

## DE LA METAFÍSICA A LA SÁTIRA SOCIAL: EL CICLO DE MICRORRELATOS EN CAZA DE CONEJOS DE MARIO LEVRERO

Luciana Martínez  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

### INTRODUCCIÓN: LEVRERO Y EL MICRORRELATO

La relación de Mario Levrero con los géneros literarios es sin duda problemática si no es que irreverente. Al tiempo que declara abiertamente en varias entrevistas (Levrero 1987 y 1999) que su literatura es realista –entendiendo el concepto de una manera diametralmente opuesta respecto de cómo se concebía al realismo por la fecha–, niega rotundamente su relación con la ciencia ficción y el género fantástico, no sólo soslayando así a la crítica que lo relacionan con el fantástico (Rama, 1972; Verani, 1996), sino restringiendo los dos últimos géneros a sus manifestaciones más tradicionales. Esta negación levreriana, que parece tener como leitmotiv apuntalar por contrapartida la proclama realista de su poética –proclama que plantea una lectura por cierto conflictiva–, se ve problematizada por un segundo factor: paradójicamente, la mayoría de los textos que escribe entre los años 70 y mediados de los 80 son publicados en revistas o colecciones de ciencia ficción como *El Péndulo y Minotauro*.<sup>1</sup>

A partir de la lectura de sus textos y entrevistas, puede inferirse que los conceptos que el autor tiene tanto de “realismo” como de “fantástico” o de “ciencia ficción” son equívocos, en el mejor de los casos.<sup>2</sup> No obstante, la lectura poco ortodoxa que Levrero hace de los géneros no culmina en este punto, sino que el autor de alguna manera deconstruye los conceptos tradicionales de texto poético,<sup>3</sup> y también, como veremos a continuación, el concepto de novela.

Dada esta problematización de los géneros que es inherente a la poética levreriana, no sorprende que parte de su producción esté conformada por microrrelatos o, más precisamente, por ciclos de microrrelatos que en la mayoría de los casos bien pueden leerse en forma autónoma o en su totalidad como una novela conformada

1 Ver Luciana Martínez (2010): “Un recorrido por las políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979- 1987). Los paradigmas de *El Péndulo* y *Minotauro*.” (mimeo).

2 En la lectura de este gesto irreverente tal vez deba tenerse en cuenta también su interés por ciertos géneros populares como la historieta, ya que Levrero fue guionista de la tira “Los profesionales”, la cual se publicó en la revista “Fierro” en los años 1986 y 1987; como también su reconocida predilección por el policial, aspecto que se plasma en textos como *Dejen todo en mis manos* o *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*.

3 Respecto de este punto es interesante referir la correspondencia (inédita) entre Levrero y Carlos Gandolfo. En la carta del 27 de Agosto de 1974 Levrero escribe acerca del poemario de Gandolfo: “(...) el libro vuelve todo coherente, es un solo largo poema (...) *Es tal vez, y aunque usted no lo quiera, una novela*; y así pude comprender lo que antes se me había escapado en fragmentos dispersos. Cada una de las partes está en función de un todo que, como se sabe, siempre es algo más que la suma de las partes” (cursiva mía).

por fragmentos.<sup>4</sup> Esta característica hará posible que el ciclo de microrrelatos propuesto para este análisis pueda ser leído desde conceptos tales como *short story cycle* (Forrest L. Ingram) o *short story sequence* (Robert N. Luscher).

Cabe señalar, por otra parte, que en el debate crítico-teórico que se entabla respecto de los denominados CC (Ciclos Cuentísticos), el cual recupera Gabriela Mora (1994), una de las discusiones centrales gira en torno al carácter autoconclusivo o autosuficiente de cada cuento, como también respecto de la interrelación entre los diferentes fragmentos o relatos que componen el ciclo como totalidad. Habiendo trazando un recorrido histórico conceptual a lo largo de su artículo, Mora interviene para afirmar que, según entiende, habría un tipo de CC con cierta cercanía a la novela, aquel que Luscher denomina *short story sequence*, en donde existiría una unidad técnica y orgánica que se constituiría en la progresión de los relatos. Esta unidad habilitaría una intertextualidad potencial, al tiempo que generaría un efecto de incremento del conocimiento de las peripecias y psicología del protagonista; en consecuencia, esta clase de CC exigiría de alguna manera una lectura de todos los relatos para lograr una

mejor comprensión de la colección, para alcanzar el sentido de completud del texto.

Más allá de que Mora, coincidiendo con Luscher, reconocería que la autonomía de las unidades sería relativa en los CC secuenciales, lo cierto es que la relación entre las “partes” y el “todo” sigue siendo un problema también aquí. En este sentido, es importante tener en mente que esta discusión sobre la relación entre “fragmento” y “totalidad” no deja de estar en vinculación, ni más ni menos, que con la problemática de cómo leer aquel arte que, comenzando con el romanticismo y llegando a su clímax con las vanguardias históricas, afirma al fragmento como recurso válido en oposición –como resistencia– a las canonizadas formas de la novela burguesa. O más precisamente, cómo leer el lugar mismo del fragmento en la obra de arte o, mejor dicho, al fragmento como obra de arte.

Es ciertamente, como ha señalado la crítica (Pollastri, 2006b), el primer romanticismo alemán de Jena –movimiento también de resistencia a los postulados racionalistas del Iluminismo (Berlin, 1999)– el primero en desarrollar una concepción artística del fragmento que después llegará, a través de las vanguardias históricas, hasta el microrrelato. No es casual entonces que el debate en torno al fragmento se delimite como una cuestión al mismo tiempo histórica y vigente.

Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (1978), en *L'Absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, postulan que cada fragmento es un proyecto en el devenir de la progresiva poesía universal, coincidiendo así con las afirmaciones de Maurice Blanchot

4 “Si bien el autor nunca los ha enunciado expresamente como tal, es destacable que hay en su obra un número interesante de textos que pueden ser leídos como ciclos de microrrelatos (ver especialmente “Novela geométrica” en la revista *El Péndulo* número 12 de Octubre de 1986 y “La casa abandonada” en Uribe, Augusto (selec.): *Latinoamérica fantástica*, Barcelona, Ultramar, 1989). Esta lectura estaría habilitada por el trabajo expreso que Levrero hace con lo fragmentario, aspecto que permitiría pensar en modulaciones de las teorías románticas en su poética. He analizado previamente la relación de Levrero con el romanticismo (ver: Martínez, Luciana (2010): “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”, en Giordano, Alberto (Ed.): *Los límites de la literatura. Cuadernos del Seminario*, Rosario, UNR Editora.”

(1996 [1969]) de que el arte para el romanticismo era entendido como la progresión infinita de una “novela total”, siempre incompleta y siempre completándose con cada nueva obra. De modo que parecería que en principio lo propio del fragmento es la incompletud, su carácter de parte que vendrá a dar forma a ese todo en progreso. Pero al mismo tiempo, tanto Nancy y Lacoue-Labarthe como Blanchot recuperan el siguiente fragmento del *Atheneum*: “Un fragmento, lo mismo que una breve obra de arte, puede ser aislado de todo el universo que lo rodea, perfecto en sí mismo como un erizo...” (Blanchot, 1996 [1969]: 554); de modo que, como concluyen Nancy y Lacoue-Labarthe, “El fragmento conjuga en sí mismo completud e incompletud, o de manera aun más compleja, no es imposible pensar que al mismo tiempo completa e incompleta la dialéctica de la completud y de la incompletud” (traducción mía)<sup>5</sup>. Es decir, que el fragmento juega en una compleja dialéctica: al mismo tiempo que lleva en sí la marca del recorte de la obra o arte total —arte como *órgano*—, es una totalidad en sí mismo, completo y perfecto como un erizo. Éste es el debate histórico del que se alimenta entonces el debate vigente del microrrelato<sup>6</sup>.

En el caso de la narrativa de microrrelatos de Mario Levrero, han de señalarse ciertas cuestiones que parecen interesantes. En primer término, que si bien —al menos hasta donde he-

mos podido constatar— el autor no se reconoce como escritor de microrrelatos, Levrero parece relacionar sus CC con procedimientos propios del universo del romanticismo:

Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos», que se trata en realidad de una fina alegoría que describe paso a paso el *penoso procedimiento para la obtención de la Piedra filosofal*; que, ordenados de una manera diferente a la que aquí se expone, resultan una *novela romántica*, de argumento lineal y contenido intrascendente; que es un texto didáctico, sin otra finalidad que la de inculcar a los niños en forma subliminal el interés por los números romanos; que no es otra cosa que la recopilación desordenada de textos de diversos autores de todos los tiempos, acerca de los conejos; que es un trabajo político, de carácter subversivo, donde las instrucciones para los conspiradores son dadas veladamente, mediante una clave preestablecida; que el autor sólo busca autobiografiarse a través de símbolos; que los nombres de los personajes son anagramas de los integrantes de una secta misteriosa; que ordenando convenientemente los *fragmentos*, con la primera sílaba de cada párrafo se forma una frase de dudoso gusto, dirigida contra el clero (Levrero 1988: 99 [fragmento 67], cursiva mía)

Sin lugar a dudas, apelar a la idea de escribir una novela romántica confeccionada a partir de fragmentos significa una trasgresión a la idea de género, al tiempo que se parodia el concepto mismo de escribir una novela romántica, es decir, se parodia al género tradicional y se parodia al mismo tiempo la trasgresión, ya que la novela romántica termina siendo en esencia de “argumento lineal y contenido intrascendente”.

El otro gran tema romántico sobre el que Levrero vuelve en este fragmento y a lo largo de todo el texto es el interés por la exploración de lo cognoscitivo, exploración en la que la poesía, o más ampliamente la literatura, es entendida como herramienta de acceso a lo epistemológico (D’Angelo, 1999). En esta instancia, Levrero

5 “Le fragment bloque sur lui-même en quelque sorte l’achèvement et l’inachèvement, ou de manière plus complexe encore il ne serait sans doute pas impossible de dire qu’il achève et inachève à la fois la dialectique de l’achèvement et de l’inachèvement” (Nancy y Lacoue-Labarthe, 1978: 71)

6 Se pasarán por alto en esta instancia las implicancias del fragmento para las vanguardias, aspecto sin duda pertinente para abordar la problemática del microrrelato, pero que excede por lejos los alcances de este trabajo.

repite el movimiento anterior, ya que si bien la exploración de lo metafísico como instancia en donde se halla el conocimiento verdadero es un problema recurrente en la obra del autor —problema presente también en este texto—, en *Caza de conejos* esta preocupación romántica también es parodiada en tanto se entiende que el acceso al conocimiento que trasciende lo sensible es imposible.

Al mismo tiempo, las partes, los fragmentos que componen esta “novela romántica”, podrían ser abordadas perfectamente en forma aislada, desatendiendo la propuesta de lectura del autor. En este caso nos encontraríamos con piezas ficcionales, con microrrelatos, plausibles de ser leídos de forma independiente —pudiendo ser completado su devenir narrativo por el lector, por ejemplo— o bien de ser “ordenados de una manera diferente a la que aquí se expone”, como parece proponer el propio Levrero. Este gesto sin duda, que propone un ejercicio de lectura de herencia vanguardista, implica una construcción poco tradicional: la parodia del concepto de la novela clásica burguesa tal como surge en el siglo XIX. De modo que esta forma novela a la que apela Levrero, como toda novela formada por series de minificciones (Zavala, 2006: 125), constituye un género liminal desde todo punto de vista, en la medida en que exhibe, pone en juego e ironiza fronteras y convenciones propiamente genéricas.

No obstante, este fragmento citado nos muestra asimismo ciertos indicios que hacen que sea posible relacionar este texto de Levrero con características propias del microrrelato,<sup>7</sup> las cuales no se limitan a la trasgresión genérica y la parodia: el registro claramente fantástico,

la cita encubierta, la ironía, el humor —en este caso en forma de *nonsense*—, la polisemia, el uso del reservorio cultural del lector al que se apela todo el tiempo ya desde los epígrafes. Veremos entonces cómo funcionan estos procedimientos en el texto.

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOVELA

En *Caza de Conejos* la parodia del concepto clásico de novela implica al mismo tiempo la apelación al uso de la “forma novela”, utilización que pone en funcionamiento desde el comienzo las competencias del lector, invitándolo a leer el texto dentro del género. Así es que el relato de Levrero se inicia con cuatro epígrafes y un prólogo, continúa con noventa y nueve apartados numerados que reclaman una lectura secuencial como si se tratara de capítulos de una novela, y finaliza con un epílogo que es la perfecta inversión, oración por oración, del microrrelato que es presentado como prólogo. De modo que, sin lugar a dudas, si atendemos a la propuesta del autor, *Caza de conejos* reclama no sólo una lectura secuencial —que habilitaría, como decíamos antes, una lectura según la categoría *short story sequence* propuesta por Luscher—, sino que implicaría tener en mente los procedimientos de la novela a la hora de emprender un análisis crítico.

La clave inicial para que el lector pueda ahondar en la lectura del texto de Levrero radica en la atención a los epígrafes en donde el autor cita cuatro textos capitales para su abordaje: el tercero y el cuarto son sin duda canónicos de la literatura mundial —*Moby Dick* de Herman Melville y *The Hunting of the Snark*

de Lewis Carroll--; el segundo pertenece a un relato de Julio Cortázar muy representativo de la literatura argentina, "Carta a una señorita en París"; y el primero es del crítico y biógrafo uruguayo José Pedro Díaz. Es destacable que la atención al juego intertextual que plantea el texto —el cual excede ampliamente el paratexto— a partir de los epígrafes, permite visualizar cómo el autor reescribe ciertos tópicos literarios. Aquí es preciso detenerse para señalar cómo Levrero construye la imagen del conejo, pero también cómo presenta la dinámica de la cacería, tema central tanto en el texto de Carroll como en el de Melville. A partir de estos dos epígrafes, junto con aquel perteneciente al texto de José Pedro Díaz, es posible trazar un recorrido, un interesante mapa de lectura del texto. Veamos entonces cómo se construiría esta cartografía de lectura según nuestra perspectiva.

La referencia inicial a la ballena blanca y al Snark no es obviamente ingenua. Ambas figuras encarnan, a muy grandes rasgos, seres que siempre están claramente sustrayéndose y en cuya persecución nunca se terminan por visualizar o aprehender. Esto nos habla en primera instancia de una dimensión alegórica que remite al ya mencionado problema romántico de la exploración de lo metafísico como forma de aproximación a un conocimiento suprasensible que siempre se sustrae. El Snark y la ballena serán entonces —si bien en el caso de Carroll lo alegórico se conjugará sin duda con un tono claramente humorístico— figuras que de alguna manera, en mayor o menor medida, se resisten a la clara clasificación y que conllevan una amplia dimensión simbólica, de la

cual los conejos levrerianos harán un homenaje irónico:

Si bien entre nosotros casi no se habla de otra cosa que de conejos, en realidad nunca hemos visto uno. Dudamos incluso de su existencia. En nuestras conversaciones el conejo oficia de metáfora o de símbolo. Es frecuente observar que muchos, una gran mayoría, hemos olvidado la primitiva significación de la palabra, si es que la ha tenido alguna vez. (Levrero 1988: 86-7, fragmento 29)

De *Moby Dick* se han ensayado diferentes lecturas alegóricas que son retomadas ciertamente también en el texto de Levrero, principalmente cuando el narrador se refiere a la blancura extensa y agitada de los conejos agrupados. Una vez más vemos aquí la figura de lo que se sustrae. No obstante, a nuestro entender se construye una imagen de lo sublime —como en el caso de la ballena— a partir de la dimensión infinita de la blancura, recurso que se redirecciona paródicamente una vez más en el texto de Levrero:

En este bosque --me decía un viejo guardabosques-- estuvieron un día todos los conejos del mundo. Era el paraíso de los cazadores y, mientras no llegaron los cazadores, el paraíso de los conejos. *Todo el bosque era una masa blanca y nerviosa, peluda y blanda, con infinidad de puntas ondulantes.* —Se refería sin duda a las orejas de los conejos, las cuales tienen forma puntiaguda—. Ahora, en cambio, sólo nos queda el recuerdo de los conejos. Esté seguro de que no hallará uno, por más que busque. (Levrero 1988: 79, fragmento 5, cursiva mía)

La referencia al poema de Lewis Carroll tampoco será azarosa, y la figura del conejo levreriano también tomará del Snark diferentes rasgos. Además de la dimensión alegórica propia de esta figura, la caracterización del Snark estará teñida por la dinámica del *nonsense* inherente

a los textos de Carroll: el Snark carecerá de una “identidad fija” en el sentido deleuziano (Deleuze, 2002: 9-11), en la medida en que se instaurará un “devenir loco” que destruirá el “buen sentido” y que permitirá que cohabiten varios sentidos –muchas veces excluyentes– en forma simultánea en su caracterización. En consecuencia, como es de esperarse, el Snark se sustraerá de toda definición unívoca incluso habiendo finalizado el poema.

En el texto de Levrero, por su parte, los conejos son caracterizados mediante la misma lógica del *nonsense* propia de los textos de Carroll:

Es inverosímil la fertilidad de los conejos. Obsérvese este casal: en pocos minutos habrá cuatro arañas, ocho sapos, dieciséis cotorras, treinta y dos perros, sesenta y cuatro búfalos, ciento veintiocho elefantes. (Levrero 1988: 86, fragmento 25)

En la huerta que tenemos a los fondos del castillo crece un árbol extraordinario y maravilloso, cuyo fruto es el conejo.

En primavera se cubre de flores blancas y grandes. Hacia el verano, el conejo está a punto de madurez. Sólo tenemos que estirar la mano, arrancarlo y llevarlo directamente a la cacerola. (Levrero 1988: 106, fragmento 86)

Los conejos se conforman en diferentes devenires que transcurren simultáneamente, y en este devenir de múltiples sentidos su identidad –o al menos la “identidad fija”– se extraía, se pierde. La identidad del conejo puede ser así definida como una “identidad infinita” (Deleuze, 2002: 10), compuesta por lo que serían múltiples semas: los conejos engendran otros seres diferentes y al mismo tiempo son frutos de los árboles, son cazadores, guardabosques, etc. Asimismo, existe otra dimensión del conejo aún más interesante: el simulacro. Será esta dimensión la que nos permita deslizarnos del homenaje irónico a la tradición alegóri-

ca, metafísica, de lo sublime melvilliano, a la amarga sátira que, al mejor estilo Swift, tendrá por blanco al género humano en su totalidad.

La persecución tanto de la ballena blanca como del Snark conlleva, como decíamos, la referencia a un problema metafísico tradicional del que la escritura de Levrero, como todo microrrelato, hará una lectura oblicua, redireccionada. Con la temática de la persecución se abre además un interrogante que habilitará un problema aún más interesante: ¿por qué empeñarse en la búsqueda, por qué la obstinada cacería? El epígrafe perteneciente al texto de José Pedro Díaz parece introducir este problema: “*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 1988: 77)

Parece que lo que estaría exponiendo el texto de Levrero es que “la identidad fija”, el “buen sentido”, es decir, el ser cazador o el ser cazado en el escenario de la vida estaría determinado por el juego de la caza, juego cuya dinámica permitiría definir artificialmente las identidades de quien ocupa la posición de ganador y de perdedor. La caza del conejo es entonces un artificio, un divertimento creado para dar un sentido unívoco, un orden. Y este juego, que se expone desde el epígrafe como dominante en la vida humana, es al mismo tiempo un simulacro del cual no puede rastrearse su fuente o fundamento. O más bien, que por su naturaleza misma carece de origen (Deleuze, 2002: 276): “Cuando, al cabo de muchos años, Evaristo el plomero logró atrapar al fin un conejo, se llevó una profunda desilusión. Le había tocado un conejo vacío, sin mecanismos

de relojería como los que soñaba y sin ninguna otra cosa en su interior”. (Levrero, 1987: 92, fragmento 40)

Es interesante visualizar cómo la idea de una realidad gobernada por simulacros es iluminada con insistencia desde diferentes ángulos en el texto:

Con la piel de conejo convenientemente curtida nos fabricamos guantes sedosos para acariciarnos el cuerpo desnudo en nuestra soledad. Nuestros niños juegan a las bolitas con los ojos. Los dientes de conejo son maravillosas cuentas para los collares y pulseras de nuestras mujeres. La carne la comemos. Con las tripas, fabricamos cuerdas para nuestros instrumentos musicales; nuestra música es profunda y triste. El esqueleto del conejo lo forramos con la felpa blanca, y en el interior colocamos un mecanismo movido a cuerda: son juguetes que imitan a la perfección los movimientos del conejo. Los domingos vendemos estos juguetes en la feria, y con el dinero podemos comprar balas para nuestras escopetas de cazar conejos. (Levrero, 1987: 87, fragmento 31).

8 Es notable en este punto la conexión de Levrero con Philip K. Dick, autor a quien Levrero refiere en varios de sus textos (ver especialmente *La novela luminosa*). Para ampliar, ver Luciana Martínez (2009): “Sobre el juego y la guerra en Philip K. Dick. Reflexiones preliminares de una saga crítica.”, en Elena Tardonato Faliere (comp.): *El sueño americano. La literatura en EEUU desde la segunda posguerra*, Rosario, Serapis, donde he abordado la problemática del juego y la guerra en la narrativa temprana de Dick.

9 En *Lógica del sentido*, Deleuze formula una idea acerca de los procesos de formación del sentido en el lenguaje que se extiende posteriormente al funcionamiento de las series; es decir que de alguna manera todo funcionamiento se encontraría supeditado a la lógica funcional del lenguaje. En este proceso, intervendrán al menos dos partes opuestas dentro de una proposición, es decir, dentro de una misma serie el sentido será otorgado por medio de la relación de un elemento “sin sentido” con otro igualmente “sin sentido”, los cuales se desplazan por la serie y se dotan de sentido mutuamente. Este proceso de significación conllevará toda una serie de paradojas en la medida en que son las entidades “sin sentido” las que se otorgan sentido recíprocamente (oponiéndose al “sin sentido” y realizando una donación de sentido), tanto dentro del sintagma como en la selección paradigmática. (Cfr. Deleuze, 2002: 45-50)

Como vemos en las dos últimas citas, es a partir de la exposición del simulacro que surge la gran denuncia satírica de Levrero, momento en el cual la lógica desestabilizadora propia de la ironía del microrrelato ejerce toda su fuerza (Pollastri, 2001): el juego de la caza, el juego de la guerra, no es más que una operación de funcionamiento cíclico a la que se apela para dotar de sentido, de una “identidad fija”, a aquello que naturalmente carece de esto.<sup>8</sup> Como muestra el texto de Levrero, esta dinámica parece tener por propósito encubrir la naturaleza del devenir sin sentido que subyace en todo orden aparente:<sup>9</sup>

Capitán —le dije, en nuevo aparte—, ¿no sería mejor abandonar la lucha?

¿Volver al castillo? ¿Cuánto tiempo hace que estamos aquí, dando vueltas sin sentido?

Hace tiempo —respondió—, hace mucho tiempo que he abandonado la lucha. Hace mucho tiempo que lo único que busco es la forma de salir.

¿La brújula?

Enloquecida. Señala cualquier dirección. Todas las direcciones.

¿Las estrellas?

¿Quién ha visto una puta estrella desde este puto bosque?

El Capitán se quitó la gorra ajada y sucia y la arrojó al suelo con furia. Quedé en silencio unos instantes.

¿Por qué razón era que habíamos venido? —pregunté, al fin.

Nadie lo recuerda exactamente. Había un enemigo contra quien luchar, pero ni siquiera sé, ahora, si alguna vez supimos de quién se trataba.

Teníamos consignas.

Teníamos fe en el triunfo.

Sabíamos lo que queríamos.

Nuestra causa era justa.

¿Y ahora?

Ahora hay que seguir luchando. Luchando contra el bosque. *El enemigo verdadero es el bosque. El otro, la razón de que estemos aquí, ha desaparecido tal vez hace mucho. ¿Y cómo lo reconoceríamos? (...)*

(Levrero, 1987: 100, fragmento 69, cursiva mía)

Después de haberlo probado todo en el castillo —los aquelarres, la poligamia, la meditación mística, la acupuntura china, las palabras cruzadas, los conciertos de cámara, la gimnasia yoga, las veladas literarias, el trabajo físico, el ayuno, los juegos parapsicológicos, el cadáver exquisito, la ruleta, la malilla y el tute, la militancia política, los baños de inmersión, la lucha libre, etcétera—, se nos ocurrió que para combatir nuestra constante angustia existencial debíamos dedicarnos a la caza de conejos. Organizamos una expedición, bien armada, planificada y completa. (Levrero, 1987: 104, fragmento 79)

En este “sin sentido” que parece subyacer al sentido de la vida misma, el orden de jerarquías —el sentido— estará dado por la dinámica del juego que rige la cacería, por la guerra como modo de organización social. Respecto de este punto es interesante señalar —dado que el problema metafísico se desplaza de a poco para dar lugar al problema social, a la sátira social— las reflexiones de Michel Foucault (1996). Tal como el autor las describe, las relaciones de dominación propias de este Estado se encontrarán sustentadas mediante representaciones de la guerra primitiva de hombre contra hombre,<sup>10</sup> forma operativa que el Estado ha apropiado y transformado en una lógica a partir de la cual se establecerán las jerarquías. Este “estado de guerra”, el cual se extiende como una tramitación simbólica de lo bélico propiamente dicho, será la base de las instituciones políticas, siendo la política “(una) guerra continuada con otros medios” (Foucault, 1996: 45).

Por su parte, la actividad lúdica quedará íntimamente ligada a los conflictos bélicos y jurídicos, debido a que se presenta como un me-

canismo creador de orden. Al disolver la tensión de lo incierto y de lo equivalente, el juego, al igual que la guerra, determinará mediante sus reglas la superioridad de una fuerza por sobre otras, estableciendo escalas valorativas. Pero la dinámica del juego perderá su carácter circunstancial y autónomo, limitado en tiempo y espacio, al ser captada por las esferas más complejas de la cultura. La actividad lúdica cederá de este modo su esencia jocosa y libre para transformarse en el requisito obligado que hará marchar la maquinaria social. Finalmente, el juego se convertirá en cosa seria y lo serio de la sociedad en juego (Huizinga, 1968).

De alguna manera será esto lo que vendrá a exponer el texto de Levrero. La cacería como juego, como guerra que opera con la dinámica del juego, es una lógica que impera y que ordena, una lógica que ha perdido el carácter jocoso propio de lo lúdico y que al mismo tiempo ha tomado matices cada vez más violentos. La cacería del conejo deja así regado “un ejército de desechos humanos” en donde “el peor enemigo es el silencio” (Levrero, 1987: 101, fragmento, 69). Una vez más las afirmaciones de Levrero son al mismo tiempo filosóficas y políticas: el “sin sentido” expuesto es el sin sentido de una literatura —como la suya— que tiene por propósito la búsqueda del conocimiento inaprensible, que no puede dejar de ser heredera de la ironía romántica; al tiempo que el “sin sentido” será el sin sentido que subyace en la vida misma en tanto ésta está vacía de ordenamientos naturales, de identidades definidas e inamovibles. Pero Levrero dará una vuelta de tuerca más y nos hablará del sin sentido de esta guerra de todos contra todos, de

<sup>10</sup> Foucault (1996) retoma en este punto postulados centrales de Leviatán de Thomas Hobbes, p. 78.



esta guerra como juego de simulacros en donde todas las posiciones se reconfiguran según la dinámica propia del desplazamiento del poder:

Poco a poco, casi insensiblemente, los conejos pasaron a dominarnos. Nos han cercado en este inmundo castillo, donde nos hacen vivir penosamente. Nos obligan, mediante hábiles técnicas publicitarias o bien por la fuerza, a fabricar y consumir toda una serie de productos que no necesitamos realmente. Nuestra otrora pujante y alegre raza de cazadores se ha transformado en una opaca y deslucida caricatura. Conservamos nuestras vestimentas y nuestros sombreros rojos, pero ya no nos ocupamos de la caza ni prácticamente de nada que valga la pena. (Levrero, 1987: 107, fragmento 90)

En este contexto, como es recurrente en el microrrelato, la ampliación del registro fantástico permite llevar a cabo una problematización de lo real (Pollastri, 2006a), de alguna manera exponer, denunciar los mecanismos intrínsecos y fosilizados de la estructura social. Si seguimos a Deleuze (2002: 272) en que toda progresión de simulacros implica un devenir loco en la medida en que en éste no existiría una Idea “matriz” como en la copia, sino que reinaría otra legalidad, podremos visualizar mejor por qué la crítica de Levrero parece orientarse a exponer precisamente el carácter inestable de toda identidad cuya delimitación recaiga en la “cacería” –en tanto esta implica un despliegue de simulacros– como contienda por la que se rige el desenvolvimiento humano. Una vez más entendemos, con Pollastri (2001), que la escritura del microrrelato es denuncia desestabilizadora que erosiona mediante el humor y la ironía un sistema de legalidades profundamente arraigadas, mostrando las grietas de aquello que se presenta como fundamento estable. El microrrelato de Levrero parece

desterritorializar y reterritorializar estos patrimonios de la literatura universal, Melville y Carroll en este caso, para construir una voz que expone una lógica política, o más bien humana, que se encuentra cristalizada. Y esto es preciso, ya que, según las propias palabras del narrador de *Caza de conejos*, “el peor enemigo es el silencio”.

## BIBLIOGRAFÍA

Berlin, Isaiah: Las raíces del romanticismo, Madrid, Taurus, 1999.

Blanchot, Maurice: "Atheneum", en El diálogo inconcluso, Monte Ávila, Caracas, 1970.

D'angelo, Paolo: La estética del Romanticismo, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1999.

Foucault, Michel: "Poder, derecho, verdad", en Genealogía del racismo. Buenos Aires, Altamira, 1996.

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Buenos Aires, Emecé, 1968.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J. L.: L'Absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Levrero, Mario (con Carlos M. Domínguez entr.): "Y había que escribir o volverse loco", en El compás de oro (conversaciones con Carlos M. Domínguez), Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1999.

Levrero, Mario (con Elvio Gandolfo entr.) (1982): "El lugar: eje de una trilogía involuntaria", en El Péndulo, Núm. 6, Segunda Época, Enero.

Levrero, Mario: "Caza de conejos", en Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana, Hyspamérica, Buenos Aires, 1988.

Levrero, Mario (con Cristina Siscar entr.): "Mario Levrero. Las realidades ocultas", en El Péndulo, Núm. 15, Tercera Época, Mayo, 1987.

Martinez, Luciana: "Sobre el juego y la guerra en Philip K. Dick. Reflexiones preliminares de una saga crítica", en Elena Tardonato Faliere (comp.): El sueño americano. La literatura en EEUU desde la segunda posguerra, Rosario, Serapis, 2009.

Martinez, Luciana: "Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance", en Giordano, Alberto (comp. y dir.): Cuadernos del Seminario 1. Los límites de la literatura, Rosario, UNR Editora, 2010.

Martinez, Luciana: "Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987)", en Sendebarr. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, número 21, 2010

Mora, Gabriela: "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados", en Inés Azar (ed.): El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich. Washington, Organización de los Estados Americanos, 1994.

"[http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_50/az\\_mora.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_mora.aspx?culture=es&navid=201)"

[http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_50/az\\_mora.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_mora.aspx?culture=es&navid=201)

Pollastri, Laura: “El humor en el relato breve rioplatense”, en Ken Benson y Leonardo

Rosiello, Leonardo (eds.): Río de La Plata. Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de La Plata, Núm. 23-24, Göteborg, Göteborg Universitet, 2001, 267-274.

Pollastri, Laura: “Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico”, en Pablo Brescia Evelia Romano (coords.): El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana, México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006a, 79-113.

Pollastri, Laura: “El canon hereje: la minificación hispanoamericana”, en Mónica Scarano (coord.) Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2004: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana, 1ª. ed., Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2006b; CD-ROM; ISBN 987-544-200-3. CDD 860, 1-15.

Rama, Ángel: “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya”, en La generación crítica 1939-1969, Montevideo, Arca, 1972.

Verani, Hugo: “Narrativa uruguaya contemporánea: tradición y ruptura”, en De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995), Montevideo, Trilce, 1996.

Zavala, Lauro: “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.): El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana, México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 115-140.