

Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de “la generación de 1969” al “estremecimiento vacío” en la narrativa uruguaya de la posdictadura

Levrero, the rare and an out of place genealogy: from the defeat of “the 1969 generation” to the “empty shudder” in the Uruguayan narrative of the post-dictatorship

BLAS GABRIEL RIVADENEIRA

(Argentina)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Tucumán
blas.rivadeneira@filo.unt.edu.ar

Recibido: 1/09/2020

Aceptado: 21/11/2020

Resumen. Proponemos abordar la corriente de los raros a partir de la lectura de Ángel Rama sobre la obra de Mario Levrero vinculándola con la centralidad de la poética levreriana en la narrativa uruguaya de posdictadura. Nos detendremos en la historización de las formulaciones del crítico, destacando el espesor político de la categoría “raro” en relación con el diálogo que establece con la vanguardia, lo patológico y las fronteras entre el autor y su obra. Nos interesa analizar el devenir entre el pronóstico frustrado de Rama y una nueva inflexión en el campo literario a partir del golpe de Estado. Rama (1966; 1972) resemantiza un término acuñado por Rubén Darío para formular su genealogía de raros. A principios de los setenta entiende a esta corriente secreta y marginal como un antecedente de un nuevo estremecimiento socio-cultural de alcance revolucionario como significó en su momento el Modernismo. Sin embargo, el golpe de Estado frustra violentamente este proyecto. Sostenemos, a modo de hipótesis, que una serie de autores reformulan el mapa literario uruguayo como emergentes de un “estre-



mecimiento vacío” provocado por la última dictadura militar. Para el desarrollo del concepto partimos del planteo de Carina Blixen (1996) cuando postula la clausura del antagonismo “realismo versus imaginación” que, según Rama, caracteriza el entramado del sistema literario uruguayo hasta el advenimiento del golpe. La categoría da cuenta tanto de la derrota del proyecto revolucionario de los setenta como de la influencia de Mario Levrero en los escritores de las últimas décadas.

Palabras clave: Literatura uruguaya, escritores raros, estremecimiento vacío, Mario Levrero, posdictadura

Abstract. We propose to address the trend of the rare from Ángel Rama’s reading of Mario Levrero’s work, linking it with the centrality of the Leverian poetics in the Uruguayan post-dictatorship narrative. We will stop at the historicization of the critic’s formulations, highlighting the political thickness of the “rare” category in relation to the dialogue that it establishes with the avant-garde, the pathological and the borders between the author and his work. We are interested in analyzing the evolution between Rama’s frustrated prediction and a new inflection in the literary field after the coup. Rama (1966; 1972) resemantizes a term coined by Rubén Darío to formulate his genealogy of rare. At the beginning of the ‘70s, he understood this secret and marginal current as a precedent of a new socio-cultural upheaval of revolutionary scope as Modernism meant at the time. However, the coup d’état violently frustrates this project. We maintain, as a hypothesis, that a series of authors reformulate the Uruguayan literary map as emerging from an “empty shudder” caused by the last military dictatorship. For the development of the concept we start from the proposal of Carina Blixen (1996) when she postulates the closure of the antagonism “realism versus imagination” that, according to Rama, characterized the framework of the Uruguayan literary system until the advent of the coup. The category accounts both for the defeat of the revolutionary project of the ‘70s and for Mario Levrero’s influence on writers in the last decades.

Keywords: Uruguayan literature, rare writers, empty shudder, Mario Levrero, post-dictatorship

Un fantasma es algo que ya murió, pero que de alguna manera está.

Algo con lo que podemos dialogar. No es como los zombis, que vuelven de la muerte, o mejor dicho, que son la muerte caminando, y con los que no nos es posible dialogar. Un fantasma, en cambio, está ahí, flotando, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo. El fantasma es la ambigüedad misma.

Damián Tabarovsky. *El amo bueno*.

El retorno del fantasma en Tabarovsky hace alusión a las vanguardias históricas. Ricardo Piglia destaca que la escena que “sintetiza el imaginario de la vanguardia” (2014: 43) es la del joven Rimbaud en las barricadas de la Comuna de París. Bolaño, en *Los detectives salvajes* (1998), vuelve a esa imagen fantasmal para contarnos que el mítico poeta adolescente fue violado por unos soldados durante esos sucesos revolucionarios. En el primer caso se resalta el gesto heroico de la unión armoniosa entre vanguardia estética y vanguardia política. En la (re)visita del chileno se narra un desencuentro radical, un estar “fuera de lugar” que atraviesa el cuerpo. Si la imagen de Piglia concentra un imaginario, la de Bolaño da cuenta de su negativo lo que la acerca al vínculo que establecen los raros con el programa vanguardista. Entender la literatura como espacio de trinchera, como actividad polémica alejada del falso consenso burgués, es una de las matrices del fantasma de la vanguardia que se expresa en manifiestos, proclamas, genealogías, consagrados y raros.

Además del diálogo con el fantasma de la vanguardia, la corriente de los raros no puede ser asediada sin pensar en su vínculo con otro espectro, el autor, sentenciado a muerte por el estructuralismo en los sesenta¹, pero que (re)aparece como

¹ En *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)* Marcelo Topuzian se detiene en el devenir de la noción, destacando la operatoria de la crítica estructuralista quien, en su pretensión científicista, desplaza al sujeto –tanto al autor empírico como, sobre todo, a la conciencia todopoderosa fuente de toda significación– de la posición dominante que le atribuía la fenomenología o el marxismo, al considerarlo un vehículo de la ideología –entendida como falsa conciencia–.

figura clave para leer la literatura latinoamericana entre siglos (Perilli: 2014). Como destaca Ana Inés Larre Borges (2011), la rareza se empeña en confundir y en borrar las fronteras entre vida y obra².

De esta concepción que entiende al fantasma de autor como efecto de la obra, se desprende otro componente indisoluble de la genealogía: su relación con lo patológico entendido como rechazo a una versión aséptica de la literatura. En *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Horacio González (1999) rescata las anotaciones que deja José Ingenieros en lo que llama “Observación V”, un caso psicopatológico incluido en *La simulación de la locura*³. En su texto Ingenieros relata que, junto con Rubén Darío, son los responsables de la sugestión delirante del joven al inocularle un supuesto parentesco con el conde de Lautréamont –precisamente el padre de la genealogía de raros-. Luego, al creerse el joven hijo natural del cónsul francés y hermano del conde por parte de padre, los autores procedieron a revertir el delirio inducido. La práctica seudocientífica y burlona de Ingenieros y Darío parte de un gesto anterior, fundador de una estirpe: León Bloy construyendo la figura del autor de *Los cantos de Maldoror* a partir de un conde fallecido en un hospicio. Se trata, entonces, de una especie de manual para la creación de un fantasma.

Efectivamente, cuando Darío publica su colección, *Los raros* (1896), es la presencia de José Martí la que, inserta en una serie de semblanzas que recogen la renovación literaria de fines del siglo XIX, incorpora al Modernismo (y al propio Darío) como parte de ese proceso. Sin embargo, es la imagen de Lautréamont la que es recuperada por Ángel Rama (1966) como matriz fundacional de una nueva estirpe de escritores latinoamericanos y, particularmente, uruguayos. Con su origen (ex)céntrico, una especie de monstruo bifronte que cruza lo europeo y lo lati-

² Señala Larre Borges: “¿Fueron raros los textos alucinados y mágicos que escribió Marosa di Giorgio, poblados de ambiguas criaturas a un tiempo fabulosas y domésticas? ¿O era rara Marosa, su cabellera roja, su voz grave, sus lentes gatunos, sus joyas de cuentas falsas, su atuendo de actriz de cine argentino, en sus performances y en los cafés, su otro escenario?” (2011).

³ Ingenieros caracteriza dicho caso como: “[...] delirio parcial determinado por sugestión. Joven de origen incierto; cree haber nacido en Montevideo. Tuvo adolescencia accidentada, viviendo, por fuerza, vida bohemia, no careciendo de alguna inteligencia y cultura. Como resultante de ella tiene preocupaciones de índole literaria” (1999: 21).

noamericano, que tiene además la marca de Montevideo, Isidoro Lucien Ducasse reúne las características que el crítico uruguayo quiere destacar: los raros construyen su politicidad desde el margen y no desde la militancia como Martí, es desde esa ubicación fuera de lugar que producen el efecto subversivo de la literatura (Nofal: 2002). Traspasando fronteras que los vinculan con la vanguardia, pero sin las pretensiones totalizantes de aquella, los raros de Rama quiebran con el realismo hegemónico en el Río de la Plata delimitándose además del fantástico practicado por los autores ligados a la revista *Sur*.

La genealogía de los raros se configura así en los bordes entre el autor y la obra, entre la persona y el personaje, entre la vida y la pose, como resto de la lectura higiénica del realismo y el naturalismo, como patología frente al positivismo cientificista, como locura ante la mirada del burgués. También como estirpe secreta frente al imaginario catastrófico de la vanguardia con su proyección al futuro, como encarnación ruinosa de su programa de fusión vida y obra, como presencia fantasmática que desquicia los materiales preestablecidos y fractura las formas políticamente aceptables de representación, aunque sea por un momento debido a la capacidad de asimilación de la institución arte.

En este trabajo nos proponemos asediar a la corriente de los raros a partir de los planteos de Rama, deteniéndonos en particular en sus observaciones respecto a la obra de Mario Levrero. En el prólogo de la antología *Aquí. Cien años de raros* (1966)⁴ el crítico destaca al realismo como la constante mayoritaria dentro del sistema literario de su país, pero señala que “[...] desde hace cien años –exactamente desde la obra del franco-uruguayo que firmó con el seudónimo de ‘conde de Lautréamont’– hay una línea secreta dentro de las letras uruguayas” (1966: 8): la corriente de los raros. Años más tarde, en su artículo *El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya* (1972)⁵ postula la emergencia de una nueva generación, “la ge-

⁴ Incluye, además de Ducasse, textos de Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherbide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marossa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y Tomas de Mattos.

⁵ Junto a Levrero, destaca a Jorge Onetti, Teresa Porzekanski, Mercedes Rein, Gley Eyherbide y Cristina Peri Rossi.

neración de 1969 o de la acción”, entre los que coloca a un por entonces joven Levrero, quienes con sus creaciones raras y desbordante imaginación expresan en el ámbito de la literatura una nueva subjetividad dispuesta a transformar la realidad existente. Rama, estudioso de Darío, se apropia de un término del nicaragüense para formular un pronóstico político-cultural: si el Modernismo dio cuenta del ingreso de América Latina al mercado mundial y la literatura de la autonomía, los raros de finales de los sesenta emergen como parte de las transformaciones revolucionarias en curso. Sin embargo, el golpe militar uruguayo clausura violentamente ese proceso.

Nuestra hipótesis sostiene que una serie de narrativas reformulan el mapa literario uruguayo como emergentes de un “estremecimiento vacío” provocado por la última dictadura militar. Para la elaboración del concepto partimos del planteo de Carina Blixen (1996) cuando postula el final del antagonismo “realismo versus imaginación” que, según Rama (1966), caracteriza el entramado del sistema literario uruguayo hasta el advenimiento del golpe. La categoría “estremecimiento vacío” da cuenta tanto de la derrota del proyecto revolucionario de los setenta como de la influencia de Mario Levrero en los escritores de las nuevas generaciones.

La dimensión política de lo raro

Howard Becker (2014) señala al *outsider* –término que también utiliza Rama (2008) como intercambiable con raro– como aquel que se desplaza de la norma. El sociólogo destaca el carácter simplista de las definiciones tradicionales sustentadas en el punto de vista estadístico o en la metáfora médica que la liga a lo patológico por lo que concluye resaltando el carácter relacional de lo *outsider*. Becker plantea que, antes que una cualidad intrínseca, la desviación se sanciona por la interacción con los otros. Estos mecanismos a través de los cuales se etiqueta al *outsider* expresan relaciones de desigualdad y poder. En su curso sobre *Los anormales* Michel Foucault (2014) resalta la imposición de la norma como un problema político. Las representaciones de lo desviado se forman a la par de instituciones de control y mecanismos de vigilancia. Como señala Arlette Farge: “la anormalidad y marginación dicen mucho sobre la norma y el poder político, y cada tipo de delito

refleja un aspecto de la sociedad” (1991: 26). Desde el margen se alcanza una visión más completa del funcionamiento del sistema como un todo.

Mark Fisher, en su libro *Lo raro y lo espeluznante* (2018b), aborda distintos productos culturales para aproximarse a una definición genérica. Para el británico, a diferencia de lo siniestro donde lo cotidiano se vuelve extraño o el hogar no coincide consigo mismo, lo raro es un efecto de lectura que produce la sensación de que algo no debería estar ahí, es decir, trae al ámbito de lo familiar algo que no se puede asimilar a ese mundo. En este sentido, estas obras cumplen una función política relevante ya que desnaturalizan y abren otras posibilidades en la experiencia del lector. Esta cualidad desestabilizadora ubica lo raro a contramano de la lógica del “realismo capitalista” (Fisher: 2017), categoría desarrollada por el autor como una marca de época que nos insta a pensar que no hay alternativas posibles al capitalismo luego de la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS. En este punto, su análisis se vincula con el de Rosemary Jackson cuando señala el carácter subversivo del *fantasy*: “Estructural y semánticamente, lo fantástico se dirige a la disolución de un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente” (1986: 188).

Dentro de la crítica uruguaya posterior a Rama, se destacan los desarrollos de Hebert Benítez Pezzolano (2014; 2016) quien también indaga la relación entre raros y fantásticos resaltando que comparten su crítica a ideologías de la representación vinculadas con políticas de la semejanza y lo mimético. Benítez Pezzolano critica la falta de historicidad y precisión del término raro al tiempo que elabora una definición del relato fantástico que hace eje en lo políticamente representable: es una “producción ficcional en la que se establece un problema o conflicto originado entre lo que para ese texto y las ideologías que lo habilitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos” (2014: 12). Desde los estudios culturales, Hugo Achugar (2010), a partir de Rancière, sostiene que lo raro es el espacio del disenso, del ejercicio de la libertad aunque reconoce también que corre el riesgo de institucionalizarse y convertirse en pura retórica o mímica, por lo que pueden ser considerados raros tanto el ex presidente uruguayo Pepe Mujica, Dani Umpi, como la cumbia villera. Carina Blixen (2010), en tanto, coincide con Norah Giraldo (2010) cuando deconstruye la categoría de Rama y discute su pertinencia en tiempos donde se cuestionan la validez del canon y las literaturas nacionales. Sin embargo,

Blixen señala que “es posible repensar el concepto de lo raro en relación a una conciencia, no diáfana, no confiable, de lo otro, de la división, la pluralidad del yo y la discontinuidad del mundo conocible” (2010: 63). La crítica resalta lo extraño y la extranjería como constitutivos de lo raro, indagación íntima del sujeto que escribe y lo relaciona con los desarrollos de Martín Prieto (2002) cuando postula que el fracaso del proyecto vanguardista devino en una estética de lo extraño.

Destacamos una escena –aludida también por Blixen (2010)– del cuento “La cinta de Moebius” (1982) de Mario Levrero como una síntesis posible de los asedios a lo raro: el escritor protagonista del relato se encuentra con el conde de Lautréamont en París solo para darse cuenta de su mutua extranjería. El desplazamiento, el estar fuera de lugar, transgrediendo las fronteras de lo posible y lo políticamente representable es la característica subversiva de lo raro. Su (des)ubicación es ética pero también política. En el libro *1917*, Martín Kohan destaca el estar fuera de lugar como la manera de estar en el mundo del escritor. Lo hace a partir de dos anécdotas que involucran a un autor comprometido y a un líder revolucionario: por un lado, Lenin le envía una carta a Gorki reclamándole por ciertas posiciones críticas y le aconseja dejar San Petersburgo, la capital rusa, por el ambiente pernicioso que implica y, por el otro, Trotsky expulsa, intempestivamente en plena ruta, a Breton de un auto que compartían. La politicidad del espacio autoral se concentra en ese fuera de lugar que atraviesa las tensiones entre vanguardia política y vanguardia artística, en esa “distancia y desencuentro entre el hombre de acción y el hombre de letras” (2017: 90). Esta (des)ubicación característica del escritor va más allá de las disputas estéticas y políticas que se asumen en la coyuntura⁶. Los raros radicalizan esta condición fuera de lugar del escritor y la literatura, términos que aparecen como intercambiables al trabajar con el mito del autor como extensión y efecto de la obra.

⁶ Señala Kohan: “Gorki estaba más lejos de Breton que de Lenin, y Breton estaba más lejos de Gorki que de Trotsky. Los separaba un abismo, ese abismo que György Lukács labró categóricamente y Bertolt Brecht intentó infructuosamente salvar: el que separa (y opone) realismo y vanguardismo. Y no obstante, ambos se emparentan en ese desencuentro: en la áspera carta que redacta Lenin, en la expulsión con portazo que ordena Trotsky. Ese punto en el que un escritor queda fuera de lugar: en la ciudad que no le conviene o en el auto que no le corresponde” (2017: 91).

El mismo proceso social que sanciona lo desviado va a destacar lo original en términos artísticos. El artista y el loco como un monstruo bifronte. La creciente mercantilización de la vida implica una operación doble de reificación del sujeto y subjetivización de la obra. Las figuras del genio y el bohemio se complementan y se construyen a partir de la resistencia-adaptación del artista a esta tendencia. No es casual que Rama parta del Modernismo, corriente que representa el ingreso de América Latina al mercado mundial y a la autonomía literaria, para armar su genealogía de raros.

Peter Bürger (2010) clausura el potencial revolucionario de la vanguardia luego del fracaso de los movimientos de las primeras décadas del siglo veinte. Para el alemán los intentos neovanguardistas no superan la condición de copias fácilmente asimilables por la institución artística que el movimiento original quería impugnar. Varios teóricos discuten esa sentencia categórica de Bürger –Foster (2001), Huyssen (2001), Longoni (2013)–, pero nos interesa destacar otra cosa, un método: Bürger desconfía de los fantasmas y en ese punto en que el alemán clausura y rechaza una posible relación, Rama encuentra un apoyo, un hilo conductor para historizar la literatura.

La operación crítica de Rama es original en varios aspectos. Por un lado, destaca la relación entre lo emergente con lo residual en términos de Raymond Williams (2012). Los raros serían autores residuales, portadores en muchos casos de un imaginario construido con los restos del romanticismo, que establecen una relación de resistencia y adaptación a las lógicas hegemónicas con las que se constituye el sistema literario. Si el programa vanguardista, como señala Bürger (2010), se construye a partir de la aspiración de superar la división burguesa entre el arte y la vida, los raros, con sus vidas ex-céntricas, su rechazo al racionalismo y al trabajo como organizador social, ponen en cuestión la autonomía del arte. La fusión vida-obra no está pensada a partir de una estetización de la vida alienada como lo hace la industria cultural, sino mediante una transformación de ella como condición previa. Al cargar de trascendencia la práctica artística y transformar la propia existencia según parámetros subversivos para el orden burgués como la falta de utilidad o finalidad, mediante esta inversión, los raros construyen su propio fantasma –y su cuerpo– como obra.

Por otro lado, destacamos que cuando lo establece como fenómeno emergente, un estremecimiento nuevo, realiza una distinción crítica relevante, sobre todo a principios de los setenta: colocar la dimensión política e incluso revolucionaria, en estos nuevos autores que se distancian del realismo crítico o del compromiso explícito en sus obras. Lo político no es entendido desde el reflejo luckacsiano sino que lo posiciona en las astillas del espejo que hizo implosión. Carl Schmitt (2001) destaca lo político en términos de *agón*, disputa a partir de la relación antagónica amigo-enemigo, en este sentido el raro es el otro radical, aquel cuya presencia funciona como la piedra que fractura las condiciones de representación precedentes. La política está en la sintaxis, en la apuesta formal, pero también en el tatuaje, en la manera de escribir(se) como forma de vida, de erigirse como fantasma.

La tensión entre margen y centro, rechazo y valoración, originalidad y mercado es constitutiva de la noción de raro en tanto emergente de ese proceso social que implica la transformación de la obra en mercancía. El raro convierte a su cuerpo en obra al tiempo que vacía de sentido autónomo su producción, dialécticamente su imagen sostiene sus textos y su escritura permite la irrupción de su fantasma como fin último. Se trata de un intento de quebrar la autonomía burguesa y allí radica su politicidad aunque el mercado no tarde en procurar neutralizarlo y apropiárselo como producto exótico.

El estremecimiento frustrado: la lectura que hace Rama de Levrero

En su artículo “Una generación a salto de mata”, publicado en *Marcha* (octubre de 1971), Rama aborda la lectura de un joven Levrero desde el pronóstico cultural y político de la emergencia de una nueva generación. Emparentados a la corriente secreta y marginal de los raros uruguayos, este grupo de nuevos escritores se caracterizaría por: el rechazo a formas de literaturas recibidas, la desconfianza generalizada a las formas que traducen lo real y la irrupción de un despliegue imaginativo “signado por una nota de realidad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad” (1971: 1). Rama, a su vez, nos dice que esta nueva promoción de escritores “responde a situaciones espirituales que la propician, lo que a su vez son momentos muy precisos del proceso evolutivo de la revolución latinoamericana en

marcha” (1971: 1). Para el crítico el libertinaje imaginativo de Levrero y las poéticas de otros autores emergentes como Cristina Peri Rossi están asociadas a las tentativas de transformación social que otros jóvenes emprenden por esos años en relación con la lucha política⁷.

En 1972 publica “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya” construido a partir de los artículos de *Marcha*. En dicho texto denomina a estos jóvenes escritores parte de “la generación de la acción o de 1969” pues serían la superación práctica de la “generación crítica”, en tanto que la alusión al año se debe a la agitación política general y, en particular, a la toma de la ciudad de Pando por Tupamaros. Destacamos que el uruguayo, que pensaba la época en términos de un momento de cambio cultural profundo que tenía como base el pasaje de la crítica a la acción en el marco de las transformaciones socio-políticas que recorrían Latinoamérica, señala producciones que se desplazan de las políticas de representación realistas como emergentes de ese proceso, privilegiando la ruptura en términos estéticos al compromiso militante. Desde esta perspectiva se politiza la lectura que hace Rama de Levrero y su vinculación con los raros uruguayos. El crítico asocia al libertinaje imaginativo, y no al escritor comprometido, con la expresión literaria del proceso revolucionario en marcha.

Hebert Benítez Pezzolano destaca la operatoria de Rama al construir su genealogía de raros porque, si bien desde lo conceptual aparece como heteróclita y de contornos difusos, le sirvió como una herramienta para plantear una nueva organización del sistema literario uruguayo: “Constituidos así en tradición de ruptura centenaria, ‘los raros’ explican, sobre todo, la fisura del realismo literario dominante de los novelistas y cuentistas del 45 y de quienes en su momento se dan a

⁷ Señala Rama: “Efectivamente podría decirse que estamos en presencia de una imaginación que comienza a tejer una nueva versión de la realidad, aunque me inclino a pensar que se trata todavía de un ejercicio de libertad total en el cual la imaginación sobrevuela lo real, se enfrenta a él, trata de forzarlo como en una borrascosa escena erótica, trata de adaptarlo a sus exigencias despóticas. Es una pugna de la que veremos surgir toda una literatura en la obra de los jóvenes escritores uruguayos que en estos momentos están escribiendo a salto de mata en la sobrecogedora, chirriante, áspera realidad del país, simultáneamente con quienes, de su misma escasa edad, están tratando de encausar la realidad por un nuevo derrotero movilizándolo una imaginación no menos libre, creativa, audaz” (1971: 4).

conocer como jóvenes narradores de los primeros años sesenta” (2014: 9). Además de este valor hermenéutico en el contexto de enunciación de los sesenta, para el crítico la genealogía da cuenta de “la función valorativa de unas literaturas que despertaban otras políticas de la imaginación, sensiblemente más liberadas de los pactos miméticos que promovían aquellas situadas en el interior de los cánones realistas” (2016: 168).

Vania Markarian (2010) resalta además que Rama, en ese momento responsable de la Sección Literaria de *Marcha*, no expresa demasiado interés por revistas como *Los huevos del plata* de Clemente Padín al tiempo que rescata en su artículo la obra de dos de sus colaboradores: Levrero y Peri Rossi. Esta distinción hace más compleja la articulación de Rama ya que, mientras rechaza el malditismo paricida de los *HDP* como una manifestación ingenua de ruptura, entiende que en los procedimientos narrativos de relatos como *Gelatina* –cuya primera edición de 1968 fue en una plaqueta de los *HDP*– expresan los cambios en la subjetividad literaria.

Sin embargo, el “estremecimiento nuevo” que pronostica Rama se frustra por la represión estatal. Se produce un quiebre que clausura el proceso político en curso y que, en términos literarios, tiene su manifestación, por ejemplo, en el exilio de Peri Rossi y en un no menos complejo exilio interior de Levrero que concluye con un desplazamiento sin carga heroica a Buenos Aires.

En relación a la lectura de *La máquina de pensar en Gladys* (1970) y *La ciudad* (1970), los dos libros en los que se detiene, Rama señala: “Es en el mismo Levrero donde se manifiesta más nítidamente la experiencia de inseguridad y variación de la realidad” (1972: 242). Destaca que, tanto en los cuentos como en la novela a partir de “una escritura de preciso rigor” (1972: 228) pero desconectada en sus tramos significativos, se genera la inseguridad en relación al devenir narrativo mientras que la ruptura con las secuencias lógico-racionales produce la variación imprevisible que construye la vida.

Rama resalta que la obra levreriana “postula el alejamiento de una herencia cultural de la que no se siente participe ni destinatario” (1972: 241). Asocia esta ruptura, principalmente, con la herencia de la generación crítica y con la imagen de la casa, recurrente en la obra temprana de Levrero. La casa como espacio de derumbe poblado de fantasmas es resaltada a propósito del relato “La casa abandonada”.

Además del parentesco con la corriente de los raros, Rama vincula a Levrero al surrealismo y a Kafka. El crítico uruguayo remarca el contar derivativo y arbitrario que se desplaza a lo lateral más que a una evolución lineal de la trama. Señala Rama:

Este régimen de acumulación heteróclita es lo que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propias de la técnica Kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significante del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene, salvo la voluntad caprichosa del autor (1972: 243).

En el pasaje anterior es notorio el reclamo del crítico al libertinaje imaginativo, a ese plus o exceso de libertad de creación. Si bien saluda la ruptura con respecto a la herencia escrituraria de la generación crítica, existe desde el título del artículo en *Marcha*, “Una generación a salto de mata”, este llamado a la medida contra el excedente, al plan contra el rompimiento anárquico. En diversas entrevistas, o en su autoentrevista imaginaria, Levrero resalta este papel represivo de la crítica: “Esa es la verdadera función de la crítica: impedir que la locura contenida en una obra se contagie como una peste a toda la sociedad. Es una función represora, de tipo policial [...]” (1992: 180). Este recelo mutuo, del crítico al autor por su exceso de libertad imaginativa y del escritor con el crítico por su rol represor apegado a esquemas, pasa a un segundo plano si se piensa que se trata ya de un diálogo frustrado porque es la represión militar la que clausura las expectativas en un nuevo estrechamiento cultural pronosticado por Rama.

No obstante, los dos grandes momentos en la obra de Levrero, tantas veces resaltados por la crítica, el primero surrealizante y raro y el segundo hiperrealista e íntimo, adquieren otro espesor si se los lee desde el fracaso del pronóstico de Rama. El proyecto de *La novela luminosa* (2005) y sus satélites –Levrero en el “Prefacio Histórico a La novela luminosa” nos dice que pensó incluir a “Diario de un canalla” (1992) y *El discurso vacío* (1996) dentro de la propia novela pero finalmente desiste y termina publicando sólo material inédito– no es otra cosa que el proyecto imposible de recuperar una escritura, no cualquiera, la escritura con ese plusvalor

creativo, de libertinaje que, de acuerdo a su cosmovisión literaria, implica además un plus terapéutico en la constitución del sujeto.

El estremecimiento vacío en la narrativa uruguaya de posdictadura

“En el instante en que escribo, nuevos estremecimientos
recorren la atmósfera intelectual;
sólo se trata de tener el valor de mirarlos de frente”

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*

En el prólogo de la antología *La cara oculta de la luna* (1996) Carina Blixen pone en cuestionamiento las categorías críticas con las que Rama describe el mapa literario uruguayo hasta momentos previos al golpe militar: un realismo hegemónico y una corriente “secreta y marginal” de raros. Blixen plantea el fin de ese antagonismo y atribuye dicha reconfiguración a un nuevo “estremecimiento” en la narrativa uruguaya provocado como consecuencia de la dictadura. Como señala Hugo Verani es falso pensar que el relativo predominio de “la narrativa imaginativa” (1992: 802) en los años posteriores al golpe sea resultado de la represión ya que los escritores alcanzan su madurez estética en 1969 y los años de radicalización revolucionaria. Sin embargo, en lugar de anticipar un proceso de transformación como pronostica Rama, a partir de sus propuestas de ruptura con las políticas de representación realistas, su decir alusivo y alegórico, terminan por consolidarse como poéticas más eficaces para eludir, no sin contradicciones, la censura. La clausura violenta que significa el golpe convierte a la generación del 69 en una generación fantasma (Moraña: 1988)⁸ y carga de otro espesor sus creaciones no miméticas.

⁸ En su trabajo Moraña aborda en detalle los procedimientos compositivos de destacadas autoras “raras” como Peri Rossi, Armonía Somers, Marosa di Giorgio y Teresa Porzecanski. Esta última, en una entrevista incluida en el libro, señala a propósito de su generación: “Los héroes quedarán en los archivos de la generación del 45 y sus hijos. Para nosotros, fantasmales, gente común y corriente, ni militares ni militantes, solamente un pequeño lugar bajo el sol, en el patio del fondo, la modestia en los ideales, el gesto pequeño” (1988: 186).

Las narrativas de la posdictadura se configuran así a partir del diálogo con esos espectros.

La noción de posdictadura elaborada por Analía Gerbaudo (2020) nos permite dar cuenta de ese diálogo fantasmático y de la continuidad de las huellas del proceso militar⁹ que en Uruguay se manifiestan en el sostenimiento de buena parte del andamiaje estatal, además de la impunidad de los responsables de la represión (Ley de Caducidad). Entendemos que en la reorganización del campo (Bourdieu: 1997) adquiere un valor no solo el peso de la derrota del proyecto de la “generación del 69”, sino también la obra de Mario Levrero quien, como parte del estremecimiento frustrado, elige narrar el vacío del discurso y el intento imposible de recuperar un modo de escribir perdido. A lo largo de su trayectoria se concentran tensiones que permiten pensar el cierre del antagonismo realismo versus imaginación como organizador del sistema, en su propia obra procesa esta clausura.

Por lo tanto, las razones contextuales represivas modifican el articulado del sistema, especialmente los horizontes de expectativas de los jóvenes de la posdictadura, mientras que la herencia de una obra hasta ese momento “secreta y marginal” como la de Levrero lentamente se reposiciona en un lugar cada vez más central. La elección de la poética (y de la figura de autor) de Levrero como nuevo centro, en disputa con los instalados por la generación crítica como Onetti o Benedetti, obedece a que en su interior se manifiestan posiciones estéticas, éticas y políticas que los escritores de la posdictadura reivindican.

El concepto de “estremecimiento vacío”, que proponemos, hace alusión, por un lado, a la clausura del debate “realismo versus imaginación” que organiza el sistema literario uruguayo hasta principios de los setenta y, por el otro, a la figura fantasmática de Mario Levrero como autor indispensable para pensar las poéticas

⁹ Señala Gerbaudo: “Desde hace algunos años investigadores de Argentina, Brasil y España armamos una red informal de discusión alrededor de un término que empleamos en nuestras investigaciones: ‘posdictadura’ (Antelo, Schwarzböck, Hidalgo Náchter, Maradei). Un concepto que usamos para llamar la atención sobre tiempos marcados por huellas de otros. Como José Rabasa cuando esgrime sus razones para hablar de ‘poscolonialismo’, reiteramos que el prefijo ‘pos’ subraya ‘continuidades y legados’ (220) entre un momento y otro: no se trata, de ninguna manera, de la simple referencia a lo que viene después” (2020: 4).

de las nuevas generaciones. A diferencia de las narrativas de los escritores militantes como Mauricio Rosencof y Carlos Liscano que se valen del relato testimonial (Nofal: 2006) y las ficciones de encierro (Daona: 2008) para dar cuenta de una memoria traumática, la derrota del imaginario revolucionario de los setenta conduce a una serie de autores, que comienzan a escribir en la posdictadura, a indagar en nuevas inflexiones que los acercan a “lo levreriano”. La nostalgia por el futuro perdido (Fisher: 2018a), ante el desvanecimiento del proyecto de la generación de los ‘70, produce una (re)configuración del campo literario con la emergencia de nuevos escritores que generan otros vínculos con la tradición.

En otro prólogo, el de la *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya* (2015), Ramiro Sanchíz indaga en el dispositivo “antología de nuevos narradores” a partir de los años 2000, realiza un inventario de sus prólogos (de Achugar, Bernardo, Trochón y Hamed) e interviene acerca de la configuración del campo. Coincidimos cuando destaca la figura de Levrero para organizar el sistema literario uruguayo actual colocando al maestro en un centro alrededor del cual giran círculos de escritores de las nuevas generaciones. Sanchíz señala que si para Achugar, a principios del siglo XXI, Tomás de Mattos y Levrero son los dos escritores consolidados, el primero lo es mirando hacia atrás, es decir, en relación aún con la necesidad de reescritura del pasado a través de los protocolos de la novela histórica (Basile: 2003) mientras que el segundo lo es mirando hacia adelante. Sin embargo, señalamos que si bien es cierto que la influencia de “lo levreriano” es notoria en los autores que publican en el siglo XXI, ya está presente, por ejemplo, en obras como la de Felipe Polleri, a la vez que esa reescritura del pasado en clave testimonial o en la novela histórica en los primeros años de posdictadura supo convivir con otras poéticas como la del propio Levrero.

En esta “Galaxia Levrero” muchos de los autores más valiosos de la actualidad mantienen puntos de contacto con su obra y personaje: están los que tuvieron una relación amistosa, por ser hijo de un amigo histórico, como Pablo Casacuberta o porque entablaron un vínculo a partir de las visitas de Jorge Varlotta a la Biblioteca Nacional como Felipe Polleri; están los que lo ayudaron en el armado de los talleres literarios como Helena Corbellini y Gabriela Onetto o los que fueron sus alumnos como Pablo Silva Olazábal y Mariana Cáceres; los que fueron sus amigos

y luego “se pelearon” cuando les tocó ser su editor como Gabriel Sosa¹⁰; los que publicaron a partir del proyecto editorial *De los flexes terpines* como Fernanda Trías, Inés Bortagaray y Gonzalo Paredes; están los que le acercaron, sin conocerlo previamente, su primera novela –la cual ayudó a publicar– y hoy son autores reconocidos como Daniel Mella y Alejandro Ferreiro; y están los que no llegaron a conocerlo personalmente pero reconocen su influencia e incluso son estudiosos de su obra como Ramiro Sanchíz y Matías Núñez.

La categoría “estremecimiento vacío”, en referencia tanto al planteo de “estremecimiento nuevo” (1972) de Rama como a *El discurso vacío* (1996) de Levrero, es una herramienta útil para organizar una lectura de la narrativa uruguaya de las últimas décadas conformando un mapa de una parte representativa del campo¹¹. Por los alcances de este trabajo, que pretende relacionar las formulaciones de Rama sobre los raros y el campo uruguayo con su devenir posterior a partir de la figura de Mario Levrero, nos detendremos solo en algunos autores.

Felipe Polleri es quien más claramente se vincula con la tradición de los raros uruguayos a partir de una obra prolifera y original que privilegia la arbitrariedad subjetiva expresionista contra las estructuras dramáticas tradicionales. Además, comparte con Levrero una ética de autor que lo lleva a renunciar a su trabajo en la Biblioteca Nacional de Uruguay para dedicarse de lleno a la escritura. La economía política de la literatura levreriana desprecia la alienación del trabajo en contraposición con el ocio que permite la emergencia de esos “espacios libres” donde habita la escritura. En *Carnaval* (1990) Polleri relata con crudeza un Montevideo repleto de cucarachas y personajes enajenados por sus rutinas laborales. El narra-

¹⁰ Sosa fue uno de los responsables del sello Cauce Editorial que publicó la Colección *De los flexes terpines* dirigida por Levrero. La misma se trató de una apuesta ya que, en un momento crítico de la economía rioplatense –finales de 2001, principios de 2002–, se decidió publicar quince títulos narrativos de autores uruguayos, en su mayoría inéditos, junto a textos de Casacuberta, Polleri y la primera edición de las *Irrupciones* del propio Levrero.

¹¹ Partimos de una serie inicial de obras de autores del “estremecimiento vacío” que incluye: *Derretimiento* (2007) y *El hermano mayor* (2016) de Daniel Mella, *Portland* (2000) de Alejandro Ferreiro, *Carnaval* (1990), *Colores* (1991) y *El rey de las cucarachas* (2001) de Felipe Polleri, *Una línea más o menos recta* (2001) y *Escipión* (2011) de Pablo Casacuberta, *La azotea* (2001) y *La ciudad invencible* (2014) de Fernanda Trías, *Yugoslavia* (2014) de Matías Núñez, *Pensión de animales* (2015) de Pablo Silva Olazábal, y *El orden del mundo* (2017) de Ramiro Sanchíz.

dor poeta se identifica con los borrachos, locos y gatos sarnosos antes que con los privilegios de su abolengo familiar e incluso con las ínfulas de grandeza de una poetisa a la que encuentra en la sala de espera eterna de una editorial: “Bueno, no bastaba con que Dios se cagara en mis poemas, y su secretaria se cagara en mis poemas y todo el mundo se cagara en mis poemas. También debía soportar la cháchara grasienta de esa caricatura” (2010: 16). Como el Levrero de *Dejen todo en mis manos* o de la Trilogía luminosa, la novela de Polleri da cuenta del costo que implica entender la literatura como forma de vida, yendo incluso más allá: escribir es asumirse como un gato sarnoso y quebrar las ilusiones de armonía a los martillazos.

Pablo Silva Olazábal también se inscribe, a su manera, en la corriente alternativa al realismo en Uruguay. Es autor de *Conversaciones con Mario Levrero* (2008), una especie de manual de escritura donde reúne muchos de sus intercambios como alumno del taller virtual del maestro uruguayo. A su vez, es un reconocido periodista y gestor cultural que sostiene un ciclo de lecturas denominado “Todos somos raros”. En su obra se destaca el uso de lo onírico como material de escritura. En *Pensión de animales* (2015) se relata la animalización por la rutina de un grupo de inquilinos en un registro que trabaja desde las fronteras de los sueños, cercano al de la Trilogía involuntaria. Si en *París* (1979) de Levrero la ciudad mito se configura como el escenario del crimen de lo trascendente simbolizado en un hombre alado y el narrador se asume como testigo de la pérdida del aura (Rivadeneira: 2014), en la novela de Silva Olazábal el lector asiste a la corrupción del propio ángel, borracho y sin comunicación con Dios, a la par de los decadentes habitantes de la pensión.

Para Gabriel Giorgi (2014) la animalidad es una categoría que manifiesta la ruptura con las políticas de representación socialmente aceptadas, en *Pensión de animales* da cuenta, además, de la decrepitud del deseo de acercamiento a lo luminoso: el peso de un tumor deforma la cara de un pájaro y un inquilino juega a ser cirujano; el ángel no es asesinado por los hombres como en *París*, pero es un animal más del conventillo. Sin embargo, en el límite del precipicio puede producirse aún el contacto con lo trascendente.

En *La azotea* (2001) Fernanda Trías construye un texto claustrofóbico a través del relato en primera persona de una protagonista que acompaña a su padre en su

encierro y decadencia. También discípula en los talleres de Levrero, Trías retoma sus atmósferas pesadillescas asociadas a la figura de la casa como “el lugar” donde sucede lo siniestro:

El cuarto de Julia se mantiene idéntico a como antes de su muerte: la misma colcha calada y descosida, la mecedora, las bolsas en el ropero. Las pantuflas siguen debajo de la cama y parecen dos gatos disecados. Creo que estuve esperando que se desintegraran por sí solas, que se murieran igual que se murió Julia y dejaran de atormentarme. Pero no las toqué. Ni siquiera hoy, que van a ser formalmente profanadas por extraños, me animaría a tocarlas (2018: 25).

Pablo Casacuberta adhiere a la sentencia levreriana de que “la literatura propiamente dicha es imagen” (Silva Olazábal, 2013: 17). Artista audiovisual y escritor entiende que en el ritmo de la construcción de estas imágenes, su aceleración o ralentización, la escritura adquiere ese efecto de frontera entre el hiperrealismo y lo onírico. En *Una línea más o menos recta*, texto que forma parte de la colección *De los flexes terpines*, se narra, sin puntos ni pausas, un fluir discursivo que se empeña en indagar el extrañamiento de lo real. El suceder acumulativo se extiende desde un *big bang* escriturario, pasando por el sueño de la traición a un hermano hasta las escenas biográficas de un niño miope. La escritura irrumpe para corromper la nada inabarcable del universo mediante una lengua escrita que está muerta desde el mismo acto de enunciación: “si ya el nombre lo dice, lengua escrita como una lengua que ha sido arrancada en una disección y luego escrita con un marcador indeleble, *lengua 32*, para ser guardada en un frasco con otras lenguas escritas [...]” (Casacuberta, 2018: 15-16).

Luego de la publicación de *Pogo* (1997), a sus veinte años con el apoyo de un entusiasta Levrero, Daniel Mella se ha consolidado como uno de los autores más destacados de su generación. Indaga en zonas oscuras de la subjetividad de sus personajes con una prosa precisa y sin ornamentos innecesarios que recuerda a ciertos pasajes de la escritura de *La novela luminosa*. Leemos en *Derretimiento* (1998):

Los dolores, ya próximos al calambre, y el cansancio, no desaparecen. Es más, el alcohol tan sólo me ha inducido sueño. Voy hasta la cocina y vuelvo con un cuchillo. Me arrojo al lado de Héctor y comienzo a apuñalarlo, pero al rato me doy cuenta que la cuchilla no penetra la piel, tan sólo resbala y produce largos cortes superficiales. Héctor sigue dormido y balbucea como si estuviera soñando algo feo (2007: 75).

En esta novela Mella relata en primera persona las reflexiones de un psicópata con el cuerpo de un perro. La atmósfera de violencia incluye la imagen de un pájaro muerto en la boca de un perro que en *El discurso vacío* simboliza la muerte del espíritu (Echeverría: 2008): “antes de salir, encontré al perro, ya casi cianótico, con un pajarito en la boca [...] lo llevó hasta su cajita y allí lo zarandó con los dientes, y luego lo revolcó de un lado a otro con el hocico” (2007: 77-78). A diferencia de la novela de Levrero, para el narrador de *Derretimiento* el detalle es cómico, se trata del relato de la pérdida total de fe, la experiencia luminosa está descartada incluso como relato fracasado o imposible, solo le queda sumergirse en la oscuridad: “Sólo logro ver el color negro, el universo en el que me he transformado, y ahí me reconozco como algo, y en eso me complazco” (2007: 78).

Los autores de nuestra serie escriben desde el vacío que deja esa interrupción que significa el golpe, ese futuro que no fue, que se desvanece pero persiste como espectro. Mientras que los escritores militantes de la generación de los setenta transitan la posdictadura recurriendo a los protocolos del relato testimonial y las ficciones de encierro, los autores del “estremecimiento vacío” se distancian de esas poéticas a partir de nuevas inflexiones relacionadas con “lo levreriano”. Situados más allá de la oposición realismo e imaginación, sus diferentes apuestas estéticas se alejan del relato heroico, cultivando una prosa precisa que no le escapa a las escenas de violencia explícita, a las metáforas desencantadas, a la experimentación arbitraria y a la imagen como eje de escrituras que se insertan en la extrañeza de lo real.

Nuestro recorte atiende a los distintos matices estéticos que componen “lo levreriano”: lo onírico (Silva Olazábal); la ciencia ficción (Sanchíz); lo experimental (Polleri, Casacuberta); la autoficción (Mella, Trías); el realismo de lo cotidiano (Trías, Ferreiro); la violencia y lo decrépito (Mella, Núñez, Polleri); la ciudad y los

desplazamientos (Núñez, Trías). La trayectoria escrituraria de Levrero pasa de reivindicar la invención onírica a prefigurar la pesadilla dictatorial para terminar contando la derrota del propio relato, el vaciamiento del discurso. Si en Levrero este vacío se expresa como un espejo que refleja la escena de escritura, los autores del “estremecimiento vacío” configuran sus poéticas con las astillas de la imagen fracturada del maestro.

Consideraciones finales

En formato presencial o virtual, en colaboración (con Helena Corbellini o Gabriela Onetto) o ya en solitario, el dictado de talleres literarios es parte importante del mito de autor levreriano. El impacto de Levrero en las generaciones más jóvenes de escritores uruguayos tiene mucho que ver con sus talleres y, más allá de estos espacios relativamente estructurados, con su condición de maestro *full time*¹² siempre dispuesto a recibir un manuscrito o una novela inédita y hacer una lectura. Siguiendo con el paralelismo astronómico, la influencia de Levrero parece estar en una constante expansión. Más allá de las modas de la crítica o el mercado, que en los últimos tiempos parecen haberle dado un lugar que en vida le fue mayormente vedado, es a partir de los propios escritores la forma como se expande esta “gelatina” indetenible que está modificando la configuración del sistema literario uruguayo y, de alguna manera, latinoamericano. Ya sea que compartan todas o alguna de las posiciones estéticas del maestro (el autor surrealizante de la primera etapa, el hiperrealista de la última, el esotérico o el de las parodias policiales), los escritores uruguayos de la posdictadura encuentran en Levrero una ética y una política respecto a la literatura donde la apuesta es a todo o nada: la escritura como forma de vida y espacio libre que se coloca fuera de lugar subvirtiendo los límites de lo esperable. En ese vínculo con lo levreriano podemos encontrar resonancias de la genealogía de los raros. Por lo tanto, si bien la operatoria de Rama da cuenta de un proyecto frustrado y de la derrota de una generación, de los restos de ese fracaso

¹² A propósito de esto, Elvio Gandolfo señala en un artículo publicado con motivo de la muerte del uruguayo: “El velorio estaba lleno de gente joven y ya no tanto, alumnos para los que había sido más que un organizador de talleres, más que un maestro: casi un gurú” (2015: 16).

emergen escrituras que siguen tejiendo redes –”secretas y marginales” y no tanto– y estremeciendo lectores que se atreven, como postula el conde de Lautréamont, a mirarlas de frente.

Referencias Bibliográficas

- Achugar, Hugo (2010), “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas” [En línea]. *Cahiers de LI.RI.CO* 5. pp. 17-28. <<http://journals.openedition.org/lirico/376>> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- Basile, Teresa (2003). *La novela histórica de la posdictadura en Uruguay: (1985-1995)*. Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.126/te.126.pdf>
- Becker, Howard (2014). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benítez Pezzolano, Hebert (2014). “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas” [En línea]. *Revista [sic]* VI/10, pp. 8-13. <https://e140dc5a-92ec-48da-b345-77386344e102.filesusr.com/ugd/cf44f7_44c943c232004db082640c5f1a3ac242.pdf> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- (2016). “Presentación. Raros y fantásticos uruguayos. Tres casos, tres perspectivas” [En línea]. *Revista Landa* II/4, pp. 166-237. <[https://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol14n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%C3%93N%20Hebert%20Ben%C3%ADtez%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20\(2\).pdf](https://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol14n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%C3%93N%20Hebert%20Ben%C3%ADtez%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20(2).pdf)> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- Blixen, Carina (1996). “Prólogo”. *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario y Antología (1957-1995)*. Álvaro J. Risso (comp.) Montevideo: Linardi y Risso.
- (2010). “Variaciones sobre lo Raro” [En línea]. *Cahiers de LI.RI.CO* 5. pp. 29-54. <<http://journals.openedition.org/lirico/376>> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bürguer, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Casacuberta, Pablo (2018). *Una línea más o menos recta*. Montevideo: Estuario.
- Daona, Victoria (2008). *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*. (Tesis de Licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- Darío, Rubén (1994). *Los Raros*. Buenos Aires: Losada.
- Ducasse, Isidore (conde de Lautréamont) (2014). *Obras completas. Los cantos de Maldoror, poesías, cartas*. Buenos Aires: Argonauta.
- Echeverría, Ignacio (2008). “Levrero y los pájaros”. *Post-facio en Pablo Silva Olazábal, Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, pp. 93-102.
- Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Ed. Estudios universitarios.
- Fisher, Mark (2017). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.

- (2018a). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2018b). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Foucault, Michel (2014). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gandolfo, Elvio (comp.) (2013). *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.
- Gandolfo, Elvio (2015). “Muerte de Levrero”. *Las mujeres de mi vida: notas y margaritas*. Batán: Letra Sudaca Ediciones, pp. 15-17.
- Gerbaudo, Aanlía (2020). “Nuevas configuraciones de las posdictaduras en América Latina” [En línea]. *El Taco En La Brea* 1(11), pp. 2-5. <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9149>> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giraldi Dei Cas, Norah (2010). “¿Por qué Raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir” [En línea]. *Cahiers de LI.RI.CO* 5. pp. 29-53. <<http://journals.openedition.org/lirico/376>> [Consulta el 29 de octubre de 2020].
- González, Horacio (1999). *Restos Pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- Huysen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos editora.
- Kohan, Martín (2017). *1917*. Buenos Aires: Godot.
- Larre Borges, Ana Inés (2011). “Los Raros una estirpe en extinción” [En línea]. *Revista Brecha*. <<http://www.brecha.com.uy/ediciones/item/8728-raros-una-estirpeen-extincion>>. [Consulta el 5 de octubre de 2015].
- Levrero, Mario (1992). “Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero”. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, pp. 169-187.
- ([1970]1998). *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Arca.
- ([1970]2008). *La ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
- ([2005]2009a). *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo.
- ([1982]2009b). “La cinta de Moebius”. *Todo el tiempo*. Montevideo: HUM.
- ([1968]2010). *Gelatina* (Edición facsimilar de la 1ra edición). Montevideo: Irrupciones.
- ([1996]2011). *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori.
- Longoni, Ana; Mestman, Mariano (2013). *Del Di Tella a “Tucumán arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

- Markarian, Vania (2010). “Los Huevos del Plata. Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”. *Recordar para Pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Ediciones Boll Cono Sur.
- Mella, Daniel (2007). *Derretimiento*. Montevideo: HUM.
- Montoya Juárez, Jesús (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Moraña, Mabel (1988). *Memorias de la generación fantasma, crítica literaria 1973-1988*. Montevideo: Monte Sexto.
- Nofal, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras.
- (2006). “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas”. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Elizabeth Jelin, Susana G. Kaufman (comp.), Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 111-129.
- Perilli, Carmen (2014). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piglia, Ricardo (2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo
- Polleri, Felipe (2010). “Carnaval”. *El dios negro*. Montevideo: HUM.
- Prieto, Julio (2002). *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rama, Ángel (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- (1971). “Una generación a salto de mata”. *Semanario Marcha*. Montevideo, 8 de octubre de 1971.
- (1972). “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, pp. 220-245.
- Rivadeneira, Blas (2014). “París como escenario del crimen”. Graciela Franco, María Del Carmen González y Patricia Núñez (Comp.), *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*. Montevideo: Rebeca Linke, pp. 28-43.
- Sanchíz, Ramiro (2015). “Sabén cumplir”. *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 7-45.
- Schmitt, Carl (2001). “El concepto de lo político”. *Carl Schmitt, teólogo de la política*. Héctor Orestes Aguilar (comp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva Olazabal, Pablo (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce.
- (2015). *Pensión de animales*. Montevideo: Estuario.
- Tabarovsky, Damián (2016). *El amo bueno*. Buenos Aires: Mardulce.
- Topuzian, Marcelo (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Trías, Fernanda (2018). *La azotea*. Montevideo: HUM.

Verani, Hugo (1992). "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". *Revista Iberoamericana*, LVIII, 160-161, pp. 777-805.

Williams, Raymond (2012). *Cultura y Materialismo*. Buenos Aires: La Marca.