), y por otro, las que entran en su segunda etapa de la literatura del yo: *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005). Sus cuentos, así como otros textos de difícil clasificación, no han recibido tanta atención, y han sido generalmente tratados en conjunto con las novelas para analizar ciertas estrategias o mecanismos propios de la poética de Levrero.

Dentro de las experimentaciones que existen en la obra de Levrero se encuentra la *Trilogía involuntaria*,³⁵ compuesta por las tres primeras novelas del autor: *La ciudad* publicada por primera vez en Uruguay en 1966, y después en Argentina en 1970, *El lugar* (1982) y *París* (1980). Como su nombre lo indica, conforman una serie no planeada, —por eso involuntaria—, pero que comparten elementos comunes, a juicio de Levrero: “En las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad” (Gandolfo 17). Aunque no están ligadas de manera argumental, poseen ciertos elementos semánticos y recursos en su construcción, su ambiente, sus personajes y algunos tópicos en común, así como la creación

³⁵ Denominación hecha por el propio Levrero y que la crítica ha utilizado en distintos estudios sobre las tres obras.

y tratamiento de la espacialidad que ha sido uno de los principales puntos de estudio de la crítica. Este mismo estilo se puede observar en los cuentos, que se encuentran permeados por elementos insólitos y fantásticos, así como por ambientes oníricos y personajes ambiguos.

Otro aspecto importante de la obra de Levrero es la constante experimentación que realiza a nivel genérico, principalmente a nivel estructural. Por ejemplo, en la anteriormente mencionada *Trilogía involuntaria*, las novelas están estructuradas de maneras distintas. Mientras que *La ciudad* y *El lugar* están divididas por secciones, y las secciones a su vez en capítulos, *París* está compuesta por una narración continua que acentúa el borroso pasar del tiempo, y aunque algunos mecanismos se repiten, como la descripción de los espacios (que parecen imposibles), los dobleces y rupturas temporales y el constante empleo del monólogo interno, el efecto que produce en el lector la decisión de no hacer división capitular cambia en cómo se perciben dichas construcciones espaciales y temporales, porque en *París* no existe un espacio físico en el texto que permita una pausa.

Si bien ya había ciertos juegos en cuanto a extensión y estructura en los libros de cuentos publicados hasta ese momento —*La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Todo el tiempo* (1982) y *Aguas salobres* (1983)—, la brevedad no era un elemento característico y constante. Resulta particular el caso de *Caza de conejos*, obra que se distingue del resto de los trabajos de Levrero y que ha estado marcada por dos factores: el primero, su extraña estructura que dificulta su clasificación genérica —cuestión que ha dado como resultado una denominación ambivalente que va desde la compilación de cuentos a la novela fragmentaria y, recientemente, también considerada como un conjunto de minificciones— y, el segundo, que su publicación en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1976) la marcó dentro de un género que no era del interés de la crítica en el momento de su publicación y que dificultó su lectura desde otras perspectivas.

La primera edición fue dentro de la antología de ciencia ficción y después se editó de manera independiente en 1986 en la Colección Ficciones de Ediciones la Plaza y con ilustraciones de Pilar González. La versión más reciente fue publicada en 2016 por Ediciones el Zorro Rojo, editorial española, también con ilustraciones,³⁶ y esta última edición podría haber respondido a lo que Hugo Verani denominó el *boomcito Levrero* (Nogales Baena 9), puesto que no es una obra que haya contado con tanta difusión de manera previa y, a diferencia de las novelas, era difícil de insertar en el mercado por su hibridez genérica.

Si en general el proyecto creador de Levrero tuvo dificultades para insertarse en las instituciones legitimadoras del campo cultural por sus elementos disruptivos, una obra tan alejada de las estructuras canónicas como *Caza de conejos* no podía no sufrir la misma suerte. Dentro de las primeras publicaciones hechas en torno a la obra de Levrero, el único trabajo sobre *Caza de conejos* es “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero” de Rómulo Cosse en *Texto Crítico*. En proyectos más recientes como *La máquina de pensar en Mario* (2013), *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (2016), y el número homenaje en *Cuadernos LIRICO* (2016) no hay ninguno dedicado a éste. La notable excepción es *Mario Levrero: I(nte)rrupciones críticas* (2020) que cuenta con un artículo de Laura Elisa Vizcaíno: “*Caza de conejos* y la yuxtaposición de lecturas”, en el que cuestiona la fragmentariedad y sus posibilidades de lectura.

Entre los trabajos publicados en revistas académicas de la última década una línea de la recepción la aborda como una novela fragmentaria o vanguardista (“Mario Levrero tocando la orilla: el caso de *Nick Carter* y *Caza de conejos*” de Carlos Bello y “Utopías del mal en dos novelas de Mario Levrero” de Carlos Fernández) o desde los estudios de la

³⁶ Esta edición cuenta con un texto extra (el “LXXXIX”) que no tienen las anteriores y a la fecha no es claro de dónde salió.

minificción (como los ya citados de Cosse y Vizcaíno, así como “De la metafísica a la sátira social: el ciclo de microrrelatos en *Caza de conejos* de Mario Levrero” de Luciana Martínez). La consideración de *Caza de conejos* en el ámbito de la minificción es lo que ha permitido un nuevo horizonte de expectativas para considerar e interpretar la obra.

Hasta 1986 Levrero no había publicado ningún otro texto que estuviera compuesto únicamente por brevedades, sin embargo, ya había en sus cuentos varias incursiones a la extensión corta. Un ejemplo de esto se encuentra en *La máquina de pensar en Gladys* en cinco cuentos de los doce que lo componen. Estos oscilan entre las ciento ochenta y las cuatrocientas palabras: "La máquina de pensar en Gladys" (335 palabras); "Historia sin retorno No. 2" (187); "Ese líquido verde" (343); "El rígido cadáver" (441); "La máquina de pensar de Gladys (negativo)" (361). De sus otros libros de cuentos “El portero y otro” de *El portero y otro* (1992) se caracteriza por una extensión breve de apenas trescientas setenta y cinco palabras, aunque es posterior.

También es pertinente considerar que el panorama en el campo literario en este momento oscila entre las experimentaciones vanguardistas y ciertas ideas heredadas del romanticismo, por lo que la brevedad empieza a ganar adeptos gracias a las cuestiones editoriales y se reconoce que ya existe una tradición de textos breves, que si bien aún no están contenidos bajo un nombre o una delimitación teórica, muchos libros y antologías circulan entre autores y lectores.

Caza de conejos fue escrita por Levrero en 1973 y publicada por primera vez en Uruguay en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1983), antología de Bernard Goorden. Dicha primera edición no fue corregida ni editada por Levrero; el autor consideró que tuvo una recepción silenciosa (Chimal 27). La conjetura que aventuro aquí sobre esta primera publicación es que la estructura (ciento dos textos breves, de los cuales sólo tres

rebasan las doscientas cincuenta palabras)³⁷ en conjunto con el tema (conejos, cazadores, guardabosques y otros personajes en situaciones absurdas, satíricas y extrañas) son los aspectos que los editores consideraron al tomar la decisión de cobijar la obra bajo el género de ciencia ficción para que pudiera llegar a los lectores, porque de otra manera, no habría sido publicada.

La hibridez genérica de la obra se encuentra tanto en la estructura como en el contenido, y recupera algunas cuestiones con las que Levrero ya había experimentado, como la espacialidad, personajes nombrados a partir de apodos y el empleo de un narrador homodiegético, pero su deliberada brevedad, así como la numeración de subtítulos y la apertura de cada texto ha hecho que su clasificación sea difícil, por lo que ha sido estudiada como novela fragmentaria o experimental y como conjunto de minificciones. El prólogo y el epílogo son formas que sugieren una lectura a manera de novela, sin embargo, en lugar de cumplir una función de introducción o antecedente y cierre, son un juego de espejos que se plantean de manera inversa, ya que el epílogo es el prólogo escrito de la oración final a la inicial, que más que fungir como un cierre, presenta una alternativa circular de la situación narrada.

Si bien a lo largo de los ciento dos textos hay algunas situaciones, espacios y personajes que se repiten, cada texto tiene autosuficiencia y permite ser leído de manera independiente. No contiene una anécdota como una secuencia de acontecimientos que evolucionan del punto A al punto B, sino que presentan escenas y situaciones que varían de tono, entre los que figuran lo cómico, trágico y erótico, de manera que los textos que componen *Caza de conejos* se acercan más a la minificción que al microrrelato, ya que

³⁷ “XXIX” con 821 palabras (la más larga de todo *Caza de conejos*), “LXVII” con 290 palabras y “LXIX” con 381 palabras.

muchos de ellos no contienen núcleo narrativo, sino que juegan con la hibridez genérica, los juegos del lenguaje y los modos discursivos, principalmente de la descripción:

XXI

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

En la minificción XXI se describe la escena del conejo recién nacido. Hay un marcado empleo de adjetivos, así como de verbos no transitivos: ser y parecer, verbos copulativos que funcionan para concatenar las características del conejo que describe el narrador, y asomar su acepción intransitiva que funciona como rasgo descriptivo.

Asimismo, es posible encontrar ejemplos donde la hibridación genérica es más evidente, por ejemplo, la minificción “LXXVII”, que, a manera de instrucciones, enumera los pasos a seguir para escribir historias de conejos, texto que recuerda un poco a los que se pueden encontrar en el “Manual de instrucciones” de *Historias de cronopios y famas* (1962) de Julio Cortázar. Además de las minificciones, en *Caza de conejos* se pueden encontrar algunos microrrelatos, es decir, que sí tienen una anécdota o núcleo narrativo.

La apertura³⁸ de la minificción, admite distintos ejercicios interpretativos, por lo que la lectura seriada que sugieren los juegos discursivos, las repeticiones semánticas, los números es una de las distintas que se ofrece en la multiplicidad fragmentaria que contiene la obra. Es preciso recordar que la minificción es una forma reconocida por la academia tardíamente, hacia 1986 con la tesis doctoral de Dolores Koch, por lo que no sería

³⁸ Apertura entendida como la plantea Umberto Eco como una característica de cierta indeterminación que permite una amplia cantidad de posibilidades interpretativas, en las que el lector tiene que decidir de qué manera decodificar el texto («La poética de la obra abierta» 896).

descabellado pensar que las primeras lecturas críticas de *Caza de conejos* carecían de un código conocido que permitiera descifrar la obra, es decir, falta de una *competencia artística*, que Bourdieu define como “conocimiento previo de los principios de división propiamente artísticos que permiten ubicar una representación, por las indicaciones estéticas que contiene” («Elementos de una teoría» 70). El no tener todavía la conciencia de la existencia de la minificción y la deliberada clasificación genérica como ciencia ficción probablemente haya desorientado a críticos y lectores de su época.

La revisión de los trabajos sobre *Caza de conejos* permite observar las distintas actualizaciones que se han dado con el tiempo, así como las relaciones de los distintos agentes del campo cultural que han orientado su lectura en cierta dirección: el papel del editor como seleccionador y creador de un público determinado que influyó en cómo se publicó y leyó por primera vez, la posterior legitimación del proyecto creador de Levrero a través de las instituciones que permitió su entrada al canon de la literatura uruguaya, la reedición de sus obras que ampliaron de manera significativa a sus lectores y el interés de la academia por leerla a la luz de los estudios de minificción y microrrelato. Todo lo anterior ha permitido revalorar la calidad e importancia literaria de la obra y mantenerla en movimiento en el campo literario, el *boomcito Levrero* ya no es sólo la consagración de sus obras más reconocidas, sino también la relectura y apertura de sus obras menos trabajadas.

La realización determinada del texto a partir de la minificción permite nuevas lecturas e interpretaciones de la obra. Las indeterminaciones creadas por la estructura fragmentaria, los juegos de palabras, las imágenes sugerentes, los paratextos, el humor y la intratextualidad presentan a *Caza de Conejos* como un potencial de lecturas y significados al lector. Por lo que un análisis sobre su estructura y las relaciones entre los textos es pertinente, no sólo para

entender cómo influye en el significado, sino también para establecer a Levrero como un autor de minificción y microrrelato.

4.2 ESCRITURA FRAGMENTARIA Y BREVEDAD

El concepto de «fragmento» aparece en la discusión literaria a partir del romanticismo, no porque antes no existiera,³⁹ sino porque “la escritura fragmentaria es la forma propia del proyecto romántico, segmento de algo futuro indefinidamente en devenir” (Medina). Como menciona Medina en la pequeña revisión que hace acerca de esta noción, los románticos consideran el fragmento como parte de su visión desde lo literario y lo filosófico, ya que para ellos es un confrontamiento con las maneras de pensar y de concebir el arte. Entre los que reflexionan sobre esta categoría, Medina menciona la visión de Schegel para quien los fragmentos, “además de una forma de expresión, son la única posibilidad de manifestar su pensamiento [...]”, y puntualiza que no conllevan a una totalidad, sino que se conforman como una coexistencia de pluralidades. En esta línea se encuentra también la visión de Novalis sobre el fragmento, al que plantea como una forma filosófica, en el que se refleja la modernidad: “the fragment emerges as an intellectual seed or pollen that is meant to foster critical and independent reflection rather than presenting a system of self-contained theorizing” (Gjesdal).

Las ideas que se gestan durante el romanticismo apuntan al fragmento como una forma con cierta autonomía que no está condicionada por su pertenencia a un marco contenedor, es decir, el fragmento se sostiene por sí mismo. Bartoszynski en *Teoría del*

³⁹ Como menciona Kristin Gjesdal sus orígenes se rastrean hasta la antigua Grecia y encuentra su primer despliegue con Herder alrededor de la década de 1760, a quien Novalis hace referencia en sus reflexiones sobre el tema.

fragmento (1998) plantea el problema de manera contraria, porque establece que es necesario partir de la idea de fragmento como oposición al todo, es decir un no-todo y descarta en su análisis cualquier forma clasificada como fragmentaria que no esté en relación con una totalidad de la que de una u otra manera es dependiente: “Cuando se escoge o recorta un fragmento, existen al lado de él, evidentemente, otras partes de la obra y el fragmento constituye aquí una partícula real del todo” (8). Bajo esta premisa la fragmentariedad constituye una estructura integral, y Bartoszynski hace una delimitación en relación con la tendencia de denominar fragmento a las formas breves:

[...] dentro de esta concepción, no es posible llamar fragmentos, como a menudo se hace a las formas cortas, pero perfectamente organizadas en torno a ciertos principios, como lo son los aforismos, las máximas o las sentencias (12).

Con esta definición del fragmento como forma dependiente es posible rastrear su uso en la obra de Levrero antes de *Caza de conejos*. Una práctica recurrente en los textos del autor es la división en secciones, de la que hace uso en sus novelas y de manera más notoria en sus cuentos. Esto se presenta con el uso de numeraciones o subtítulos, en donde dichos paratextos funcionan como elementos que estructuran el texto y también lo cargan de significado, ya que anticipan información y/o condicionan la lectura. A partir de esta idea expondré algunos ejemplos en los que Levrero experimenta con la estructura, los fragmentos y la brevedad, para entonces entender en qué momento del proyecto creador es que se gesta *Caza de conejos*.

El cuento “La casa abandonada”, incluido en el libro *La máquina de pensar en Gladys* (1970),⁴⁰ está dividido por fragmentos, cuyos subtítulos hacen referencias a personajes (“Hombrecitos”, “Mujercitas”, “Ello”, “Tú”), espacios (“Ubicación”, “El jardín”), animales

⁴⁰ Todas las citas y fechas sobre los cuentos fueron consultados del volumen *Cuentos completos* compilados y editados por su hijo Nicolás Varlotta.

(“Arañas”, “El unicornio”, “Lombrices”, “Hormigas”) y sucesos (“Pic-nics”, “Una excepción”, “Derrumbe”, “La búsqueda”, “Huracán”). La extensión de los fragmentos varía y cada uno está enmarcado dentro del título principal, lo que sugiere que se trata de una unidad narrativa, es decir, funcionan como marcas que las separan y al mismo tiempo dan la mantienen una tensión con el todo. Esta manera de construir el cuento ofrece una apertura amplia para leer y codificar el texto, puesto que la lectura de los textos independientes no es la misma que de los textos consecuentes y de manera relacionada. El presentar fragmentos con subtítulos permite, en algunos casos, la posibilidad de leer de manera independiente. Por ejemplo:

Ubicación

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

Esta casa interesa solamente a algunas personas que caen bajo su influjo; estas personas, entre las que me incluyo, saben de algunas cosas que allí suceden (Levrero, *Cuentos completos* 16).

Podríamos argumentar que “Ubicación” acepta la lectura como una minificción que tiende hacia lo descriptivo, puesto que presenta un espacio determinado y al final se da un giro de tuerca, recurso común en el género, en el que se sugiere que hay más de la casa que lo que podría aparentar a primera vista con la descripción hecha al principio. Sin embargo, para realizar esta lectura del fragmento y que el contenido semántico del texto funcione por sí mismo, el texto debe interpretarse fuera de la totalidad (el cuento), y esto no se sostiene con todos los casos. Por ejemplo, el fragmento “Lombrices” está directamente relacionado con

lo que se relata en “Mujercitas”, de manera que, leerlo sin el antecedente podría resultar confuso, y al estar todos estos fragmentos bajo un título que insinúa la totalidad de la que forman parte, se insertan en lo que Bartoszyński considera la fragmentariedad estructural, donde las marcas estructurales y semánticas enmarcan al fragmento como parte de la obra, en este caso el cuento.

Otro ejemplo es “Ejercicio de natación en primera persona” —escrito en 1969 y publicado en *Espacios libres* (1987)—, que se divide en seis fragmentos subtítulos como “Ejercicio N.º 1” de manera secuencial, aunque el dos y el seis tienen ligeras variaciones: “Ejercicio de natación N.º 2” y “Ejercicio de natación en primera persona del singular, N.º 6”. Aquí la numeración sugiere de manera explícita la secuencia y dependencia entre los fragmentos, sin embargo, el contenido semántico choca con la estructura que el cuento propone al lector, ya que los elementos de la narración no son constantes. Por ejemplo, el narrador cambia de tercera a primera persona del primer al segundo fragmento, las descripciones de objetos y escenarios no parecen relacionarse con los siguientes y los personajes mencionados no aparecen ni son mencionados fuera de su fragmento: la fragmentación es un mero recurso estructural cuya función es la de una aparente unidad que se genera a partir de una expectativa estructural que se rompe en el plano semántico.

Caso contrario ocurre con “Novela geométrica” —escrito en 1968 y publicado en *El portero y otro* (1992)—, cuento dividido en fragmentos por letras de la “a” a la “z”, en el que el protagonista narra de manera continua en un estilo similar al utilizado en la *Trilogía involuntaria* donde se encuentran presentes la digresión, el monólogo interno y las descripciones espaciales sin sentido.⁴¹ Sin embargo, los subtítulos no aportan ningún

⁴¹ Gasparini alude a este recurso en “Novela geométrica” y lo cataloga como una contorsión, que explica de la siguiente manera “La con-torsión implica decidir rápidamente un movimiento sobre la marcha que, en el caso

contenido semántico, en cambio, da la impresión de que podrían eliminarse sin que esto altere la estructura o el significado. Esta división podría responder a la expectativa genérica que el texto nos presenta con el título “*Novela* geométrica”, ya que, las novelas suelen dividirse de manera capitular, de modo que aquí las letras fingen dividir el texto a manera de capítulo, aunque no conformen unidades que tengan una estructura de inicio-cierre, ya que en algunos casos la narración continúa sin ningún corte. Para ejemplificar esto tomaré las últimas oraciones de la sección “o” y la primera oración del “p”.

[...] Apoyé las palmas de mis manos en sus pechos. Tuve una sensación, no sé si imaginaria o real, de calor, de una particular y conocida tibieza. Entonces, ante mi asombro, la imagen gritó.

p

Un grito de largo desarrollo, en cámara lenta. [...] (*Cuentos completos* 527).

Aquí el contenido semántico podría funcionar de la misma manera sin la separación por apartados, y como plantea Bartoszynski hay una evidente marca de no-todo en cada fragmento que se reafirma con la continuación inmediata que hay de la oración final de un fragmento a la oración inicial del siguiente. A esta tendencia divisoria se suma una característica constante en la escritura de Levrero (y que posteriormente fue utilizada en *Caza de conejos*) que es el uso de números para marcar los fragmentos que componen el texto. La mayor parte de los cuentos con esta característica se encuentra compilada en el volumen *Espacios libres* (1987), aunque escritos entre 1970-1987 como “Capítulo XXX” (1985), “Noveno piso” (1972), “Espacios libres” (1979), “Los muertos” (1981).

que nos ocupa, frecuentemente no conduce a ningún lugar estable, porque planteado el mundo como absurdo el cambio de perspectiva permanente y la movilidad funcionan como posibles estrategias de supervivencia del protagonista” (267).

Otros ejemplos en los que se refleja la presencia del fragmento son “Tres aproximaciones ligeramente erróneas al problema de la nueva lógica”, escrito entre 1972-78 compuesto por tres partes de un cuento-ensayo en que expone y explica algunos problemas de la lógica literaria, así como en la novela corta “Ya que estamos” (1986), dividida por una lista numerada que de manera jerárquica tiene incisos y subincisos que cargan aún más la estructura de dependencia entre fragmentos.

Esta pequeña exposición deja en evidencia que en la obra de Levrero existe una constante experimentación con la fragmentación en la manera de narrar y estructurar sus textos. Sumado a ello se observa un consistente empleo de la descripción, como ejemplifica “La casa abandonada”, en donde los fragmentos que componen el cuento funcionan más como un conjunto de cuadros descriptivos que como una secuencia de acciones. La narración está en crisis, ya que, predominan las descripciones y las situaciones extrañas, como las mujercitas que salen de las tuberías o el unicornio que aparece en el jardín, en lugar de anécdotas con un claro inicio-desarrollo-conclusión.

La revisión resulta pertinente en tanto que los textos enlistados conforman una unidad textual y genérica a la que se subordinan los fragmentos. Sin embargo, ¿cómo se establecen las relaciones y diferencias que existen entre un fragmento y la minificción? La minificción y el microrrelato tienen un carácter autosuficiente, del que se desprenden posturas que la defienden como un género (Lagmanovich) o las que consideran la hibridez genérica como un rasgo definitorio que la contrasta con el fragmento, al menos según la visión de fragmento-dependiente de Bartoszynski. De manera contraria a esta postura Laura Pollastri formula la fragmentación como un rasgo esencial de la minificción, con una visión más afín a la propuesta por Schegel:

Este carácter fragmentario [...] supone una actitud en la escritura tras la cual no está la unidad sino la multiplicidad, y esta multiplicidad atomiza el texto de tal modo que no podemos delimitar partes, ni principio, ni fin, porque el texto concreto formaría parte de otra cosa (80).

Es decir, para la minificción el carácter fragmentario implica multiplicidad que apunta a relaciones entre textos, no a una unidad textual entendida como un cuento o una novela. Por un lado, tenemos fragmentos-dependientes que ya sea por rasgos estructurales o semánticos establecen (o sugieren) la existencia de una totalidad con la que se relacionan, por otro, la minificción es fragmentaria en tanto múltiple, pero conserva su autosuficiencia y son más bien las relaciones entre textos las que permiten distintas aproximaciones y lecturas, no como marca de dependencia, sino de apertura.

Desde otra perspectiva, la obra se podría estudiar como novela fragmentaria, pero bajo el planteamiento de Carol D'Lugo los aspectos que deben garantizar la consistencia formal (secuencia lógica y cronológica, elementos genéricos y temáticos) no se cumplen por completo, principalmente por las rupturas de la lógica-secuencial que señalaré de manera más detallada en el análisis. Considero que una revisión desde la concepción de los ciclos de minificción es más operativo puesto que libera a la obra de la expectativa genérica de la novela y permite una apertura mayor para sus interpretaciones, además de revalorar la obra en el proyecto creador de Levrero y señalar también su lugar en el canon de la minificción.

A partir de este breve recorrido he expuesto las experimentaciones y usos de la fragmentación en la obra de Levrero previos a *Caza de conejos*, que pueden señalarse a partir de la tendencia a la división y uso de subtítulos, pero que se mantienen como fragmentos-dependientes. *Caza de conejos* representa la culminación de la experimentación al apropiarse de la brevedad como un rasgo estructural, tener números por subtítulos y poseer elementos

recurrentes. Así como por no estar conformada por fragmentos-dependiente como los señalados en los cuentos, sino por estar compuesta de minificciones cuya fragmentariedad apunta a la multiplicidad, ya que son textos autónomos y con una amplia riqueza de contenido semántico, hibridación genérica y recursos discursivos.

4.3 SELECCIÓN DEL CORPUS Y ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS DE SERIALIDAD

4.3.1 PARATEXTOS

Como mencioné en el capítulo anterior, para llevar a cabo un análisis profundo y exhaustivo de los ciclos de minificción, el estudio de los paratextos es fundamental para explicar cómo los elementos que enmarcan la obra, en este caso *Caza de conejos*, plantean ciertas claves de lectura que pueden encaminar la interpretación hacia una ruta particular.

En primer lugar, el lector se encuentra con el título que, en *Caza de conejos*, se trata de un título temático, lo que anticipa a través de la frase “Caza de conejos” es una acción y un objeto en el que recae dicha acción: los conejos. Este acercamiento podría dar algunas pistas al lector sobre posibles conflictos o personajes que aparecerán a lo largo del libro.⁴²

Dentro de las precisiones que hace Gérard Genette a su propuesta de la paratextualidad en su libro *Umbrales* (1987) es que el paratexto, más que un límite o una frontera cerrada, es un *umbral* que ofrece la posibilidad de entrar o retroceder: una “zona indecisa”, cuestión que me parece importante resaltar porque Genette menciona que debido

⁴² Para la revisión de los paratextos no voy a considerar las implicaciones semánticas de las imágenes que pudieran acompañar el texto en cualquiera de sus dos versiones ilustradas, puesto que este trabajo está enfocado únicamente en la materia textual. Maite Alvarado considera que dicha categoría “es propia del mundo gráfico” (21) y que en el caso de las ilustraciones pueden cumplir una función de refuerzo para compensar la ausencia de contexto entre emisor y receptor, por lo que un estudio de la función de las imágenes en *Caza de conejos* sería sumamente enriquecedora, pero imposible de abarcar en esta investigación.

a la condición de umbral es que existen algunos paratextos que están dirigidos únicamente a cierto tipo de lectores (10), y añade que el paratexto no tiene carácter obligatorio, por lo que los lectores no están obligados a leerlos todos, lo cual no es algo negativo, señala, sino que puede cambiar el tipo de interpretación que realicen.

Debido a que el paratexto puede abarcar una amplia gama de elementos que rodean la obra y esto podría llevar al problema de que todo sea considerado paratexto, Genette propone la división terminológica entre *peritexto* y *epitexto*: el primero “tiene necesariamente un emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo” (10), mientras que el segundo se sitúa a una distancia mayor y por lo tanto son aquellos mensajes que se encuentran, en principio, fuera del libro.

A partir de dicha división, la propuesta de *Umbrales* se centra en los peritextos de orden textual (o al menos verbal), y los estudia en el orden prototípico de aparición. Después de la dedicatoria, el teórico francés aborda el epígrafe, al que considera como un *borde* de la obra. Dentro de las funciones que el epígrafe puede tener menciona cuatro, las dos primeras que son más directas y claras: 1) especificación de algún tipo (esclarecimiento y justificación); 2) comentario del texto (la función más canónica); y las segundas dos que marca como más oblicuas: 3) importancia del autor de la cita como homenaje o garantía indirecta; y 4) el efecto epígrafe (relacionado con las prácticas de la época, el género literario y las tendencias estilísticas del escritor).

El epígrafe, al ser un elemento en el borde del texto en sus funciones 1 y 2 puede afectar lo que se interpreta el texto, ya que se encuentra subordinado a éste. Si bien el texto literario puede ser leído e interpretado sin los paratextos, estos, de manera aislada, carecen de función y sentido. La cuestión es: ¿de qué manera afecta la presencia de los paratextos, en este caso de los epígrafes, en la lectura? El trabajo de Genette tiene un enfoque más de tipo

estructuralista, ya que lo que le interesa es sistematizar y describir de manera general los tipos de paratextos y las distintas funciones que pueden cumplir (él mismo menciona que *Umbrales* tiene un enfoque sincrónico y deja un poco de lado el aspecto diacrónico al tratar de definir el fenómeno para después se pueda rastrear), por lo que no hay un análisis minucioso acerca del papel del lector ni ahonda demasiado en las posibilidades que puedan derivar del ejercicio interpretativo. No obstante, el teórico menciona que el conocer el paratexto sólo llevaría a otra lectura, y que su acción obedece más a la intención e interés del autor, que puede no ser la misma que la del lector, de manera que señala que lo único que cambia es el tipo de lectura/interpretación.

Para resaltar la importancia de leer y conocer los paratextos en la interpretación del texto literario, la propuesta de Umberto Eco sobre la poética de la obra abierta puede resultar útil, ya que establece que una obra tiene cierto nivel de apertura cuando posee una serie multiforme de significados que el lector debe interpretar entre las múltiples posibilidades que dicha apertura ofrece. De este modo, la obra se convierte en un estímulo para el lector, quien a través de la «poética de la sugerencia» deberá desentrañar el significado del texto al reconocer las sugerencias o señales que el autor deja y entonces, como menciona Eco, "[...] la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua»" («La poética de la obra abierta» 898). En este sentido, Eco hace énfasis en que es el lector quien debe realizar el acto de decodificación e interpretación que la obra sugiere o apunta, y menciona que ya no hay una implicación de “previsión de lo esperado” sino de una “espera de lo imprevisto” ya que recientemente la tendencia se ha convertido en un proceso de improbabilidad en donde nosotros [los lectores] ejercemos la libertad de elegir («Apertura, información, comunicación» 183). En ese momento de elección e interpretación, dentro de las múltiples

opciones que la apertura de la obra permite, se experimenta un goce estético por parte del lector.⁴³

El primer epígrafe de *Caza de conejos* es un fragmento del microrrelato “Liebres” del escritor uruguayo José Pedro Díaz, publicado en *Tratados y ejercicios* (1967): “Hay que inventar liebres para poder hacer de nuestra vida un extenso y luminoso día de caza y para poder decretar que somos cazadores.” Levrero conoció a Díaz a través de Marcial Souto, quien publicó varias obras de ambos escritores, de manera que este punto de contacto y mención por medio del epígrafe no es gratuito, como menciona Alfredo Alzugarat:

Es un punto de contacto que va más allá de lo anecdótico y se adentra en lo temático y lo discursivo. No es casualidad que *Caza de conejos*, una de las mejores realizaciones de Levrero, comience citando a modo de epígrafe un fragmento del ya mencionado ‘Liebres’ (21).

Díaz estructura *Tratados y ejercicios* en tres secciones compuestas por textos breves; “Liebres” se encuentra en la primera sección titulada “Ejercicios antropológicos” (que es como la cita Levrero). En este caso el epígrafe tiene la función de comentar el texto y, quizá, también funge como una suerte de homenaje a su colega. “Liebres” destaca por su brevedad y desde su título refiere a unos animales que pertenecen a la misma familia de los conejos y, también, menciona a los cazadores, que aparecen en *Caza de conejos* como personajes. El

⁴³ Si bien Eco se interesa por este aspecto desde un punto de vista basado en la psicología, me parece que la manera en que Elizabeth Valencia lo plantea al retomar las ideas de Barthes de *El placer del texto* nos permite un acercamiento que va de la mano de la idea del placer estético y no tanto del terreno psicológico.

Valencia considera el placer del intertexto como un tipo de placer específicamente moderno, y que este es resultado de “[...] un dominio técnico que, aunado a la materialidad del texto, conforma la tecnología moderna de la escritura” (22-23). Por un lado, la intertextualidad plantea una conciencia histórica hacia el presente y hacia el futuro, y remite al carácter dialógico del texto, en donde el ejercicio del juego, la libre elección que menciona Eco, es en donde se encuentra el placer.

paratexto se relaciona de manera directa con el nombre de la obra (liebres-conejos) y podría anticipar tanto la estructura y longitud de los textos, como la relación dicotómica y la interdependencia de los personajes (conejos y cazadores), además de poseer una voz narrativa homodiegética que tiene un tono similar a la de *Caza de conejos*.

El segundo epígrafe proviene de "Carta a una señorita en París", segundo cuento en *Bestiario* (1951) del argentino Julio Cortázar: "Cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas."

En el cuento, el narrador escribe una carta en la que relata —y confiesa— a su remitente y casera, Andréé, que "de vez en cuando" vomita conejitos. Describe cómo los conejitos aparecieron y explica que ocurría antes y después de mudarse, así como las consecuencias que han tenido a partir de que empezó a vivir en esa casa. Los primeros diez conejitos representan un problema que el protagonista logra controlar a pesar de la irrupción que significan en su vida. Sin embargo, llega un onceavo conejito y el narrador insinúa su suicidio para poner fin a la situación, y trata de hacerle entender a Andréé que no es del todo su culpa el destrozado de su casa.

Existen varios paralelismos entre "Carta a una señorita en París" y *Caza de conejos*, el primero y más evidente es la presencia de los animales peludos como personajes, así como su relación en tensión con el protagonista. En el cuento, el narrador no quiere matar a los conejos y como única solución ante su aparición y sus destrozos —aparentemente— se suicida, en contraposición con *Caza de conejos* en donde en distintos textos el narrador intenta de aniquilar a los animales y ellos a él. En este caso, el epígrafe cumple la función de comentario y podría, en conjunto con el microrrelato de Díaz, sugerir una lectura de tipo fantástico, lo que cancelaría cualquier interpretación metafórica o política del texto, además

de que podría encaminar la interpretación de los microrrelatos finales en la misma dirección que termina el cuento de Cortázar.⁴⁴

El tercer epígrafe corresponde al poema *La caza del Snark* (1874) del autor inglés Lewis Carroll: “Perseguirlo armados de dedales, perseguirlo armados de precaución, perseguirlo con tenedores y esperanzas, amenazar su vida con una acción del ferrocarril, atraerlo con sonrisas y jabón.”

“La caza del Snark” es un poema narrativo en el que un grupo de expedicionistas a bordo de un barco se lanza en la aventura de cazar un Snark. Dicha criatura imaginaria es descrita desde distintas perspectivas a partir de su posible sabor, sus hábitos y sus características, además, de que tiene comportamientos humanizados como entender tarde un chiste, ponerse serio ante los juegos de palabras y su afición a las máquinas de baño. El epígrafe es extraído del canto tercero "Historia del panadero", cuando el panadero describe el método para cazar al Snark que un tío le enseñó, a lo que el capitán del navío afirma que es, en efecto, la manera de hacerlo. El panadero también menciona que lucha de manera delirante en sus sueños con el Snark y repite la frase del epígrafe cuando reafirma que deben cazarlo. A partir de ahí, la estrofa vuelve a aparecer, con leves variaciones, en voz del narrador al inicio de los cantos quinto al octavo:

Lo buscaron con dedales, lo buscaron con cuidado.

Lo persiguieron con tenedores y con esperanza.

Lo amenazaron con una acción de los ferrocarriles.

Lo cautivaron con sonrisas y jabón (17).

⁴⁴ El libro como un ciclo de microrrelatos relacionados entre sí, el micro “C” (en la edición del Zorro Rojo) podría interpretarse como la muerte del protagonista al ser inyectado por un veneno fatal, que además funciona como espejo con el micro “I”.

A diferencia de los primeros dos epígrafes que hacen énfasis en su relación paratextual a partir de los conejos, este fragmento remite al aspecto de la caza, en especial a la persecución, cuestión que se trata de distintas maneras a lo largo de *Caza de conejos* entre el narrador, los cazadores, los guardabosques y los demás personajes. Este epígrafe podría anticipar el tono ilógico y absurdo que permea los microrrelatos y minificciones de Levrero, ya que los métodos de caza que se describen, así como los tonos fantásticos, se alejan de toda representación lógica y realista. Carroll, en su poema, construye un ambiente fantasioso con criaturas parlantes y métodos de caza imposibles, de manera que con este antecedente el lector se podría inclinar aún más a una lectura de tipo fantástico o, incluso, maravillosa o absurda.

El cuarto epígrafe es una cita del capítulo 32 "Cetología" de *Moby Dick* de Herman Melville: "Deseo que conste que, sin deseo de polemizar, yo sostengo la vieja tesis de que la ballena es un pez e invoco en mi ayuda el testimonio del santo Jonás." En este capítulo, el narrador —el capitán Ismael— hace una sistematización sobre los distintos tipos de ballenas que existen y hace una lista clasificándolas en tres grupos y describe las características de cada una, así como los subtipos en cada grupo. De manera paralela hace un recorrido sobre lo que se ha escrito acerca de dichos animales en el discurso científico de la época, que es la parte de donde se extrae el fragmento de la cita correspondiente a este apartado. El capitán discrepa con la propuesta de Linneo y afirma que, para él, la ballena es un pez.

En este caso, la función del epígrafe no es tan evidente como las anteriores, si bien la obra de *Moby Dick* involucra la caza de una ballena, la cita no remite a dicha acción, por lo que el lector podría preguntarse: ¿Qué relación guarda la ballena (y su concepción como pez) con la obra de Levrero? Considero que de primera instancia podría tener la tercera función del epígrafe propuesta por Genette y que a modo de homenaje cita uno de los autores más

reconocidos de la literatura estadounidense para que provea de cierta garantía y legitimidad a la obra. Sin embargo, considero que la elección de Melville puede ser también un guiño irónico al tratarse de una novela realista que hace mucho énfasis en la descripción y el discurso científico, el cual es inexistente o abordado de forma irónica en *Caza de conejos*, que además señala la contraposición de la extensión de la novela decimonónica frente a la minificción y el microrrelato. Otra posibilidad es que a modo de comentario Levrero haya elegido este fragmento en que el narrador señala que considera la ballena un pez, cuando sabemos que se trata de un mamífero. En este sentido el animal es otra cosa de la que se espera y se alinea con los conejos de Levrero, que no son una fiel representación de sus contrapartes en el mundo real. También puede servir como un modo de resaltar la acción de la caza, que a diferencia del tratamiento serio de *Moby Dick* se convierte en una actividad lúdica e insólita en *Caza de conejos*, ya sea por la inversión de los papeles de los personajes, las técnicas utilizadas o el objetivo de caza.

Los intertítulos son otro paratexto que me interesa destacar para el análisis. El libro comienza con un microrrelato que se titula “Prólogo”. El prólogo como paratexto puede cumplir, entre otras funciones, el de mostrar la unidad formal o temática de una obra:

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 (11).⁴⁵

⁴⁵ Todas las citas de *Caza de conejos* son de la edición de 2016 de Libros del Zorro Rojo.

En este microrrelato hay múltiples puntos de indeterminación: no se explica quién habla, se mencionan algunos personajes sin ningún contexto (los conejos, el idiota, Laura, los cazadores) y se plantea la caza como foco de acción principal. Debido al título, permite construir la expectativa de que habrá más información después.

Los siguientes noventa y nueve textos se encuentran numerados del uno al cien con números romanos en lugar de tener títulos individuales,⁴⁶ de modo que los intertítulos sugieren una lectura continua de las minificciones y microrrelatos, pues un orden secuencial no parece gratuito por dicha disposición. Esto se confirma hacia el final del texto, puesto que el último microrrelato se titula “Epílogo”, y tanto el prólogo como el epílogo son paratextos que están condicionados por su ubicación dentro del texto y que cumplen funciones específicas para enmarcar una obra. Además, el juego de espejos dentro del texto se perdería si el orden de lectura se cambiara, puesto que “Epílogo” es el “Prólogo” construido de manera invertida, es decir, escrito de la oración final a la inicial, y más que servir como un cierre, presenta una alternativa circular de la situación narrada.

4.3.2 CICLOS DE CICLOS Y ESTRATEGIAS DE SERIALIDAD

Después de la revisión de los paratextos, conviene entonces analizar si las pautas de lectura que sugieren se cumplen dentro de la obra. Para poder considerar *Caza de conejos* como un ciclo de minificciones seriadas será necesario identificar los patrones de recurrencia y desarrollo que relacionan los textos a nivel de temática, diégesis, personaje, espacio y tiempo.

⁴⁶ No está de más anotar que para Levrero el uso de la numeración en números romanos era imprescindible para la obra (para los textos “XLIII” y “LXVII”), puesto que cuando se publicó en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* se utilizaron números arábigos y esto le molestó (Chimal 27).

Gracias a los intertítulos se plantea la posibilidad de lectura de la obra como ciclo, ya que el prólogo y el epílogo sugieren que los textos están relacionados entre sí al ser indicadores de inicio y cierre. A lo largo de los ciento dos textos hay algunos elementos que se repiten, sin embargo, considero que cada uno tiene autosuficiencia y permite ser leído de manera independiente. Esta anotación me parece relevante porque a pesar de que los textos son autocontenidos y bien pudieran leerse fuera del marco de la obra, no han sido incluidos en ninguna de las antologías de minificción revisadas para esta investigación.⁴⁷ Esto puede deberse a dos razones: la primera, que la inaccesibilidad de la obra haya provocado su desconocimiento por parte de los editores, o, la segunda, su contenido que no permite su inclusión en antologías temáticas.

El libro como no contiene una diégesis, entendida como una secuencia de acontecimientos que evolucionan bajo el esquema narrativo básico: situación inicial, problema, transformación, resolución, sino que se presentan escenas y situaciones que varían de tono, entre los que figuran lo cómico, lo trágico y lo erótico. Aunado a esto, el tiempo no sigue una lógica lineal. Por estas razones es que considero que la lectura de *Caza de conejos* no sugiere una lectura como novela fragmentaria.⁴⁸ Carol D'Lugo define la novela fragmentaria como “a work that is broken into sections, with spaces or gaps that separate the

⁴⁷ *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés, *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), *De mil amores: antología de microrrelatos amorosos* (2005) de Raúl Brasca, *Antología del cuento breve y oculto* (2001) de Raúl Brasca y Luis Chitarroni, *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001) y *Por favor, sea breve 2: antología de microrrelatos* (2009) de Clara Obligado, *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico* (2005) de David Lagmanovich, *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007) de Laura Pollastri, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos* de Violeta Rojo y Luis Barrera Linares, *Destellos en el cristal. Antología de microrrelatos de espejos* (2013) de Internacional Microcuentista, *Latinoamérica en breve* (2016) de Sergio Gaut vel Hartman y *La música de las sirenas* (2019) de Javier Perucho.

⁴⁸ Lauro Zavala menciona que, en muchos casos, la lectura de una obra como novela fragmentaria responde más a una tradición que a las exigencias del texto («El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario» 71).

pieces of prose. These spaces can be blank or filled with a variety of designs: asterisks, geometric figures, numbers, or, on occasion, vignettes” (D.Lugo p. XI) y más adelante menciona que lo fragmentario es sólo una estrategia narrativa en la construcción de la novela. La diferencia principal es que los fragmentos de una novela no funcionan de manera independiente, además de que no cuentan con subtítulos u otros paratextos.

En este sentido la crítica ha sido poco uniforme en la clasificación de la obra. Carlos Fernández González describe a *Caza de conejos* como una “novela de persecución destructiva” (399), y si bien menciona la composición por fragmentos breves y la ruptura con la disposición narrativa prototípica, no problematiza dicha ruptura ni las implicaciones que puede tener a nivel género literario. De manera contraria, Rómulo Cosse al analizar los rasgos del relato breve en Levrero considera los textos de *Caza de conejos* como cien breves núcleos de historias independientes, y, aunque no la considera una novela, su hipótesis es que la estructura responde más a una cuestión de yuxtaposición semántica para crear un nuevo tipo de modelización de mundo. Desde una perspectiva afin Luciana Martínez afirma que se trata de un ciclo de microrrelatos secuenciales, y subraya que para su análisis se deben tener presentes los procedimientos de la novela (135), puesto que subraya su carácter secuencial y narrativo. Por otro lado, Laura Elisa Vizcaíno propone que *Caza de conejos* se puede leer de distintas maneras: como una novela fragmentaria, en donde los textos como detalles dependen de un todo, o como libro de cuentos o microrrelatos, en donde los textos son fragmentos que se pueden sostener de manera autónoma. Considero que mi lectura se acerca más a los trabajos de Martínez y Vizcaíno, sin embargo, me parece que la lectura estrictamente secuencial no es sostenible debido a la inestabilidad temporal y la abundancia de textos no narrativos —ejemplos de esto serían la minificción “LXVII” que es una reflexión

metatextual o el “XLIII” que hace un comentario sobre el empleo de los números arábigos—, de manera que no me parece operativo plantear la obra en términos de novela fragmentaria.

Por lo expuesto anteriormente, considero para el siguiente apartado las sugerencias de los paratextos revisados como un punto de partida para analizar cómo se conforma el código de interpretación en el proceso de lectura.

LOS PERSONAJES

Mieke Bal plantea al personaje como “the anthropomorphic figures provided with specifying features the narrator tells us about” (104). El factor elemental a criterio del teórico es la caracterización del personaje que a través del avance de la lectura se actualiza por medio de las repeticiones y que desemboca en la construcción de la imagen y el sentido de éste. Entre otros aspectos que menciona para la conformación del personaje se encuentran las relaciones con otros personajes, los contrastes entre similitudes y diferencias, así como las transformaciones que pueda sufrir a lo largo de la historia. En este sentido, Gerald Prince considera que la caracterización puede ser directa o indirecta, en tanto perspectiva narrativa, además, de que considera las acciones como uno de los puntos determinantes para su configuración (13).

Debido a la corta extensión de los microrrelatos, el desarrollo de los personajes es mínimo y en algunos casos inexistente. Podemos identificar a los personajes por las marcas nominales y por las acciones que realizan. Considero que como menciona Bal, la repetición nominal es lo que permite en *Caza de conejos* identificar marcas semánticas que conforman un código de lectura que de manera aislada no se lograría, es decir, la actualización de atributos por medio de las acciones se realiza a través del ejercicio de interpretación durante el proceso de lectura. Por lo antes mencionado es posible identificar a los que llamaré personajes recurrentes, que son aquellos identificados con el mismo mote, que aparecen más

de diez veces en distintos textos: los conejos, el idiota, Laura, los cazadores y los guardabosques.

A la lista anterior podría agregar el narrador con algunas consideraciones: de entrada, el narrador como personaje tiene un alto grado de indeterminación, porque a pesar de la incidencia de una voz masculina, podemos identificar algunas marcas que lo designan como parte de distintos grupos de personajes (los cazadores o los conejos). En algunos casos pareciera tratarse del mismo narrador y en otros no, por ejemplo, en el microrrelato “LXXXVIII” el narrador es supuestamente un conejo, mientras que en el “LXXV” dice ser un señor feudal en el castillo. Sin embargo, en más de cincuenta textos el narrador en primera persona del plural hace distintas referencias a la caza de conejos, ya sea, técnicas, interacciones con los animales o problemas que acarrearán con los otros personajes, de manera que las claves del texto permiten al lector asumir que ese “nosotros” está incluyendo a los cazadores.

En el caso de los conejos —en tanto personajes con una marca nominal y acciones identificables—, aparecen en cincuenta y nueve de los ciento dos textos y se configuran desde el texto “V” como una ruptura de la representación mimética al tener comportamientos antropomórficos, como capacidad de habla, utilizar armas o tener prole con un ser humano. Si bien es difícil establecer si se trata de los mismos conejos o no por su alta ambigüedad, sí hay ciertas repeticiones en la caracterización de estos, como que sean sarcásticos o eróticos, además, de tener características evidentemente humanas (“V”, “LXXIV” y “XCVI”) o tener nombre propio, como el conejo Archibaldo del microrrelato “XLVII”, que además es el padre de Esteban, hijo de Laura. Los conejos son también una constante, tanto como personajes como a nivel temático, puesto que realizan acciones o se les menciona de manera descriptiva. Solamente dieciséis de los textos no hacen ninguna

mención a los conejos, algunos por ser meros ejercicios de lenguaje, otros por la forma en diálogo que adoptan y no son mencionados por los personajes o porque otros animales aparecen y acaparan el foco de atención.

El idiota aparece en dieciocho textos, además, de que hay varios personajes relacionados con él como la primita Águeda (que aparece dos veces) o la prima Beatriz. El idiota parece tener como característica principal el apodo que lo denomina. Es importante mencionar que aparece tanto en el prólogo como en el epílogo: “Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota” (11), de manera que con ese antecedente y sus continuas menciones los puntos de indeterminación del texto pueden ser llenados bajo la premisa de que se trata del mismo personaje, aunque las situaciones no sean lógicamente consecuentes o el tiempo no coincida. El idiota es una suerte de líder que encabeza la caza de conejos, pero que parece más interesado en otras actividades como masturbarse u otras de tipo sexual (“IX”, “XXXII” “LXIII” y “XC”), e, irónicamente, no parece ser muy hábil en la caza (“LXXXI”). Esta caracterización del personaje marcada por sus acciones se contradice cuando al morir pronuncia dos discursos que tienen un tono más bien serio y una fuerte carga histórica y política, producto del intertexto. En el microrrelato “LXI” las últimas palabras del idiota son casi una calca del discurso de rendición de Joseph Hinmaton Yalatkit, líder de la población indígena nez percée, en su intento de huida de Estados Unidos a Canadá. A pesar de la carga emocional del discurso, no sólo por sus implicaciones extratextuales, sino por la muerte del personaje, el narrador remata con un comentario burlón: “Muy pocos lograron identificar la cita” (97), comentario que rompe con el tono propuesto por la escena. En el microrrelato “LXIV” el idiota muere otra vez y pronuncia otras palabras finales, en este caso una paráfrasis del telegrama “ATOMIC EDUCATION URGED BY EINSTEIN: Scientists in Plea for \$200,000 to Promote New Type of Essential Thinking” de Albert Einstein, publicado

en *The New York Times* en 1946, donde el científico alemán plantea que la invención del átomo ha cambiado todo menos la manera de pensar de la humanidad, y es eso lo que le llevará a su inevitable ruina. Este comentario es una crítica a la dependencia del desarrollo tecnológico y el cientificismo. La cita podría apuntar a los conejos como amenaza, o en otra línea, hacer referencia a la instauración de la inminente dictadura en Uruguay en 1973. El idiota es un personaje significativo en tanto que tiene recurrencia y desarrollo a lo largo de *Caza de conejos*, y a través del cual es posible rastrear los saltos ilógicos en el tiempo.

Laura es otro personaje que se menciona tanto en el prólogo como en el epílogo, tiene diez apariciones a lo largo del libro y cuenta con una fuerte carga erótica. Desde su primera aparición: “Laura iba desnuda” (11), se hacen constantes referencias a su cuerpo y sus interacciones con los conejos, que también son de orden sexual (“III”, “XVIII”, “XXXIX”), así como sus relaciones con otros personajes masculinos como Evaristo (“XL”) y el conejo Archibaldo (“XLVII”). La mayor parte de sus apariciones son referidas por otros personajes por medio del discurso indirecto: “Ella decía preferir los conejos a los hombres; que los conejos eran de pelo más suave y cuerpo más cálido” (16), a excepción del microrrelato “LXXXVIII”, su antepenúltima aparición, que consta de un diálogo introducido por el narrador, y que en contraposición a otros textos en los que Laura se relaciona emocional o sexualmente con otros personajes sin aparente reparo, en este rechaza al narrador por ser “un sucio y pobre conejo de los bosques” (139).

Los cazadores y los guardabosques tienen mayor grado de indeterminación puesto que también suelen ser referidos por el narrador o alguno de los otros personajes, sin embargo, se mencionan de manera continua como dos grupos con intereses específicos y un tanto opuestos: cazar conejos y cuidar del bosque. Sumado a esto, los límites en la caracterización entre los grupos de personajes (al que habría que añadir los conejos) se desdibujan por los

elementos de irrealidad, entre los que puedo mencionar: guardabosques cazados (“IV”, “XII”, “XIII”), conejos que pretenden ser guardabosques (“V”, “XVI”), cazadores o guardabosques que se transforman en conejos (“LXXVI”, “LXXXVII”) o guardabosques que pretenden ser conejos (“XCVI”).

Por lo tanto, las repeticiones de las etiquetas nominales, en conjunto con las acciones, permiten la identificación y caracterización de los personajes (como el cinismo de los conejos o las pocas habilidades de caza del idiota), de modo que se puede construir una imagen que se mantiene y se actualiza a pesar las rupturas lógico-temporales, como sería el caso de la muerte del idiota. Los personajes son uno de los principales elementos semánticos que permiten al lector relacionar los textos entre sí, puesto que los personajes funcionan como un hilo conductor constante (en contraste con las rupturas espacio-temporales). Considero que este es uno de los aspectos que provoca que *Caza de conejos* sea un texto abordado como novela, puesto que, a pesar de la inexistencia de argumento, la repetición de los personajes realizando acciones similares (cazar, hablar, masturbarse, huir) asemeja algunas estrategias utilizadas en el género novelístico.

LOS ESPACIOS

Otra cuestión poco destacada en la minificción es el espacio, el cual no suele estar caracterizado de manera minuciosa, si es que se menciona, puesto que es un aspecto del que los autores prescinden con frecuencia o recurren a otras estrategias para crearlo, por ejemplo, relaciones intertextuales, que permiten llenar el vacío por medio de información externa. En el caso de *Caza de conejos* los espacios más repetidos son el bosque, que aparece treinta y cuatro veces, y el castillo, que aparece veintiún veces. Esta constante repetición permitiría al lector asumir el espacio cuando se encuentra omitido. En el prólogo no se menciona el

espacio y quizá es muy pronto para el lector y no tiene la suficiente información para llenar ese vacío, sin embargo, en el epílogo, en el proceso de reactualización del texto, ya podría llenar ese punto de indeterminación e interpretar que los personajes se encuentran en el bosque:

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 (163).

De este modo, gracias al proceso de lectura y al código que propone el texto, el lector puede llenar los vacíos del espacio en muchos de los textos donde no se menciona explícitamente por medio de las acciones o de elementos semánticos como “árboles, pasto o paredes”. Sumado a esto, se pueden establecer ciertas asociaciones entre espacios y personajes, por ejemplo, en distintas ocasiones el narrador en primera persona del plural menciona una salida o una expedición en la que inevitablemente fracasan y regresan al castillo (“Prólogo”, “IX”, “XXVII”, “XXX” “Epílogo”), por lo que podríamos suponer que los cazadores viven en éste. De la misma manera, los conejos y los guardabosques suelen aparecer en el bosque, en un contraste nosotros versus ustedes que marca la voz narrativa en múltiples ocasiones (“Prólogo”, “IX”, “XXIII”, “XXVII”, “XXVIII”, “XXX”, “XXXIII”, “XXXVII”, “XLVI”, “XLVIII”, “LVI”, “LXXII”, “LXXVI”, “LXXIX”, “LXXX”, “LXIII”, “LXXXIV”, “XCI”, “XCIII”, “Epílogo”).

Se mencionan también otros espacios que sólo aparecen una vez como el campamento (“XI”), el cementerio de elefantes (“XVII”), el club de caza (“XXII”), la feria (“XXXI”), la

playa (“XLVI”), el río (“XLIX”), el laboratorio (“XXXI”), el estudio de organización socioeconómica de conejos (“LXVI”), la madriguera “XCV”) y el circo (“XCIX”). En algunos se mencionan el bosque o el castillo y en otros no queda claro si conviven en el mismo espacio.

EL TIEMPO

El análisis del tiempo presenta algunas dificultades, puesto que no es un aspecto que se encuentre delimitado de manera clara. No me refiero únicamente a que los acontecimientos no se narran de manera cronológica, sino que se rompen las reglas lógicas del tiempo lineal. Veintidós microrrelatos se encuentran escritos en tiempo pasado y ochenta y uno en presente, además de que se utilizan a lo largo del libro expresiones temporales que remiten a periodos extensos y no parece haber cambios significativos en el espacio, los personajes o las acciones.

Por ejemplo, en el microrrelato “XXX”, el narrador dice que nunca hubo conejos en el bosque, aunque los microrrelatos anteriores los mencionan, además que en diversos textos se incluyen marcadores temporales como “durante un año” o “al cabo de muchos años”, de manera que la construcción temporal es ambigua y no permite un recuento ordenado de las acciones.

Uno de los ejemplos más claros es el microrrelato “LXIX” en el que el narrador y el idiota tienen un diálogo en el que éste pregunta por varios de los personajes que se han mencionado hasta ese punto (Evaristo, Huberto, Esteban, Federico) a lo que el narrador responde que algunos han muerto y otros desaparecieron posiblemente hace años. Sin embargo, Evaristo vuelve a aparecer en el microrrelato “LXXXV” y no hay ningún indicador temporal que nos ayude a descifrar si es una acción previa a su muerte, por lo que hay un

choque en la lógica lineal del tiempo. Otro caso es la doble muerte del idiota en los microrrelatos “LXI” y “LXIV” que no afecta sus siguientes apariciones.

A pesar de las rupturas temporales, la recurrencia de los personajes, los espacios y el tono permiten construir un código de lectura que puede aceptar que el tiempo en *Caza de conejos* no es cronológico ni secuencial, puesto que las acciones que ocurren primero no afectan a las que suceden de manera posterior.

A través de este recorrido se han señalado las distintas estrategias de serialidad y los elementos estructurales que orientan la lectura de *Caza de conejos*. De manera aislada muchos de los textos se pueden clasificar como minificciones que se conforman únicamente por descripciones de una acción concreta, diálogos sin contexto, o etiquetas nominales que poseen caracterización mínima de personaje. Sin embargo, la mezcla de esperas modificadas y recuerdos transformados que plantea Iser en el proceso de lectura actualizan el texto con la información previa, lo que permite concretizar la interpretación y establecer relaciones semánticas entre las minificciones y los microrrelatos. Ingram menciona como parte del short story cycle la tensión entre el todo y sus partes, y si bien muchos de los textos de *Caza de conejos* podrían leerse de manera independiente, su lectura como un ciclo de minificciones seriadas orienta la interpretación por otros caminos. Las referencias intertextuales de los dos discursos de la muerte del idiota no tendrían el mismo peso sin tener el antecedente de que se trata de un personaje líder, no muy brillante y que utiliza las palabras de un grupo oprimido y una crítica a la modernidad como palabras de despedida. El carácter ambiguo, cínico, erótico y en ocasiones violento de los conejos se construye de manera paulatina, por lo que los conejitos que aparecen entre las piernas de la primita Águeda tienen la misma caracterización que los que ahora con los muslos Laura.

La minificción y el microrrelato son géneros que por su brevedad emplean de manera obligada la elipsis como mecanismo de construcción, por lo que los puntos de indeterminación presentan un mayor reto al lector, ya que debe llenar distintas capas de significado para poder llegar a la comprensión. Un ciclo de minificciones permite que las reactualizaciones del texto llenen los vacíos por medio de elementos repetitivos que se relacionan en los textos. En *Caza de conejos* los personajes, los espacios y algunas situaciones crean el código del texto y permiten que el lector, por medio de una participación activa, realice la interpretación al llenar vacíos por medio de la información que ha leído de manera previa. El efecto en el lector no sería el mismo de leer los textos de manera independiente, no sólo porque se perderían las anotaciones humorísticas alrededor de las situaciones repetidas e ilógicas y los personajes, sino porque no tendría las mismas herramientas para decodificar el código que plantea la obra. El prólogo y el epílogo no funcionarían de la misma manera si se leen como parte de *Caza de conejos* a que si se leyera alguno de los dos en una antología de microrrelato fantástico o absurdo. Además, el matiz es diferente, en el prólogo nadie pretende cumplir con la misión, que es cazar conejos, mientras que el libro cierra con esa frase “Fuimos a cazar conejos”, el juego de espejos entre el texto inicial y el de cierre se perdería por completo. La información que tendría el lector para llenar los puntos de indeterminación y activar el carácter virtual de la obra sería significativamente menor.

Al tratarse de una obra con una delimitación genérica ambigua y con una alta presencia de hibridez genérica, su apertura es amplia, lo cual es positivo ya que permite distintas posibilidades de lectura, siendo una de estas la de ciclos de minificción. A mi parecer, clasificarla como una novela fragmentaria es un error, puesto que los textos no son dependientes entre sí y no es posible reconstruir lógicamente un argumento, además de que

varias de las minificciones incluidas en el libro carecen de personajes y de núcleo narrativo: ¿qué función cumplirían si se consideran parte de una novela? Es gracias a los espacios, personajes y situaciones repetidas que el lector puede reactualizar el texto y comenzar a relacionar los elementos conocidos que, como menciona Iser, en la repetición adquiere relevancia lo conocido en su uso desconocido.

Este tipo de análisis sólo es posible con el conjunto de herramientas que nos brinda la combinación de los conceptos de la narratología que nos permiten sistematizar y describir la estructura de los textos, y la perspectiva hermenéutica y la estética de la recepción, que no consideran al texto como un conjunto de signos inamovibles, sino como un espacio donde es posible recorrer el camino interpretativo de distintas maneras, según las sugerencias que reconozcamos y aceptemos. En este caso, las sugerencias y señales plantean un código que el lector debería reconocer para entonces poder tomar decisiones que lleven a la comprensión del texto y por lo tanto a una interpretación que toma todos los elementos presentados para interactuar con el texto en el proceso de lectura. El ciclo se concreta en el proceso de actualización que sucede sólo con la recurrencia de los elementos del texto.

5. CONCLUSIONES

El motor de esta investigación fue el cuestionamiento sobre las implicaciones de las relaciones entre textos en una obra conformada por minificciones y microrrelatos, así como la manera en que se construye un código de interpretación durante el proceso de lectura. Para contestar estas preguntas hice, en primer lugar, la selección de dos obras que por sus características estructurales y sus contextos de producción me parecieron pertinentes para realizar este estudio y comparar sus posibilidades de lectura gracias a diversas estrategias de serialidad, compuestas por elementos semánticos, paradigmas estructurales y recurrencias estilísticas.

Esta investigación abona al estudio teórico de las minificciones seriadas y propone dos obras que se pueden abordar desde esta perspectiva: *La sueñera* y *Caza de conejos*. Si bien ya existían trabajos sobre ambas que abordaban esta perspectiva, los enfoques metodológicos partieron de otras bases teóricas o no analizaron con detenimiento las obras. Uno de los objetivos de esta tesis es también difundir el trabajo de Ana María Shua y Mario Levrero, así como abrir nuevos caminos de discusión crítica sobre sus obras de textos breves. Un aspecto que me interesaba problematizar son las posibles razones por las que ambas obras sean poco trabajadas en comparación con el resto de la producción de ambos autores. *La sueñera*, al ser la primera obra de textos breves y contar con una construcción y temáticas poco cohesivas, no resulta tan atractiva para la crítica como las obras posteriores de Shua en las que se puede observar un mayor cuidado en la composición. En el caso de *Caza de conejos*, la atención se ve eclipsada por las novelas de Levrero, en las que existe una serie tan variada de recursos, temas y experimentaciones que las brevedades pasan a un segundo plano. Ambas obras fueron publicadas gracias a los esfuerzos de Marcial Souto, quien a través de las revistas y editoriales dedicadas a la ciencia ficción impulsó la distribución de los textos de

Shua y Levrero. La etiqueta de pertenencia a este género provocó desinterés en *Caza de conejos*, aunque fue gracias a esos espacios que Levrero (y en menor medida Shua) se hizo de un público lector. Por medio de esta investigación se pretende legitimar el lugar de ambas obras en el canon de la minificción y el microrrelato.

Para poder llevar a cabo el trabajo de análisis realicé una revisión teórica a partir de los ciclos de cuentos propuesta por la academia estadounidense. El propósito fue entender cómo se entendía este fenómeno, con muchos años de trabajo por los críticos anglosajones, con el trabajo de los críticos latinoamericanos que retoman estas ideas y las aterrizan considerando las particularidades del corpus de cuento en Latinoamérica. Este primer panorama es esencial para poder entonces continuar con el examen de la relación entre el cuento y la minificción, puesto que el género breve se consideraba en un principio sólo un subgénero de corto aliento del cuento. Sin embargo, al revisar las distintas concepciones de la minificción y el microrrelato, así como las teorías sobre su posible origen, es posible afirmar que se trata de un género literario diferente, no sólo por la tradición, sino también por la composición y sus características, que van más allá de la brevedad.

Existen muchos trabajos críticos sobre la minificción y el microrrelato, por lo que fue necesario hacer una selección de los más representativos para establecer las pautas de estudio principales que ha habido en la academia. Con este antecedente, entonces revisé las propuestas teóricas existentes sobre la minificción en serie, siendo el trabajo de Lauro Zavala uno de los más destacados y a mí parecer más operativos por la metodología de análisis que propone el crítico.

En conjunto con ese marco teórico-metodológico, el empleo de algunas nociones de la estética de la recepción propuestas por Wolfgang Iser me parecieron pertinentes, en tanto que permiten abordar las cuestiones relacionadas con el lector, cuestión que la mayor parte

de los críticos resalta a lo largo de la revisión teórica, pero para la que no había una pauta de análisis clara. Un marco de trabajo ecléctico permite, por un lado, abarcar las cuestiones técnicas de la composición estructural de la obra, y por otro, estudiar cómo eso interviene en los procesos de interpretación por parte del lector. Desde luego, la propuesta hecha en esta investigación no es categórica, es posible acercarse al texto desde otras perspectivas y plantear rutas de interpretación diferentes.

Finalmente, tras la revisión del corpus elegido, pude llegar a varias conclusiones. *La sueñera*, a pesar de las sugerencias del título, el epígrafe y los paratextos, así como la aparente temática del libro (el sueño), no permite una lectura como un ciclo de minificciones seriadas. El tema, la extensión y los mecanismos estructurales no son consistentes, de manera que en el proceso de reactualización del texto hecho en la lectura no hay elementos significativos que cambien la interpretación, en comparación con una lectura aislada de los textos. Además, por el contexto en el que se publicó la obra se puede conjeturar que algunos aspectos, como la elección del título y la numeración de los títulos, respondió más bien a fines prácticos y no creativos. La tensión entre el todo y las partes tiene un mayor énfasis en los segundos, cuestión que se puede reforzar con la consideración de que muchos textos de *La sueñera* han formado parte de antologías dedicadas a la minificción y el microrrelato. A pesar de no sostenerse como ciclo de minificciones seriadas, a través de una selección propongo algunas agrupaciones de textos que funcionan como ciclos breves por medio las recurrencias temáticas, los mecanismos y procedimientos, así como la construcción del narrador o el uso de lo fantástico.

En el caso de *Caza de conejos*, las pautas de lectura sugeridas por el título, los epígrafes y los intertítulos también apuntan a una lectura unitaria. Estructuralmente es mucho más consistente, puesto que cuenta con algunos de los aspectos de recurrencia y desarrollo

que plantea Ingram para el estudio de ciclos de cuentos: personajes y espacios que se repiten a lo largo de la obra. En conjunto con esto, también hay una presencia de rupturas y juegos temporales que rompen con la lógica, puesto que no es cronológico ni secuencial, y, aun así, por medio de las reactualizaciones, se conforma un código que permite al lector comprender las dinámicas entre los personajes y las reglas (o falta de ellas) de los espacios, el tiempo y los temas tratados.

Esta propuesta permitirá otras pautas de lectura no sólo para las obras estudiadas, sino para otros textos con características similares que pudieran analizarse desde esta perspectiva. Y también funciona como punto de partida para otros posibles trabajos de investigación, como las implicaciones de las imágenes en ciclos de minificción seriada, la importancia del proyecto creador y de los distintos agentes del campo literario, y como una postura para tratar una forma fronteriza que aún tiene mucho que ofrecer tanto a críticos como a los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Maite. *Paratexto*. 1. ed, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras: Cátedra de Semiología y Oficina de Publicaciones, Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1994.
- Alzugarat, Alfredo. «Un extenso y luminoso día de caza». *Tratados y Ejercicios*, Biblioteca Nacional de Uruguay, Uruguay, Montevideo, 2016, pp. 17-26.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Marymar, Buenos Aires, 1979.
- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa Antonaya. «El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 16, n.º 3, 3, 2000, pp. 433-78. *revistas.unav.edu*, <https://doi.org/10.15581/008.16.26786>.
- ASALE. «sueñera». *Diccionario de americanismos*, 21 de mayo de 2024, <https://www.asale.org/damer/sueñera>.
- Bal, Mieke. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Traducido por Christine Van Boheemen, Fourth edition, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London 2017.
- Bartoszynski, Kazimierz. «Teoría del fragmento». *Teoría del fragmento*, traducido por Desiderio Navarro, Ediciones Episteme S.L., 1998, Valencia, pp. 1-28.
- Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador». *Campo de poder, campo intelectual*, traducido por Alberto de Ezcurdia, Montessor, Buenos Aires, 2002, pp. 9-50.
- . «Campo intelectual y proyecto creador». *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, editado por Nara Araújo y Teresa Delgado, Anthropos, México, 2010, pp. 157-83. *dialnet.unirioja.es*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=448866>.
- . «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística». *Campo de poder, campo intelectual*, traducido por Alberto de Ezcurdia, Montessor, Buenos Aires, 2002, pp. 61-95.
- Brescia, Pablo, y Evelia Romano. «Estrategias para leer textos integrados». *El ojo en el caleidoscopio*, Primera edición, Difusión Cultural UNAM, Ciudad de México, 2006, pp. 7-43.
- Buchanan, Rhonda Dahl. «Entrevista a Ana María Shua». *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, editado por Rhonda Dahl Buchanan, INTERAMER, Washington, D.C., 2001.

- Campra, Rosalba. «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco Libros, Madrid, 2001.
- Chartier, Roger, et al. *Cultura escrita, literatura e historia: coacciones transgredidas y libertades restringidas: conversaciones*. 1. ed, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1999.
- Chimal, Alberto. «Mario Levrero o el mundo del alma (entrevista)». *Qubit Boletín digital de literatura y pensamiento ciberpunk*, n.º 27, 1 de abril de 2007, pp. 26-28.
- de Diego, José Luis. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. 1a ed, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2021.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. 1. ed, University of Texas Press, Austin, 1997.
- Dällenbach, Lucien. «Intertexto y autotexto». *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, editado y traducido por Desiderio Navarro, 1a ed, UNEAC / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 87-103.
- Dunn, Maggie, y Ann R. Morris. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Twayne Publishers / Maxwell Macmillan Canada / Maxwell Macmillan International, Nueva York / Toronto, 1995.
- Eco, Umberto. «Apertura, información, comunicación». *Obra abierta*, Editorial Ariel, Barcelona, 1990, pp. 135-92.
- . «La poética de la obra abierta». *Teorías literarias del siglo XX: una antología*, editado por José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan, Akal Ediciones, Madrid, 2005, pp. 893-900.
- Epple, Juan Armando. «Brevísima relación sobre el cuento brevísimo». *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n.º 1-4, 1996, pp. 9-17.
- Fernández González, Carlos. «Utopías del mal en dos novelas de Mario Levrero». *Neophilologus*, vol. 100, n.º 3, julio de 2016, pp. 389-404. *EBSCOhost*, <https://doi.org/10.1007/s11061-015-9473-1>.
- Ferrero, Adrian. «“Todo es deliberado y todo es involuntario” Entrevista a la escritora argentina Ana María Shua». *Confluencia*, vol. 21, n.º 1, Fall de 2005, pp. 221-24.
- Foucault, Michel. «¿Qué es un autor?». *Littoral*, traducido por Silvio Mattoni, n.º 9, junio de 1983, pp. 35-71.
- Gandolfo, Elvio E. «El lugar. Eje de una trilogía involuntaria (Entrevista)». *El Péndulo*, vol. Segunda Época, n.º 6, enero de 1982, pp. 17-18.

- Garland Mann, Susan. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Greenwood Press, Nueva York / Londres, 1989.
- Gasparini, Sandra Edith. «Los espacios irregulares de Mario Levrero». *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 4, n.º 2, 2, diciembre de 2016, pp. 261-72. *revistes.uab.cat*, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.279>.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.
- Gjesdal, Kristin. «Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Novalis]». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta, Winter 2020, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2020. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/novalis/>.
- Gomes, Miguel. «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 16, n.º 3, 3, 2000, pp. 557-83. *revistas.unav.edu*, <https://doi.org/10.15581/008.16.26776>.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. De Gruyter Mouton, La Haya / París, 2012. *www.degruyter.com*, <https://doi.org/10.1515/9783110888546>.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducido por J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, 1a ed., Taurus, Ciudad de México, 2022.
- Jackson, Rosemary. «El modo fantástico». *Fantasy: literatura y subversión*, 2a ed, Catálogos editora, Buenos Aires, 1986, pp. 11-59.
- Koch, Dolores. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. 1986. The City University of New York, Doctorado, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>.
- Lagmanovich, David. *Abismos sobre la brevedad: seis estudios sobre el microrrelato*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2013.
- . «Sobre el microrrelato en Argentina». *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, editado por Patrick Collard, Ediciones Rodopi B.V., Ámsterdam, 1997, pp. 11-22.
- Levrero, Mario. *Caza de conejos*. Primera edición, Libros del Zorro Rojo, Barcelona / Buenos Aires / Ciudad de México, 2016.
- . *Cuentos completos*. Editado por Nicolás. Varlotta, 1. ed, Literatura Random House, Barcelona, 2019.
- Luscher, Robert M. «The Short Story Sequence: An Open Book». *Short Story Theory at a Crossroads*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, pp. 148-67.

- Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Cátedra, Madrid, 2001.
- Martinez, Luciana. «De la metafísica a la sátira social: el ciclo de microrrelatos en *Caza de Conejos* de Mario Levrero». *El cuento en red*, n.º 22, Otoño de 2010, pp. 132-42.
- Matelo, Gabriel. «Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo». *IV Congreso Internacional de Letras*, Buenos Aires, 2018. eventosacademicos.filo.uba.ar, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/view/2943>.
- Medina, Pepa. «Viajeros por los islotes: Sobre la escritura fragmentaria». *Las Nubes. Filosofía, Literatura y Arte*, vol. XIII, n.º 18, 2016, http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/18/escritura-fragmentaria-islotes.
- Montoya Juárez, Jesús. «Una literatura “con” ciencia ficción: *Pulp* y géneros menores en la narrativa de Mario Levrero». *Mario Levrero: i(nte)rrupciones críticas*, editado por José Luis Nogales Baena, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020, pp. 37-55, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=778295>.
- Mora, Gabriela. «Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados». *El ojo en el caleidoscopio*, Primera edición, Difusión Cultural UNAM, Ciudad de México, 2006, pp. 53-77.
- Nogales Baena, José Luis. «Introducción». *Mario Levrero: i(nte)rrupciones críticas*, editado por José Luis Nogales Baena, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 2020, pp. 9-18. [librunam.dgb.unam.mx:8443 Library Catalog, https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=778295](https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=778295).
- Noguerol Jiménez, Francisca. *Literatura argentina trasterrada y dictadura: versiones desde el margen*. Instituto de Iberoamérica / Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/122500/DT_13_2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Piña, Cristina. «La narrativa argentina de los años setenta y ochenta». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 517-519, 1993, pp. 121-38.
- Pollastri, Laura. «Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico». *El ojo en el caleidoscopio*, Primera edición, Difusión Cultural UNAM, Ciudad de México, 2006, pp. 79-113.
- Prince, Gerald. *A dictionary of narratology*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1987.
- Rama, Ángel. «El estremecimiento nuevo». *La generación crítica 1939-1969: 1. Panoramas*, 1a ed, Arca, Montevideo, 1972, pp. 220-45.

- . «La generación crítica (1939-1969)». *Uruguay hoy*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, pp. 325-402.
- Rodríguez, Adriana Azucena. *Permanente fugacidad. Ensayos sobre minificción*. Primera edición, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2020.
- Rojo, Violeta. «El minicuento, ese (des)generado.» *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n.º 1-4, 1996, pp. 39-47.
- Rojo, Violeta, y Luis Barrera Linares. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Editorial Equinoccio Universidad Simón Bolívar, Caracas, 2009.
- Schweblin, Samanta. «Conversación con Ana María Shua». *Contra el tiempo*, de Ana María Shua, Páginas de Espuma, Madrid, 2013, pp. 217-39.
- Shua, Ana María. *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Páginas de Espuma, Madrid, 2009.
- Todorov, Tzvetan. «El origen de los géneros». *Teoría de los géneros literarios*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 31-47.
- Tomassini, Graciela. «De las constelaciones y el caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua». *El cuento en red*, n.º 13, Primavera de 2006.
- Tomassini, Graciela, y Stella Maris Colombo. «La minificción como clase textual transgenérica». *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n.º 1-4, 1996, pp. 79-93.
- Torri, Julio. *Habla Julio Torri: Lo bueno si breve dos veces Torri*. Entrevistado por Luis Terán, *El Gallo Ilustrado* (Suplemento de *El Día*), 30 de marzo de 1969.
- Uribe, Augusto, editor. *Latinoamérica fantástica*. Ediciones Ultramar, Barcelona, 1985.
- Valencia, Elizabeth. «El placer de la intertextualidad». *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*, Primera edición, Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Editorial Itaca, Morelos, 2014, p. 176.
- Verani, Hugo J. «La narrativa hispanoamericana de vanguardia». *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, editado por Hugo Achugar, 1. ed, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, Ciudad de México, 1996, pp. 41-69.
- Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Traducido por José María Gimeno, Cuarta edición, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- Yepes, Enrique. «El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio». *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n.º 1-4, 1996, pp. 95-107.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Renacimiento, Sevilla, 2004.

- . «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario». *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, n.º 1-4, 1996, pp. 67-77.
- . «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve». *El ojo en el caleidoscopio*, Primera edición, Difusión Cultural UNAM, Ciudad de México, 2006, pp. 115-40.
- . «Género y lectura en la narrativa serial». *La minificción bajo el microscopio*, Primera edición, Simplemente Editores, Chile, 2020, pp. 75-99.
- . «La canonización de la minificción en México». *Cuento y mortaja: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Ciudad de México, 2001, pp. 195-208.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00493

Matrícula: 2223802302

LAS ESTRATEGIAS DE SERIALIDAD EN LA SUEÑERA Y CAZA DE CONEJOS: CONFORMACIÓN DE UN CÓDIGO DE LECTURA.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 30 del mes de septiembre del año 2025 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ TORRES
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARIA TAMARGO QUINTERO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:


APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



MARIA TAMARGO QUINTERO
ALUMNA

REVISÓ



MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE GSH



DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE



DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ

VOCAL



DRA. ADRIANA AZUCENA RODRIGUEZ TORRES

SECRETARIO



DR. CESAR ANDRES NUÑEZ