



Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas

Facultad de Filosofía y Letras

UNAM

Ciudad Universitaria, 2022

## **Lo extraño en la narrativa breve de Mario Levrero:**

*Un análisis desde Freud y Todorov*

**Santiago Ruiz Velasco Bazán**

**Asesores:**

**Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña**

**Dr. Rodrigo Bazán Bonfil**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A mis padres, Lucía y Víctor  
y a mi hermano Esteban:*

*gracias por la paciencia.*

## Agradecimientos

En primerísimo lugar, y además de la dedicatoria, a mis padres y a mi hermano, raíces y fronda.

Al doctor Rodrigo Bazán, que guio este esfuerzo desde que el tema era otro, y nosotros también.

A la doctora Alejandra Amatto, que ayudó a llevarlo por fin a puerto.

Al H. Consejo Técnico de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, que votó que esto pudiera existir.

A la gente que me ayudó: muy especialmente a Alberto Chimal, Carmen Simón y Martín Cristal. Al bibliotecario de la Facultad de Economía que me permitió consultar el único ejemplar que tiene la UNAM de *La generación crítica*, de Ángel Rama, en su fondo reservado, y a un librero en Murcia que me envió la primera edición de *Caza de conejos*.

Al Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, que muchos años después fue el batallón de fusilamiento que me hizo recordar la vocación académica, y a Claudia Cabrera que me invitó allí.

A mis amigos, por el apoyo y por la conversación, y muy especialmente a Xitlalitl Rodríguez Mendoza, que de entre todos ellos ha sido la única en nombrarme en los agradecimientos de su tesis, y a Citlali López Maldonado, que está por terminar la suya y quiero salir. Los demás, temo que alguien se ofenda si lo olvido.

A mis maestros. A la UNAM. A las facultades de Filosofía y Letras, que fue mi casa, y de Ciencias, que abandoné pero también fue casa y también me enseñó mucho.

Y a los obstáculos vencidos, de los que he aprendido más de lo que me entero.

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 2. LOS RAROS</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 3. LOS ESTUDIOS DE FREUD Y TODOROV</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 4. JORGE MARIO VARLOTTA LEVRERO</b>	<b>48</b>
<b>CAPÍTULO 5. MARIO LEVRERO ANTE LA CRÍTICA</b>	<b>59</b>
<b>CAPÍTULO 6. UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA LITERATURA DEL PRIMER PERIODO DE ESCRITURA DE MARIO LEVRERO A PARTIR DE LAS TEORÍAS DE FREUD Y TODOROV</b>	<b>76</b>
<b>DESPLAZAMIENTOS DE GÉNERO</b>	<b>80</b>
<b>DEFRAUDACIÓN DE LAS EXPECTATIVAS DEL LECTOR</b>	<b>83</b>
<b>IDENTIFICACIONES EXTRAÑAS</b>	<b>84</b>
<b>PERSONAJES INTERCAMBIABLES</b>	<b>86</b>
<b>METAMORFOSIS</b>	<b>87</b>
<b>ESPACIOS CAMBIANTES, DESARMADOS, DESMORONAMIENTOS</b>	<b>89</b>
<b>CIUDAD, CASA Y JARDÍN</b>	<b>90</b>
<b>FLORA Y FAUNA CON VOLUNTAD</b>	<b>91</b>
<b>CREACIÓN DE SIGNIFICADOS POR CONTIGÜIDAD</b>	<b>92</b>
<b>DOBLES Y REPETICIÓN A NIVEL SINTÁCTICO-ESTRUCTURAL</b>	<b>93</b>
<b>FINAL <i>IN MEDIAS RES</i>, Y DESENCADENAMIENTOS SÚBITOS</b>	<b>95</b>
<b>CRUELDAD</b>	<b>95</b>
<b>CRUELDAD CON EL TEXTO</b>	<b>96</b>
<b>SEXUALIDAD ALIENADA</b>	<b>97</b>
<b>CAUSALIDAD AJENA. PERSONAJES SIN CONTROL. PANDETERMINISMO</b>	<b>97</b>
<b>CAUSALIDAD RARA, SINTONÍAS</b>	<b>98</b>

<b>CAPÍTULO 7. PUESTA A PRUEBA DEL MODELO DE ANÁLISIS SOBRE CAZA DE CONEJOS</b>	<b>101</b>
<b>DESPLAZAMIENTOS DE GÉNERO</b>	<b>110</b>
<b>DEFRAUDACIÓN DE LAS EXPECTATIVAS DEL LECTOR</b>	<b>112</b>
<b>IDENTIFICACIONES EXTRAÑAS</b>	<b>114</b>
<b>PERSONAJES INTERCAMBIABLES</b>	<b>115</b>
<b>METAMORFOSIS</b>	<b>117</b>
<b>ESPACIOS CAMBIANTES, DESARMADOS Y DESMORONAMIENTOS</b>	<b>119</b>
<b>CIUDAD, CASA Y JARDÍN</b>	<b>120</b>
<b>FLORA Y FAUNA CON VOLUNTAD</b>	<b>121</b>
<b>CREACIÓN DE SIGNIFICADOS POR CONTIGÜIDAD</b>	<b>123</b>
<b>DOBLES Y REPETICIÓN A NIVEL SINTÁCTICO-ESTRUCTURAL</b>	<b>125</b>
<b>FINAL <i>IN MEDIAS RES</i> Y DESENCADENAMIENTOS SÚBITOS</b>	<b>126</b>
<b>CRUELDAD</b>	<b>128</b>
<b>CRUELDAD CON EL TEXTO</b>	<b>129</b>
<b>SEXUALIDAD ALIENADA</b>	<b>131</b>
<b>CAUSALIDAD AJENA, PERSONAJES SIN CONTROL Y PANDETERMINISMO</b>	<b>134</b>
<b>CAUSALIDAD RARA Y SINTONÍAS</b>	<b>135</b>
<b>EL CONJUNTO</b>	<b>139</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>146</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>151</b>
<b>APÉNDICES</b>	<b>157</b>
<b>1. <i>LOS DOS LEVREROS</i>, POR MARTÍN CRISTAL</b>	<b>158</b>
<b>2. <i>CAZA DE CONEJOS</i>, POR MARIO LEVRERO</b>	<b>161</b>
<b>3. TABLA DE INCIDENCIA DE LAS DISTINTAS ESTRATEGIAS TEXTUALES LEVRERIANAS EN <i>CAZA DE CONEJOS</i></b>	<b>198</b>

## Introducción

El presente trabajo es fruto de un estudio largo y, sobre todo, dilatado, que nació de la afición por la literatura de Mario Levrero y de la conveniencia de que, cuando lo inicié, no se le conocía prácticamente nada fuera del Uruguay, y se le estudiaba aún menos. Esto ha cambiado, afortunadamente. Sus herederos han hecho tratos con Carmen Balcells y su obra se edita y reedita ahora en las grandes casas españolas, y, en tiradas menores, en editoriales aventureras de América. Sigue siendo un personaje liminar en el imaginario de la literatura uruguaya —no es Onetti ni Benedetti, no es Galeano—, pero se le va conociendo en ciertos círculos, y decir "hago mi tesis sobre Mario Levrero" ya no suscita cejas alzadas ni descarados "¿quién?". Aun así, una búsqueda rápida en la base de datos de las tesis de la UNAM no arroja ningún resultado, el 23 de marzo de 2022, buscando la palabra "Levrero". Sé que por lo menos hay otra que se trabaja, pero me siento afortunado de no ser el vigésimo octavo en tratar a nuestro escritor, tomando en cuenta el aumento prodigioso en su difusión en los más de diez años que me llevó completar la redacción de este trabajo, y el año extra que llevó iniciar el trámite ante la Facultad de Filosofía y Letras, por la pandemia de COVID-19, que forzó el cierre de la Universidad y el trabajo a distancia, y por los cambios en la Coordinación de Lengua y Literaturas Hispánicas y en el reglamento de titulación de la Facultad, que obligaron a reiniciar el trámite tres veces.

Planteada brevemente, la tesis contiene dos postulados: el primero es que los modelos de análisis de Sigmund Freud y Tzvetan Todorov para "lo siniestro" y "la literatura fantástica" son no solo equivalentes sino en el fondo iguales aunque sus campos de estudio son distintos (la psique humana y una sección de la literatura europea del siglo XIX), y que lo que estudian, por lo tanto, es un fenómeno mayor que se manifiesta en la psique como "lo siniestro" y en la literatura europea como "lo fantástico estricto".<sup>1</sup>

Hay también una presuposición metodológica que no está explicitada en los capítulos correspondientes porque no hacía falta, pero que bien vale la pena exponer aquí: que los fenómenos que Freud y Todorov califican como *características* de lo siniestro y lo fantástico estricto, de lo que eventualmente en este trabajo llamaré *lo extraño*, se pueden tomar como *síntomas*, y decir, por lo tanto, que cuando se ven estos fenómenos ocurriendo al alimón y en abundancia, lo *extraño* debe estar ocurriendo también.

El segundo postulado es que este modelo se puede aplicar a la literatura del primer periodo de escritura de Mario Levrero, y decir algo interesante y fértil sobre ella. Es, a la vez, un estudio de caso y una puesta a prueba del sistema.

Decía uno de los mejores profesores que tuve, José Marquina, de la Facultad de Ciencias, que una teoría es como una retícula que uno se pone frente a los ojos, como unos lentes. Una retícula de cuadros permite ver cuadros y una retícula de triángulos permite ver triángulos. Pero ni los cuadrados ni los triángulos agotan ni

---

<sup>1</sup> Esto está desarrollado y explicado en el cuerpo del trabajo, y también se esboza más adelante en esta introducción.

dan cuenta de los objetos, sólo permiten, si se usa la retícula adecuada en el objeto adecuado, ver aspectos de ellos que de otro modo no se verían.

Espero haber dado con un par retícula-objeto que resulte atractivo, o al menos valedor del grado aprobatorio.

El primer capítulo es una breve presentación de Mario Levrero y de mi encuentro con su literatura. Es, si se quiere, otra introducción: la que necesité escribir para poder entrar en materia en los capítulos siguientes, con la confianza de que los lectores sabrían de qué (y de quién) hablo. En ello me ha rebasado la industria editorial y la agencia literaria de Carmen Balcells, y no se puede estar sino agradecido. Es probable que todos los que lean esta tesis sepan quién fue Mario Levrero, o al menos hayan oído su nombre en alguna clase. Pero puede ser que no, así que la mantengo en beneficio del lector incauto que un día se pueda encontrar con este trabajo.

El segundo capítulo es una breve introducción a la tradición de "los raros" en Uruguay, caracterizada por Ángel Rama, en la que se inserta Mario Levrero. A través de la lectura de Rama y Roberto Calasso, se da cuenta de la relación, estética e incluso se podría decir que genealógica, que guarda con la tradición más amplia del romanticismo, lo que nos permitirá usar herramientas diseñadas para el estudio de la segunda en el de la primera, y en particular en el caso que nos compete.

El tercer capítulo trata de estas herramientas: los conceptos de "lo siniestro" (*Das Unheimliche*) de Sigmund Freud, y "lo fantástico estricto" de Tzvetan Todorov.

Es en este capítulo donde se articula el modelo de análisis del que se habla más arriba (y, tangencialmente, se muestra la relación de los fenómenos que estudian ambos con la tradición romántica). Ambos pensadores definen, para sus respectivas áreas de estudio, dos espacios muy similares, y aun formalmente idénticos: marcan dos grandes campos (lo familiar y lo ajeno, Freud, y lo extraño y lo maravilloso en literatura, Todorov), y uno pequeño, mínimo: su frontera: lo siniestro en Freud y lo "fantástico estricto" en Todorov, la franja en la que no se sabe si el fenómeno presenciado es un viejo conocido o algo nuevo, en el primer caso (cuando, por ejemplo, se tiene la sensación de haber estado antes en un lugar al que se llega por primera vez), o, en el segundo, si las reglas que rigen un universo diegético dado son las mismas que las del mundo real (en cuyo caso sería literatura de lo extraño) o tiene reglas propias (lo maravilloso): cuando *parece* haber un fantasma en una casa embrujada.

A lo largo del capítulo se analizan a detalle estos dos modelos y su similitud para argumentar que se pueden utilizar juntos y que en el fondo hablan exactamente de lo mismo: un momento de duda sobre la realidad (o, más estrictamente, sobre el acuerdo que guardan ciertos fenómenos con las convenciones de realidad, es decir: si lo que está pasando sigue o no las reglas que rigen el universo —diegético, en el caso de Todorov—. O más estrictamente aún, si siguen la idea que un individuo, lector o paseante, tiene de dichas reglas). A lo que sucede en ese momento lo llamo en este trabajo "lo extraño", término que elegí a pesar de coincidir con el que usa Todorov para uno de sus campos por tres razones: su parecido semántico con "los raros", su oposición (pero su hermandad también) con "la entraña" (sólo se extraña

lo entrañable, o lo que ha sido previamente entrañado) —operación que por otro lado quiere mimetizar la oposición alemana de la que parte Freud entre *Unheimliche* (que se traduce como "lo siniestro" pero tiene más sutilezas que la palabra española) y *Heimliche* (hogareño)— y finalmente porque es lo que hace el "extrañamiento", volver extraño un texto. No se da lugar a confusión porque lo extraño todoroviano se queda en este capítulo, y si vuelve a aparecer se menciona claramente. Freud y Todorov dan también, cada uno, una serie de epifenómenos o "síntomas" que indican que estamos ante la presencia de lo "extraño". Se hace una lista de ellos para cerrar el capítulo y utilizarla cuando enfrentemos el corpus que nos ocupará.

En el cuarto capítulo se hace un breve repaso de la vida y, sobre todo, de la obra de Jorge Mario Varlotta Levrero, y se explica la elección del corpus: la obra de nuestro autor es variopinta, y se puede dividir de múltiples formas. En particular, puede dividirse en dos periodos (como toda división, es arbitraria y obedece tanto a las diferencias reales entre los dos momentos, como a los intereses de quien mira: es decir, es una división que me sirve a mí para este trabajo, pero bien puede no ser de ninguna utilidad fuera de él): el primero, más cuentista y más experimental, hasta 1985, cuando se mudó a Buenos Aires, y el segundo más novelista y en particular más "diarista", y más introspectivo, a partir de *El portero y el otro*, que se publicó en 1992 pero es una compilación de trabajos anteriores. Para el corpus elegí tres volúmenes de cuentos del primer periodo, por disponibilidad —eran los que había— y porque allí se observan las características que buscaba, y un texto, *Caza de conejos*, de difícil clasificación (ha sido publicado como cuento y como "novela"

o colección de minificciones), que me parece paradigmático —siguiendo a Giorgio Agamben, tanto ejemplo como modelo<sup>2</sup>— de ese primer periodo de escritura de Levrero.

El quinto capítulo es un breve paseo por otras opiniones críticas, centrado principalmente en el número que la revista *Nuevo Texto Crítico* de la Universidad de Stanford dedicó a Levrero (el 16/17, de Julio 1995-Junio 1996), y en el "estudio postliminar" de Pablo Fuentes que acompaña a *Espacios libres*, publicado por Puntosur en 1987. Algunas de sus observaciones se retomarán en el capítulo siguiente, en particular las concernientes a los ejes temáticos que aparecen en la obra cuentística de Levrero.

El sexto capítulo consiste en la aplicación del aparato teórico elaborado en el capítulo 3, los lentes reticulados del doctor Marquina, a nuestro objeto de estudio, verbigracia, a los cuentos contenidos en *Espacios libres* (1987), *La máquina de pensar en Gladys* (1970/1992), y, en menor medida, en *Aguas salobres* (1983), con algunas excursiones al resto de la obra de Levrero. Este aparato teórico nos permite encontrar una serie de rasgos comunes o *gestos* de escritura, en el sentido más amplio posible, es decir, desde temas recurrentes y modos de abordarlos hasta la preferencia por la primera persona del singular o los cambios desfachatados de tema, que aparecen con mayor o menor frecuencia en la escritura de Levrero (y que en el texto, también de una manera muy amplia, he llamado "estrategias textuales", para denotar que hay una intención detrás de ellos), y nos permite, además, el

---

<sup>2</sup> Exactamente en el modo en el que "*rosa, rosae, ...*" es el paradigma de la primera declinación latina, y este ejemplo es el paradigma de "paradigma".

aparato teórico, interpretarlos no aisladamente sino como instancias de un mismo fenómeno.

Dicho más claramente, Freud y Todorov dicen que cuando se dan lo *Unheimlich* y lo "fantástico estricto" se dan de una serie de maneras (cada cual da su lista); lo que se hace en este capítulo es buscar esa serie de maneras en el corpus estudiado, como quien busca una serie de síntomas en el cuerpo de un paciente, para confirmar que conforman el síndrome sospechado, o, en este caso, que la *estética* de los cuentos es exactamente la de "lo extraño", el espacio liminar en el que la psique interactúa con el mundo. Y vemos, además, el modo particular en el que lo extraño se da en la obra estudiada. De aquí se obtiene la lista de estrategias textuales que, se podría decir, caracteriza la obra que nos atañe.

En el séptimo y último capítulo se pone a prueba esta hipótesis sobre el conejillo de indias de *Caza de conejos* (publicado en 1982, fechado en 1973), un texto que rezuma extrañeza y que, si en efecto es paradigmático de la escritura del primer periodo de nuestro autor, es ideal para esta prueba: ¿toda la lista de estrategias que obtuvimos en el capítulo anterior viendo la generalidad de los cuentos se encuentra aquí?

La respuesta es que sí, mucho y muy concentradas, y que por lo tanto en efecto se puede hablar de que *Caza de conejos* funciona como paradigma, pero sobre todo, de que la *poética* de Mario Levrero (y de Jorge Mario Varlotta Levrero), lo que él buscaba hacer, lo que elegía escribir, es precisamente la de lo liminal, lo que no se sabe si es de adentro o de afuera, nuevo o viejo, racional o instintivo, propio o ajeno: lo *extraño*.

Pero faltan algunas páginas para llegar allí.

## Capítulo 1. Presentación

—*Ya no manará agua del cántaro —dijo,  
y me pareció que estaba loco.*<sup>1</sup>

Lo primero que viene a la mente al enfrentarse con la lectura de Mario Levrero es “Qué raro”. Quizá. Quizá lo primero que venga a la mente sea “¡Ajá!, así que esto era!”, o “no es para tanto”, o cualquier otra cosa, pero eso no nos sirve. Y aunque fuera el caso, tarde o temprano la frase *¡Qué raro!* cruzará por la conciencia del lector, o por su inconciencia, dejándolo solo con una vaga sensación de extrañeza, de incomodidad; “De tanto en tanto se oye un ruido sordo y las paredes tiemblan”.<sup>2</sup>

Supe de Levrero la semana de su muerte, por los lamentos derramados en un par de bitácoras cibernéticas que seguía en aquellas fechas, por los meses altos del 2004, e intenté averiguar más sobre él, con poco afán y ninguna seriedad. Recuerdo un texto brevísimo, escrito para rellenar su columna en algún periódico uruguayo, que decía (afortunadamente, lo pude recuperar ahora, así que no cito de memoria):

### Reflexión trasnochada

Un campeón de (sic) mundial de ajedrez perdió una partida contra una computadora.

Un campeón olímpico perdió una carrera contra un automóvil.

Mi sobrino es incapaz de dar la hora con la exactitud de un reloj.

El ser humano ha sido superado por las máquinas.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, *Gelatina*, en *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo: ARCA, 1998, p. 112

<sup>2</sup> Mario Levrero, *Noveno piso*, en *Espacios libres*, Buenos Aires/Montevideo: Puntosur, 1987, p. 90

<sup>3</sup> En <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Levrero/Onetti.htm>. El artículo, al que en su momento no le di mayor importancia (ni la tiene para los efectos de este trabajo) comenta

Me acuerdo de ese texto porque lo comenté con un amigo, convencido (y tratando de convencerlo a él) de haber dado con una de las joyas ocultas de la literatura uruguaya, impulsado por las elegías que había leído de gentes tan aparentemente disímiles como un escritor mexicano, y un grupo de argentinos dedicados a los juegos de ingenio y las matemáticas, serias tanto como recreativas. Y no, no pensé “Qué raro”. Más bien, “Qué simpático”, o “qué ingenioso” o, en el fondo, “no es para tanto”.

Pero se me había despertado la curiosidad, y meses después, en un verano que pasé en Buenos Aires, pregunté por él en cada librería de las que pisé, sin éxito hasta que, en una librería de viejo de la calle de Cabildo (El hablador, en el número 2280, local 7), di con *Espacios libres*. El volumen, verde, con una ilustración de una mujer en rosa, riéndose, databa de los años ochenta pero no estaba en malas condiciones, salvo las tapas un tanto debilitadas por el uso. Descubrí que bajo la etiqueta del librero había otra, de otra librería de viejo. Así que yo era, al menos, el tercero en comprarlo. Más tarde fui a esa segunda librería (El buen libro, Cabildo 1887), pero no tenían más obras suyas.

---

el descubrimiento de un cuento de William Faulkner, *Idilio en el desierto*, extremadamente similar a otro cuento, de Onetti, *Los adioses*, y reflexiona sobre los modos de operar de las influencias literarias.

Las páginas web consultadas para este trabajo cambiaron con el paso del tiempo y en algunos casos desaparecieron. Para todas se pudo conseguir una dirección actualizada o una fuente alternativa, que es la que aparece citada, salvo para una, que afortunadamente me pudo proporcionar el autor y se incluye como apéndice. Para prevenir que esto no suceda de nuevo, todas las páginas citadas están archivadas en el Internet Archive, y las direcciones correspondientes se indican en la bibliografía del trabajo.

Leí *Espacios libres* de un tirón, a pesar de estar pensando, todo el tiempo, “Qué raro”.

En Montevideo, a donde fui a pasar unos días de Febrero antes de volver a México —el que pasé allá fue un verano austral—, compré *La máquina de pensar en Gladys*, y *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, ambos editados por ARCA —en 1998 y 1992, respectivamente—, una editorial muy formal que dio a los dos volúmenes un cierto tono de libro de texto, de edición financiada por el gobierno, y se ocupó de dotar a *Nick Carter...* de un post-facio a cargo de Helena Corbellini, *Serie negra en patchwork*, y una bibliografía detalladísima elaborada por Pablo Rocca, con la ayuda del propio Levrero. Puntosur, la casa editora de *Espacios libres*, no se queda atrás (máxime porque la edición es anterior, de 1987), y al final del libro incluyó un estudio posliminar de Pablo Fuentes, *Levrero: el relato asimétrico*. Durante mucho tiempo, y me atrevo a decir que incluso ahora, estos fueron los principales textos teóricos sobre la obra de Levrero, aun sin contar su méritos, por el simple hecho de estar editados junto con los libros, y gozar, por lo tanto, de mucha mayor difusión y perdurabilidad.<sup>4</sup> Leí

---

<sup>4</sup> En la Biblioteca Central de la UNAM encontré, en 2011, una referencia a Mario Levrero en un diccionario de escritores uruguayos; la entrada no ocupaba más de media columna y se limitaba a dar cuenta de sus obras; también encontré una serie de artículos que lo mencionaban, en los anales de un congreso sobre literatura del Río de la Plata (*Culturas del Río de la Plata, 1973-1995: transgresión e intercambio*. Rolland Spiller, ed. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995. 614 pp.), en un homenaje a Seymour Menton (Jorge Ruffinelli. "Mario Levrero, Alice Springs y la verdad de la imaginación", en *The Latin American Short Story: Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*. Riverside: University of California, 1989. pp. 85-97). En el Instituto de Investigaciones Filológicas, en cambio, se encuentra el único estudio grande de la obra de Levrero, el número 16/17 de *Nuevo Texto Crítico*, dirigida por el mismo Ruffinelli, de la universidad de Stanford, que le dedica unas buenas 90 páginas a su crítica (*Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University), con la intención expresa de ser “una llamada de atención internacional sobre una obra que, pese a sus claros valores literarios, no ha recibido la atención que merece” (Jorge

ambos libros ya sin la prisa de *Espacios libres*, pero de todas maneras intrigado, ese mismo mes. Y luego no pude encontrar nada más. En las librerías que preguntaba, los dependientes me miraban con cara rara: nunca lo habían oído nombrar (cuando no me decían simplemente “No, amigo, no está en el sistema”). Así que se me fue olvidando, hasta que un día, en el asiento trasero del coche de un amigo, me encontré con *La novela luminosa*. Él es hijo de uruguayos, y había pasado un semestre de intercambio en Montevideo, de donde la había traído. Ante mi sorpresa, contestó “¡Claro, el gran Jorge Mario Varlotta Levrero!”, y prometió prestármela cuando la acabara. Pero, quizá porque ya me había prestado otro libro que sigue en mis manos, nunca lo cumplió.

La suya era la primera edición de *La novela luminosa*, hecha por Alfaguara. Por la rama uruguaya de Alfaguara, y nunca se exportó. Años más tarde, en octubre

---

Ruffinelli, "Sobre Mario Levrero", p. 3), llamada de atención que pasó unos 20 años sin escucharse, y en la que tomaron parte nombres familiares: Ruffinelli, Corbellini, Verani; es decir que el círculo de lectores y críticos de Levrero, por más calificado, se mantuvo muy pequeño. El número 10 de la revista *Hermes Criollo* fue dedicado a Levrero, pero no hay manera de conseguirla fuera del Uruguay, y ni siquiera de saber la fecha de la edición, y el resto de las referencias directas eran, hasta hace relativamente poco, reseñas y entrevistas en revistas digitales, algunas muy buenas, pero no estudios académicos. Con la muerte de Levrero y la publicación de *La novela luminosa*, en 2005, aparecieron un par de reseñas más, en medios más notorios, y en agosto de 2006 el diario *El país* de Montevideo le dedicó su suplemento cultural. También debería contarse, por lo destacado del autor, el prólogo que Antonio Muñoz Molina hizo para la reedición de *La ciudad a cargo* de Plaza & Janés, en 1999, pero hay que notar que, a nuestro país, apenas se importó. Consultando en 2021 el catálogo de todas las bibliotecas de la UNAM, se pueden encontrar dos ejemplares de la edición de *Caza de conejos* de Libros del zorro rojo, en la prepa 8 y en la Dirección General de las preparatorias, uno de las *Conversaciones con Mario Levrero*, de Pablo Silva Olazábal, que publicó Trilce en 2008, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (bajo la clasificación de "autores venezolanos"), un cuento policial en una antología de Páginas de Espuma, en Filológicas, y tres ejemplares de *El lugar*, dos en la Biblioteca Central y uno en la Dirección General de Divulgación de la Ciencia.

de 2008, Mondadori la editó para “todo el mundo excepto Uruguay”.<sup>5</sup> En México se empezó a vender en la primavera de 2009, y fue una verdadera sorpresa encontrarla, imponente, en una mesa de novedades. En la solapa, Miguel Vitagliano anota: «Esta novela es una invitación a dejar de encontrarse tanto en todas partes y perderse de una vez. He comenzado a leerla hace unos días y no pienso terminarla, al menos hasta que encuentre otro libro de Levrero». <sup>6</sup> De donde se desprende que, a pesar de contar con una casa editorial enorme, la obra de Levrero seguía siendo muy difícil de encontrar. La edición de Mondadori contó con una buena recepción especializada, pues por ejemplo el chileno Alejandro Zambra escribió una buena reseña en la Primera Revista Latinoamericana de Libros, leyéndola al lado de *El discurso vacío* y *Dejen todo en mis manos*<sup>7</sup> y anota una de las razones de la poca difusión de la obra levreriana:

en plenos años ochenta, mientras sus contemporáneos seguían dando forma a la gran novela latinoamericana, Levrero construía una literatura personalísima, irreductible a los patrones de lectura por entonces vigentes; una obra escéptica a los derroteros del boom y reacia, en general, a toda presión normalizadora.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Noticia de derechos de autor, en Mario Levrero, *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori, 2008. Página legal.

<sup>6</sup> *Ibidem*, tercera de forros.

<sup>7</sup> Ambos de reciente edición entonces (2007) en la editorial Caballo de Troya, de Barcelona.

<sup>8</sup> Alejandro Zambra, "Renunciando a la gran novela latinoamericana", en *PRL, La Primera Revista Latinoamericana de Libros*; Vol. 1 Issue 3, Febrero/Marzo 2008, p. 20, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32956503&site=ehost-live>. La revista fue de corta vida pero aún se puede encontrar en algunos repositorios en Internet, por ejemplo aquí: <https://studylib.es/doc/8229857/érase-una-vez-dos-curiosos-impertinentes>. Desafortunadamente, ese sitio no se puede archivar. Alejandro Zambra después retomó el ensayo, lo hizo más breve y menos académico, y lo publicó en su colección *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura* (México: Anagrama, 2018). La frase citada aquí se puede encontrar, prácticamente igual, en la página 61.

El mismo 2008, DeBolsillo reeditó la *Trilogía involuntaria*, y en 2009, la misma casa sacó *El discurso vacío* (tanto DeBolsillo como Caballo de Troya son subsidiarias de Random House Mondadori), y Mondadori publicó *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)* (con paréntesis), todas en Barcelona. Los problemas de derechos y albaceas se resolvieron, muy lentamente, y la obra de Levrero se reeditó, prácticamente completa, en la última década. Sin embargo, sigue siendo cierto que la mayor parte de la gente —incluso en círculos letrados— desconoce al autor, y que diecisiete años después de su muerte sigue siendo, como durante su vida, un *raro*.

## Capítulo 2. Los raros

—¿Mi circo? —pregunta asombrada—. ¿Qué me dice? Esa gente no ha venido conmigo.<sup>1</sup>

*Los raros* es el título de un conjunto de artículos que Rubén Darío publicó en Buenos Aires en 1896, y más tarde, aumentado, en Barcelona. El libro se originó a partir de su estancia en París, donde conoció a varios escritores franceses que le llamaron la atención por la excentricidad —en sentido estricto— de su obra, y su vida. Los artículos, biográficos, tratan de algunos de ellos y de otros que, de acuerdo con Darío, se podían agrupar por sus afinidades estéticas. Son: Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Léon Bloy, Jean Richepin, Jean Moréas, Rachilde, Teodoro Hannon, el conde de Lautréamont, Max Nordau, George d'Esparbés, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, Domenico Cavalca, Eduardo Dubus, Edgar Allan Poe, Henrik Ibsen, José Martí y Eugénio de Castro,<sup>2</sup> todos hijos tardíos del romanticismo, abocados a hacer de su literatura “algo *ab-solutum*, escindido de todo vínculo de obediencia o pertenencia, de toda funcionalidad respecto al cuerpo social”<sup>3</sup> (salvo, claro, Martí, por la razón obvia de su papel en la independencia cubana). Con todo, la poesía de Martí, modernista como la de Darío, era *rara*, una nueva aparición en la literatura española, que con esa generación aceptó, tardíamente, eso que se venía dando en otras lenguas europeas y que

a veces proclamado con arrogancia, a veces practicado con destrezas clandestinas y fraudulentas, [...] se deja advertir en la literatura desde los albores del romanticismo alemán. Y parece no abandonarla ya

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, *Ese líquido verde*, en *La máquina de pensar en Gladys*, p. 67

<sup>2</sup> Rubén Darío, *Los raros*; Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

<sup>3</sup> Roberto Calasso, en *La literatura y los dioses*; Barcelona: Anagrama 2002, p. 165

nunca. Como una especie de mutación irreversible, que puede ser celebrada o execrada, pero que pertenece ya a la fisiología de la literatura.<sup>4</sup>

Muchos años más tarde, Ángel Rama había de retomar la idea y el título de Darío, con la particularidad de enfocarse en una región, en un país, en donde la tradición de los raros había sido particularmente fértil: Uruguay. Publicó una antología de tremenda influencia, *Aquí: cien años de raros*,<sup>5</sup> con cuentos de quince autores uruguayos, de los clásicos Felisberto Hernández, Horacio Quiroga y José Pedro Díaz, hasta Armonía Somers, Luis Campodónico y Marosa di Giorgio.<sup>6</sup> La antología de Rama es de 1966; Mario Levrero publicó su primera separata, *Gelatina*, un cuento largo o una novela corta según se mire, en 1968 (aunque ya había publicado algunas cosas en diversas revistas para esas fechas), así que evidentemente no aparece entre los antologados. Sin embargo, la antología de Rama tuvo tal peso que la categoría de “raros” se estableció con fuerza en el ámbito literario uruguayo (separándolos, al parecer, de los “normales”).

Ahora bien, hacer una distinción clara, tajante, de los “raros” es de plano imposible, porque la rareza se refiere a una posición estética (cuyas características iremos explorando más adelante) y ésta puede variar de cuento a cuento, de párrafo a párrafo. El mismo Mario Benedetti, escritor realista y con preocupaciones sociales donde los haya,<sup>7</sup> explora en *La noche de los feos*, por ejemplo, ciertos aspectos

---

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> *Aquí: cien años de raros* (Selección y prólogo de Ángel Rama). Montevideo: ARCA, 1966.

<sup>6</sup> La lista completa de los autores es la siguiente: Lautréamont, Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marosa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y Tomás de Mattos.

<sup>7</sup> Marginalmente, la frase anterior da una pista sobre lo que *no* son los raros.

inquietantes de la realidad cotidiana; a modo de contrapunto, *La máquina de pensar en Gladys* (el cuento en la colección homónima de Mario Levrero, y mucho más de su obra, sobre todo —claro— cuando es autobiográfica) es formalmente y salvo el final, el relato de los últimos momentos de un día completamente ordinario. Cierto que en ese relato está el elemento, crucial, de que “la máquina de pensar en Gladys estaba enchufada y producía el ronroneo habitual”,<sup>8</sup> pero para el desarrollo de la trama bien podría haber sido un refrigerador ruidoso: no le afecta en nada.

De modo que la distinción entre “raros” y “normales” queda un tanto difusa por ahora, a falta de una definición formal que se intentará aproximar en las próximas páginas, sin ninguna pretensión de lograrlo en términos puramente textuales dado que, como hemos visto, lo *raro* no es tanto una cuestión del autor como de la posición estética que asume en cada texto (o, formalmente, que cada texto asume por él) y de la relación de lectura de dichos textos,<sup>9</sup> y que, como veremos (si no exhaustivamente por lo menos de manera tangencial), la *rareza* es una condición de la literatura en sí misma, un estar fuera de sí que, en un “grado cero”, todos los textos tienen, dada la dualidad del signo en términos saussureanos: la palabra árbol nunca será un árbol, y ese puro hecho genera, por sí mismo, una cesura entre las cosas que decimos y cómo las decimos, el árbol hablado nunca será el árbol del que hablamos.<sup>10</sup> Así las cosas, toda ficción tiene algo de raro, en

---

<sup>8</sup> Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, en *La máquina de pensar en Gladys*, p. 9

<sup>9</sup> Es decir, como se ha dicho hasta el cansancio, que el efecto de un texto cualsea sólo aparece cuando se lee. Un libro cerrado no tiene ningún efecto.

<sup>10</sup> Aunque la relación no es tan sencilla: el árbol que vemos tiene mucho del árbol hablado, es decir, en términos más formales, que percibimos las cosas con el filtro de los signos; la posibilidad de hablar de árboles en vez de “cosos cafés de madera con cositas verdes arriba” depende de que lo que *vemos* sean árboles, y esto depende de que

tanto que es imaginada, y toda escritura —incluso la más realista, el reportaje o el reporte científico— tiene algo de ficción, en tanto que implica una elección de qué se dice y qué no, qué importa y qué no, que es una abstracción del laberinto de hechos que forman un evento. Pero, una vez anotado esto, podemos dejarlo atrás y decir que, si bien la rareza, la extrañeza (quizá convendría empezar a distinguir los términos) se da en mayor o menor medida en todos los textos —en todo el lenguaje—, lo que buscamos aquí es mucho más específico. En un ensayo posterior, de 1972, Ángel Rama habla de *El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya*,<sup>11</sup> en estos términos:

Dicen que Víctor Hugo dijo de Baudelaire, leyendo *Las flores del mal*, que era el “*frisson nouveau*” de la poesía francesa. (...) Si de la narrativa uruguaya se me preguntara algo semejante, diría (...) que: hacia 1967 varios libros registran un estremecimiento de evidente novedad que postula una disponibilidad artística no conocida y a la vez apuntan a la cancelación, en parte por sus propios y últimos integrantes, de la generación crítica uruguaya.<sup>12</sup>

El mismo fenómeno que Hugo vio en Baudelaire, lo vio Rama en los escritores uruguayos del 67 —a quienes llamará generación del 69 por “la toma de la ciudad de Pando por un comando de acción directa [en] la solapada guerra civil” de Uruguay<sup>13</sup>—, y con el mismo efecto cancelatorio: “Hugo confisca todas las formas en su taller humeante. (...) muerto Hugo, la literatura aprovecha la ocasión para

---

tengamos el concepto, y el signo, del árbol en la cabeza antes de verlo; de que sea un árbol significado.

<sup>11</sup> Ángel Rama, *El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya*, en *La generación crítica (1939-1969) I. Panoramas*; Montevideo: ARCA, 1972, pp. 220-245

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 221. (A los incluidos en *Aquí: cien años de raros* los considera en este ensayo predecesores de esta generación).

evadirse del cerco mágico del metro, que el Cíclope ya no puede vigilar, y se dispersa «según una libre disyunción de miles de elementos libres».<sup>14</sup> Pero ¿en qué consiste esa “disponibilidad artística no conocida”? Contesta Rama de nuevo:

debe buscársel[a] en su discusión acerca de qué es la realidad en la literatura, lo que fatalmente arrastra una dilucidación acerca del “género literario” así como de las formas que lo determinan y las técnicas que lo codifican. Esa discusión no se entabló teóricamente sino a través de las soluciones que en el campo de la escritura narrativa han ofrecido, dando cada uno respuesta concreta a alguna faceta del problema. La unidad sería entonces adversativa: todos coinciden en decretar inaceptable el género neorrealista que venía manejando la cuentística uruguaya (...), proponiendo diversas articulaciones formales que se corresponden a sendas esferas temáticas. Al descubrir estas y al tratar de incorporarlas a la literatura, comprobaron el rechinamiento del sistema vigente, debiendo buscar nuevas estructuras para su viabilidad, aunque a veces ha sido el hallazgo de una atmósfera, un clima, una vaga sospecha de mundo diferente la que ha conducido a edificar andamiajes de insegura significación (miles de elementos libres, decía Mallarmé).<sup>15</sup>

De modo que es una reacción colectiva, simultánea, “que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación, condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural”.<sup>16</sup> Da la sensación un poco de seguir en el mismo lugar: sabemos lo que *no* son estos escritores, pero sus rasgos en común son difíciles de asir. Estilísticamente, Marosa

---

<sup>14</sup> Calasso, *Op. Cit.*, p. 126. La cita incluida es de Stephane Mallarmé, *Crise de vers*, en *Divagations*; París: Charpentier, 1897, p. 240

<sup>15</sup> Rama, *El estremecimiento nuevo...*, pp. 227-228

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 222

di Giorgio no tiene nada que ver con Mario Levrero, ni éste con José Pedro Díaz o Ulalume González de León, y, además, cada quién asume influencias literarias muy diversas. Sumando esto a las largas carreras que sostuvieron muchos de ellos, y sus divergencias, resulta imposible dar una definición positiva de sus afinidades, salvo por la vaguísima imaginación, pero eso es normal: son una generación, no un bloque.

Regresemos un poco y podremos encontrar un hilo tenue: lo que tienen en común los libros de Rubén Darío y Ángel Rama, además de la inclusión de autores cuyos escritos los alejaban de la norma en su momento (y además de los títulos), es la inclusión de uno de estos autores en particular, Isidore Ducasse, *el Conde de Lautréamont*, “secreto nadir del siglo XIX”,<sup>17</sup> quien, por haber nacido en Montevideo y publicado en París cuenta con una doble nacionalidad literaria: la uruguaya, donde se le estudia en el tercer año de bachillerato,<sup>18</sup> y la francesa, por la que entra a la universal. Una curiosidad: fue Rubén Darío quien dio a conocer a Lautréamont en América, en Montevideo, según confiesa en el artículo que le dedica en sus *Raros*,<sup>19</sup> y Rama, hablando de su antología, dice que “conmemorando la primera publicación de un pseudo-uruguayo, el conde de Lautréamont, intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo, de riesgosas invenciones literarias”.<sup>20</sup> Con Lautréamont, según Roberto Calasso, la literatura cruzó una línea que no puede cruzar de regreso; el

---

<sup>17</sup> Calasso, *Op. Cit.*, p. 81

<sup>18</sup> “Programa de 3º año de Bachillerato – Reformulación 2006”, en la página electrónica de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, <https://www.aplu.org.uy/programa-de-3o-ano-de-bachillerato->.

<sup>19</sup> Darío, *Op. Cit.*, pp. 158-163

<sup>20</sup> Rama, *El estremecimiento nuevo...*, p. 223

cambio que se venía gestando desde los comienzos del romanticismo, con las visiones de Hölderlin en los bosques alemanes, culmina en una habitación de alquiler en la que escribe un joven ignoto. ¿Y cuál es esa culminación? El “primer libro —dicho esto sin ningún énfasis— que se sustenta sobre el principio de someterlo *todo* al sarcasmo”,<sup>21</sup> *Los cantos de Maldoror*, un libro que aterró a su impresor al grado de que se negó a distribuirlo, a pesar de que la edición fue pagada por Lautréamont mismo, y de que a esas alturas, en 1867, Francia estaba acostumbrada a los escritores escandalosos (un libro “burlón y aullante” lo llama Darío<sup>22</sup>). Hay que entender aquí el sarcasmo como operación literaria desligada del efecto que produce en el lector, del mismo modo en que la parodia no necesariamente se entiende como una operación cómica, sino como reconstrucción o reutilización de los elementos de una obra anterior (dejando la evaluación de lo cómico al lector); el sarcasmo de todos los días consiste en restar valor a algo (una persona, un dicho, un evento) y situarse uno por encima, es una muestra de desprecio expresada con poca emoción (y algún ingenio), cuya frialdad funciona tanto como vehículo de ese desprecio cuanto como muestra del efecto que produce en quien lo expresa. Como operación literaria, formal, el sarcasmo consistiría en la negación del valor de lo que se escribe en tanto parte de la realidad, la indiferencia del texto con respecto a su recepción, y a su articulación con otros textos, y, sobre todo, un desprecio soberano respecto a la función social que pueda tener. Es decir, una separación abrupta y total que permite el “texto en sí mismo”. Lautréamont no

---

<sup>21</sup> Calasso, *Op. Cit.*, p. 82

<sup>22</sup> Darío, *Op. Cit.*, p. 158

escribe para escandalizar ni para educar, ni para entretener, escribe *porque sí*.<sup>23</sup>

“Las consecuencias de este gesto son arrolladoras: como si cada dato —incluso el mundo entero es tomado como un dato— rompiera de pronto sus puntos de apoyo y comenzase a vagar en una corriente llena de torbellinos, sometido a todos los ultrajes, a todos los azares, por obra de un prestidigitador impasible”.<sup>24</sup> Esta corriente de torbellinos y azares, esta negación de la solidez del mundo, ¿no recuerda a la reacción, secreta en los antecesores y abierta en los de la generación del 69, contra el “gris realismo urbano”? ¿El sarcasmo de Lautréamont, no libera del mismo modo los significantes que la imaginación desatada? ¿no son los suyos, también, “andamiajes inseguros”?

El procedimiento fundamental de *Maldoror* —sigue Calasso— radica en la utilización de todo el material elaborado por la literatura que por entonces sonaba *moderna* —y era romántica, satánica o gótica según el criterio de quien la definía—, pero exacerbándolo, llevándolo a su extremo, de manera que lo desautorizaba con un gesto imperturbable, reprimiendo cuidadosamente una risa sardónica. Es más: Lautréamont yuxtapuso, y a veces amalgamó con toda frialdad, esa literatura, exaltada y ambiciosa, que había tocado sus cimas con Byron y Baudelaire, y la vasta literatura para camareras y señoras, con toda su gazmoñería y florituras sentimentales. De esta forma, los horrores de la novela negra son precisados hasta sus más mínimos detalles, ridiculizándolos e hibridándolos con las *mièvreries* de la novela edificante, positiva (entiéndase el «realismo socialista» del siglo XIX), implacablemente copiadas por él.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Evidentemente Isidore Ducasse tenía alguna razón personal para escribir —de no tenerla no lo habría hecho—, pero *Maldoror* no deja ver ninguna respuesta a *¿Por qué así? ¿por qué eso?*, más allá de *¿por qué no?*

<sup>24</sup> Darío, *Op. Cit.*, p. 158

<sup>25</sup> Calasso, *Op. Cit.*, p. 84

Calasso usa como ejemplo un pasaje de *Lautréamont* en el que el bulldog del personaje “se limitó, ese lobo de hocico monstruoso, a violar a su vez la virginidad de la delicada niña” y, como la niña no muere, “Maldoror (¡cuánta repugnancia al pronunciar su nombre!) (...) saca de su bolsillo una navaja americana de diez o doce hojas que sirven para distintos usos [y] se dispone, sin palidecer, a hurgar con decisión en la vagina de la desdichada joven (...), saca sucesivamente los órganos: los intestinos, los pulmones, el hígado y también el corazón mismo”.<sup>26</sup> Mario Levrero, poco más de un siglo más tarde, escribió lo siguiente en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*:

mi imagen había regresado al espejo, acompañada de la hija menor de Lord Ponsonby. Ambas imágenes estaban desnudas y se acariciaban impudicamente. Mi imagen se había acercado todo lo posible a la superficie del espejo y exageraba sus obscenidades (...) La hija del Lord era una niña; apenas diez u once años. Tenía cabellera rubia y larga, lacia, y mi imagen lamía sus pequeñísimos pechos puntiagudos al tiempo que las manos encerraban unas nalgas pequeñas pero perfectamente redondeadas (...). Apreté los dientes y traté de contener un gesto de horror. Mi imagen estaba devorando a la niña; había comenzado por el sexo, clavando los dientes, y arrancaba pedazos de carne. Mi imagen tenía una expresión diabólica con la boca llena de sangre y unos dientes espantosamente crecidos, mientras la niña sacudía la cabeza de un lado a otro, llena de placer (...) —Toc, toc, toc —sonó débilmente el golpeteo de unos dedos contra un vidrio. Antes de que el Lord lo advirtiera, antes de que tuviera tiempo de levantarse y echar un vistazo hacia la procedencia del sonido, el espejo, donde mi imagen se masturbaba triunfalmente con un pie apoyado sobre el vientre de la niña, abierto, y ella agonizaba, me puse en pie de un salto y cubriéndome con el escudo que tomé de la

---

<sup>26</sup> Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid: Alianza, 2009, pp. 148-149

armadura de adorno que había en el salón me arrojé contra el espejo y lo hice añicos.

—¡Esto es demasiado! —gritó el Lord furioso, poniéndose de pie.

—Alto —dije, con cierta calma—. No se apresure a juzgar. Recuerde que está ante el detective más grande del mundo. No haga preguntas. Acabo de salvar su vida.<sup>27</sup>

Mucho de lo que dice Calasso sobre Lautréamont se podría decir sobre este pasaje (la cabellera de la niña es “rubia y larga, lacia”, como deben ser las de las niñas buenas, pero la descripción se entretiene mucho más en sus pechos y sus nalgas, y continúa con la frialdad y la indiferencia del retratista), aunque no se apoya en las novelas edificantes, sino en las de detectives, y en su versión más popular<sup>28</sup> (él mismo lo declara: el libro lleva el subtítulo *Folletín*), y con el elemento de la parodia: al tiempo que sucede eso, en las partes omitidas aquí, Nick Carter y Lord Ponsonby están discutiendo un caso y negociando la tarifa del detective.

Si uno se pregunta *¿Acaso no es la imagen de Nick Carter más Maldoror que Maldoror mismo?*, la respuesta es no, evidentemente —a pesar de que devore a la víctima y se masturbe sobre ella, mientras Lautréamont simplemente “deja que el cadáver vuelva a dormir a la sombra de un plátano”,<sup>29</sup> o quizá por eso mismo: *Nick Carter...* es, a propósito, demasiado, es fársico—. Pero el parentesco es evidente, y ambos causan una «risa nerviosa muy embarazosa».<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: ARCA, 1992, pp. 8-10

<sup>28</sup> El personaje de Nick Carter protagonizó más de 1000 historias —de multitud de autores—, tuvo una serie radiofónica, y apareció en 23 películas entre 1908 y 1922, tras lo cual siguió apareciendo, cada vez más esporádicamente (véase *Nick Carter (Character)*, en la Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/character/ch0088063/>)

<sup>29</sup> Conde de Lautréamont, *Op. Cit.*, p. 149

<sup>30</sup> Julien Gracq, *Lautréamont toujours*, en Lautréamont, *Œuvres complètes*, París: Corti, 1958, p. 82. Citado en Calasso, *Op. Cit.*, p. 84

*La literatura y los dioses*, de Roberto Calasso, es la recopilación de ocho conferencias que pronunció en 2000 como Weidenfeld Lectures en la Universidad de Oxford. En ellas plantea, a través del análisis de Hölderlin, Baudelaire, Nietzsche, Lautréamont y Mallarmé (y de Shlegel, Novalis, Proust, Verlaine, Nabokov y otros varios), el retorno de los dioses griegos al mundo por vía de la literatura, de esa rama extraña de la literatura que va del romanticismo alemán al simbolismo francés y, al final, “se ha revelado como la literatura misma. Al menos esa particular especie de literatura de la que me propongo hablar en estas páginas”.<sup>31</sup> La visión de Apolo enloqueció a Hölderlin, pero para finales del siglo XIX (y del libro de Calasso) ya caminaban por las calles sin inmutar a la gente. Sólo pocos los distinguían. ¿Qué les había sucedido?

Calasso vislumbra la respuesta en una traducción de Mallarmé, del *Manual of Mythology* del reverendo George W. Cox, que el poeta además adaptó al “espíritu francés”. Las desviaciones entre ambos textos son muchas, pero la más notoria es la siguiente: donde Cox escribió «Zeuz waz (sic) a mere name by which they might speak of him in whom we live, and move, and have our being», Mallarmé tradujo «Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être». <sup>32</sup> Es decir, lo divino pasa de ser “aquel en el que vivimos, nos movemos y tenemos nuestro ser”, a algo “inscrito en el fondo de

---

<sup>31</sup> Calasso, *Op. Cit.*, p. 18

<sup>32</sup> George W. Cox, *A Manual of Mythology*, Londres: Longman, 1867, p. 14, y Stéphane Mallarmé, *Les Dieux antiques*, París: Gallimard, 1925, p. 54, *apud* Calasso, *Op. Cit.*, pp. 103-106

nuestro ser”, o, por decirlo más brevemente, con Jung: «los dioses se han vuelto enfermedades».<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Carl Gustav Jung, *Commentary on «The Secret of the Golden Flower»*, en *Alchemical Studies*, Edición de R. F. C. Hull, en *Collected Works*, vol XIII, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 37. Citado en Calasso, *Op. Cit.*, p. 163

### Capítulo 3. Los estudios de Freud y Todorov

*El factor identidad era yo mismo*<sup>1</sup>

*El prefijo negativo «un» («in-»), antepuesto a esta palabra es, en cambio el signo de la represión*<sup>2</sup>

Dos autores, en principio distantes por los años y las especialidades, dedicaron sendos estudios a lo que, todavía con cierta vaguedad, podemos llamar “la posición estética de los raros”: Sigmund Freud y Tzvetan Todorov; Freud escribió sobre *Lo siniestro*<sup>3</sup> en un ensayo de 1919, analizando *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann, y Todorov basó su *Introducción a la literatura fantástica* sobre todo en el estudio del *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jan Potocki.<sup>4</sup> Freud analiza cómo se dan las reverberaciones en la trama de *El hombre de la arena*, y Todorov se fija más bien en los mecanismos de verosimilitud en la novela de Potocki. A pesar de que los enfoques y los objetos de estudio de ambos están muy lejos entre sí, las conclusiones a las que ambos llegaron —distintas terminológicamente— no son lejanas e incluso se puede argumentar que son una y la misma.

Todorov, al analizar la literatura fantástica del siglo XIX, se propuso delimitar con precisión el momento en el que se da lo fantástico en la literatura. Para ello

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, en *El factor identidad*, en *Espacios libres*, p. 162

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. XLV

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*. México: Factoría ediciones, 2007, pp. IX-LVI (aparece como *Prólogo*). Hay al menos otra edición en la que aparecen juntos los textos de Freud y Hoffmann: E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena* precedido de *Lo siniestro* por Sigmund Freud, Barcelona: Olañeta, 1991. Curiosamente, *Lo siniestro* no se encuentra recopilado en las *Obras completas* que compilaron en español Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid (Madrid: Biblioteca nueva, 1963, tres tomos).

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción y prólogo de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006. Circula también otra edición, anterior y sin prologar, traducida por Silvia Delpy (México: Ediciones Coyoacán, 2003).

postuló dos grandes campos —y uno pequeño— de soluciones cuando aparece un elemento novedoso en una narración: el de lo “extraño”, en el cual la novedad (digamos un fantasma) se puede explicar con las leyes del universo normal (digamos que el fantasma era un hombre disfrazado, o un efecto del viento en la cortina del cuarto, o que tenga cualquier otra explicación que le quite el misterio) — de ahí vienen las novelas policiales—; el de lo “maravilloso”, en el cual las leyes que rigen al texto son distintas de las que rigen el universo, y admiten la presencia de esos elementos (es decir, sí, hay fantasmas, pero en el texto son completamente normales), y, por último, el de lo “fantástico estricto”, en el que el lector no puede saber si se encuentra en uno u otro de estos dos campos, y vacila entre las interpretaciones que debe darle a lo narrado (nunca queda claro si el fantasma existe o no, si lo que se vio fue un fantasma o una sombra extraña, si se le vio en un estado de lucidez o no, etcétera):

Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la *vacilación* que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento sobrenatural<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción y prólogo de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 24

Freud, por su parte, pretende dar cuenta precisa del concepto de *lo siniestro*, diferenciándolo de los muy cercanos “espantable, angustiante, espeluznante (...) quisiéramos saber —dice— cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es «siniestro»”.<sup>6</sup> Pero ¿qué es lo *siniestro* para Freud? En realidad, el concepto que analiza es el de *Unheimlich*, una palabra alemana que en español tiene en “siniestro” su traducción más común, pero que no tiene correspondencia exacta en latín, griego, inglés, francés, español, italiano, portugués, árabe ni hebreo, según la propia revisión del autor.<sup>7</sup> *Unheimlich* es el antónimo formal de *heimlich*, en alemán “hogareño, familiar, íntimo” (relativo a la casa, *heim*), y, por lo tanto, tiene el matiz de sorpresivo, novedoso, desacostumbrado, o insólito. Pero no todo lo novedoso es siniestro, como bien apunta Freud, y hay que profundizar más. Gracias a un desplazamiento sencillísimo, *heimlich* también es “secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo; véase *Geheim* (secreto)”.<sup>8</sup> De modo que *heimlich*, en ocasiones, coincide con su antónimo, *unheimlich*, dando pie a ejemplos como el siguiente, de Gutzkov (citado en el diccionario de Sanders):

—¿*Heimlich*? ¿qué quiere decir usted con *heimlich*?

—Pues bien: que me siento con ellos como ante un pozo relleno o un estanque seco. Uno no puede pasar junto a éstos sin tener la impresión de que el agua brotará de nuevo algún día.

—Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*; ustedes le dicen *heimlich*. ¿En qué encuentra usted que esta familia tenga algo secreto e incierto?<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Freud, *Op. Cit.*, pp. IX-X

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. XII y XIII

<sup>8</sup> Freud cita la larguísima entrada *heimlich* en el *Wörterbuch der Deutschen Sprache* de Daniel Sanders, de donde tomo ambas definiciones, evidentemente resumidas. *Ibidem*, pp. XIII- XVII

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. XV

Son de notar las imágenes que usa: un pozo rellenado y un estanque seco son lugares donde hubo agua y ya no la hay; se encuentran, por decir, desnaturalizados. El agua que brote de ellos será, a la vez, sorpresiva y completamente normal; al mismo tiempo, su aspecto actual es sorpresivo, por cuanto no tienen agua, y normal —así son—. Lo siniestro de Freud, lo *unheimlich* se da precisamente cuando uno no sabe si se encuentra frente a algo nuevo o antiguo, frente a algo externo o interno.

Mucho más adelante, Freud da la definición formal:

si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo efecto de un impulso emocional (...) es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna (...) entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo «*heimlich*» a su contrario, lo «*unheimlich*», pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, *sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.*<sup>10</sup> (el subrayado es mío).

O, como lo dice más sucintamente Schelling: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”.<sup>11</sup>

El momento en el que se unen lo *heimlich* y lo *unheimlich*, lo familiar y lo fuereño —el momento en el que se da en realidad lo *unheimlich*—, es precisamente el mismo en el que lo *extraño* de Todorov se confunde con lo *maravilloso*, un momento de duda en el que el lector no sabe si reconoce (re-conoce) o no el texto

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp.XXXIX-XL

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. XVIII

que tiene enfrente; duda entre lo interno/normal y lo externo/inexplicado (o, mejor dicho, entre lo externo/normal y lo interno/inexplicado, dado que la sorpresa es, para Freud, fruto del pasado reprimido y, en Todorov, los elementos fantásticos toman el lugar de fenómenos de orden psíquico<sup>12</sup>); un punto de fusión de ambos en el que lo externo es normal, lo interno inexplicable, y viceversa. Un punto en el que, si usamos una versión menos culta de las palabras, se refleja la distinción germánica entre *heimlich* y *unheimlich*: el punto de unión entre lo extraño y la entraña.<sup>13</sup>

En este punto vale la pena hacer una pausa para aclarar la terminología: Todorov habla de “lo extraño” refiriéndose a uno de los campos al borde de lo fantástico, aquel en el que hay una explicación racional para los fenómenos previamente inexplicables de la narración, y en este trabajo hablaremos de “lo extraño” como aquello que cumple la función de lo fantástico en Todorov y de lo *unheimlich* en Freud, ya que la acepción común de lo fantástico no se siente cómoda en la literatura de Levrero, y la traducción corriente de *unheimlich* por “siniestro” tiene una connotación de maldad que deja fuera muchísimas instancias en las que se da el fenómeno. Este problema de traducciones incluso les afectó a ellos: en un punto de su libro, Todorov habla del “estudio que Freud consagró a lo extraño”,<sup>14</sup> refiriéndose a *Lo siniestro*, porque en francés se publicó como *L'inquiétante étrangeté*. De modo que al hablar de Levrero utilizaremos “extraño” como lo hemos

---

<sup>12</sup> Los capítulos del 6 al 9 de la *Introducción a la literatura fantástica* buscan establecer una tipología de las estrategias de lo fantástico basada a grandes rasgos en la relación del yo con el mundo, que será útil más adelante pero por ahora basta mencionarla.

<sup>13</sup> ¿Qué más *unheimlich*, en ese sentido, que los dioses que regresan? ¿Qué más *fantástico*? Es decir, Calasso hablaba precisamente de esto.

<sup>14</sup> Todorov, *Op. Cit.*, p. 154

definido aquí (como lo *fantástico* de Todorov o lo *siniestro* de Freud), y cuando aparezca lo extraño todoroviano se dejará claro.

Hasta ahora hemos tratado el planteamiento fundamental de la cuestión, ¿qué es lo extraño?, y se ha mostrado en qué sentido se pueden emparejar los textos de Freud y Todorov,<sup>15</sup> pero ambos estudios, sobre todo —por su extensión— el de Todorov, abordan otra pregunta, también pertinente: ¿cómo se comporta?

---

<sup>15</sup> La misma idea, de emparentar a Freud con Todorov, la tuvo Mladen Dolar ("«I Shall Be with You on Your Wedding-Night»: Lacan and the Uncanny". En *October*, vol. 58, Rendering the Real (Autumn, 1991), pp. 5-23, publicada por The MIT Press), y más estudiosos (Pieter Borghart y Christophe Madelein, "The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic", en *Image & Narrative*, Vol. 3 Issue 1, The Uncanny (January, 2003) [en línea], <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/borghartmadelein.htm>; o Maria M. Tatar, "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny". En *Comparative Literature*, Vol. 33, No. 2 (Spring, 1982), pp. 167-182, publicada por Duke University Press a nombre de la University of Oregon, por nombrar a los que se ocupan específicamente del tema).

Dolar parte del ensayo de Freud, y lo sigue a medida que reduce las tensiones entre cuatro personajes del *Hombre de la arena* a una sola, del sujeto con su doble, para después, usando el concepto lacaniano de *extimité* (extimidad, versión de intimidad con la que Lacan traslada *unheimlich* al francés), dejarlo en una sola tensión, emparentada con la de la pulsión de muerte del psicoanálisis, y menciona que Todorov llegó a una solución formalmente similar a la lacaniana, pero que no explica lo siniestro en tanto que "the main source of the uncanny —"uncanny" es la versión inglesa de "siniestro"— is not at all a hesitation or an uncertainty" (p. 22), sino, precisamente lo contrario: "the uncanny comes from too much certainty, when escape through hesitation is no longer possible, when the object comes too close" (p. 23), es decir que la experiencia de lo extraño se da no cuando se duda sobre su naturaleza sino cuando ésta se vuelve patente. Pero la extrañeza solo se puede volver patente cuando no hay ninguna explicación para ella. Volviendo a Todorov, cuando ni las reglas del mundo corriente ni las del universo diegético justifican su presencia. Así que el ensayo de Dolar, aunque tiene una utilidad innegable para la interpretación final del fenómeno, nos deja en los mismos términos con respecto a su análisis.

Borghart y Madelein plantean la misma identidad que aquí planteamos, haciendo un análisis de *Vera*, de Villiers de l'Isle-Adam; y Tatar hace una investigación simétrica a la de Freud, pero con la palabra *uncanny* (antónimo de *canny* —del verbo *can* (poder, saber cómo, ser capaz), o su versión sustantivada en el dialecto escocés (conocimiento, habilidad)—), analizando cuatro versiones del hogar en la narrativa en lengua inglesa de los siglos XVIII y XIX —por el *heim* alemán—: *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne, y el cómo dos personajes de Dickens, Oliver Twist y Esther Summerson (de *Casa desolada*), consiguen hacerse de un hogar cómodo. En todos los casos, el conocimiento (*can*) quita lo extraño (*uncanny*) a una situación y vuelve a los hogares hogareños (*heimliche*). Lo cual, en el fondo, serviría para analizar la ideología inglesa (y del puritanismo estadounidense) de la época y la manera

Antes que nada, Todorov rechaza que lo fantástico se pueda dar en los campos de la poesía, en un extremo, y de la alegoría, en el otro, dado que en ninguno de los dos se puede creer en lo que dice el texto —y si no se puede creer, mucho menos dudar—. La poesía no tiene valor de verdad (vale por sí misma, y su valor es estético),<sup>16</sup> y la alegoría de por sí habla de otra cosa y su “verdad” depende de la verdad de su intención oculta, y del tino con el que esté formulada. Una vez desestimados estos casos, que habrían generado huecos en el sistema de *lo fantástico*, procede a analizarlo. Lo fantástico para Todorov es una manifestación de fantasías inconscientes —vamos aquí a contrapelo del libro—, provenientes del conflicto que sostiene el yo con lo que lo rodea,<sup>17</sup> y formula dos espectros (Todorov los llama “redes temáticas”) donde se manifiestan: los *temas del yo* y los *temas del tú*.

---

en que se conserva (todavía se escucha muy seguido en las películas *the truth shall set you free*), pero no arrojaría muchas luces sobre la relación entre Freud y Todorov si no fuera porque Tatar utilizó el concepto de lo fantástico de Todorov para analizar las obras. Es decir, el conocimiento al que se refiere resuelve la duda de si algo es o no inexplicable según las reglas de la vida cotidiana. Es decir, el conocimiento en los casos que analiza neutraliza a la vez lo *siniestro* de Freud y lo *fantástico* de Todorov. Lo cual apunta, una vez más, a que son dos versiones de un mismo fenómeno.

<sup>16</sup> La objeción clara es la poesía narrativa, la épica sobre todo, pero en ese caso lo fantástico se dará (de darse) en el plano de lo narrado y no en el modo en el que se narra. De cualquier modo, a lo que se refiere Todorov es al discurso en el que “se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica” (Todorov, *Op. Cit.*, p. 61). “Se considera” y “se rechaza” implican que la distinción está en el lector, o en la comunidad de lectores, pero exactamente lo mismo podría decirse de cualquiera de los géneros que tratamos aquí. Un lector ingenuo, un niño, puede leer una historia de dragones y estar convencido de que no es *maravillosa*; un adulto leer sobre el Chupacabras y guardar sus animales.

<sup>17</sup> “Durante milenios no había entre los seres vivientes ninguna cosa que se pareciera ni remotamente a un yo. Es decir, que para el ser implica un esfuerzo, un importante consumo de energía psíquica en este artificio”, escribe Levrero en *El discurso vacío* (Barcelona: DeBolsillo, 2009, p. 50. Subrayado en el original).

El primer caso, caracterizado por “la ruptura (lo que es decir también la puesta en evidencia) del límite entre materia y espíritu”,<sup>18</sup> genera dos clases de fantasías: las metamorfosis y el pandeterminismo —la negación del azar, la idea de que absolutamente todo sucede por una razón—, las primeras porque las transformaciones materiales reflejan, voluntariamente o no, transformaciones del espíritu, y la segunda porque esa causalidad absoluta afecta a ambos por igual y da paso a lo que Todorov llama *pan-significación*: la idea mística de que todo es señal de algo más. Pero no quedan allí, de ellas se desprenden “la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; [y] la transformación del tiempo y el espacio”,<sup>19</sup> sin ser una lista exhaustiva. Son temas del *yo* porque se refieren a la construcción mental del sujeto, a la contención del *yo* dentro de límites bien establecidos, que le permiten al sujeto saber que *yo* no es aquella planta, y que no porque *yo* quiera, mamá vendrá a cuidarme (recordemos que la ruptura es puesta en evidencia). Todorov también identifica los temas del *yo* con otros fenómenos en los que se debilitan sus barreras: “una ruptura semejante de los límites entre materia y espíritu era considerada, sobre todo en el siglo XIX, como la primera característica de la locura”,<sup>20</sup> recuerda, y le pone nombre a esa locura: psicosis. También los emparenta con el *drogado* —a partir de una crónica de Gautier sobre *El club de los fumadores de Haschich*—, y con los niños pequeños, usando los estudios sobre el desarrollo de la psique infantil de Jean Piaget.

---

<sup>18</sup> Todorov, *Op. Cit.*, p. 118

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 124

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 119

Por último agrega que cabe entender todos estos fenómenos como *temas de la mirada* —y aquí hay un parentesco muy curioso con Freud, que al analizar *El hombre de la arena* pone una atención muy especial en los ojos, los espejos y los espejismos, pero no toman el mismo rumbo<sup>21</sup>—, en tanto que la vista es el “sentido fundamental”<sup>22</sup> y son temas de la percepción, es decir (una vez más) de la relación entre el yo y el mundo. Todorov muestra entonces una serie de instancias en las que los *temas del yo* aparecen acompañados por elementos de la mirada, pero esto se puede explicar, precisamente, porque los elementos de la mirada aparecen frecuente y naturalmente junto a los temas de la percepción, dado que la vista es el sentido que más ocupa el ser humano. Por otro lado, la clasificación de estos fenómenos como *temas de la mirada*, si bien es posible, precisa, y sugerente, no es tan fecunda ya que no ofrece la posibilidad de articulación con otros fenómenos que sí ofrece la de *temas del yo*.

El segundo gran campo, entonces, es el de los *temas del tú*, que surgen de la relación del sujeto con otros sujetos; en particular, de la relación erótica: “la literatura fantástica ilustra diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien a lo “extraño” social”.<sup>23</sup> Es decir que nos movemos en el campo del tabú. Todorov hace una lista (que, de nuevo, no puede ser exhaustiva), de dichas transformaciones: el incesto, la homosexualidad, el “amor de más de dos”, la crueldad (el sadismo), y la muerte, la necrofilia. En los dos últimos casos es en donde enfoca su atención, pues los

---

<sup>21</sup> Además, para analizar la mirada, Todorov echa mano de *La princesa Brambilla*, también de E. T. A. Hoffmann.

<sup>22</sup> Todorov, *Op. Cit.*, p. 125

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 136

primeros se podría decir que son transgresiones puramente de orden social, que aprovechan el hecho de la literatura fantástica para aparecer sin tapujos, como diciendo “al cabo es de mentiras” (lo cual, por cierto, puede servir para explicar por qué todo el espectro de fenómenos que hemos estado analizando se da con mayor naturalidad en la literatura fantástica del siglo XIX que en la realista, y por qué, también, un estudio sobre dicha literatura arroja resultados similares a los de un estudio psicológico de estética, como es el de Freud: el hecho de que sea fantástico permite que se manifieste *lo que debía haber quedado oculto, secreto, y que acaezca lo siniestro*).

La crueldad y la necrofilia, en cambio, provienen más claramente del conflicto entre el sujeto y los otros. Todos los casos se dan en narraciones que “definen desde el exterior, como en hueco, este nuevo tema de la *sexualidad*”,<sup>24</sup> pero en los primeros el elemento fantástico funciona como facilitador de la fantasía (esto es, el hecho de ser una narración fantástica permite que los temas tabús se expresen — si bien muchas veces de forma velada—), y en estos dos últimos se da que ellos mismos son el elemento fantástico, el punto en el que el lector no sabe si se deben tomar literal o figuradamente —de ahí la naturaleza fantástica de Lautréamont—. La crueldad no es simplemente una *transformación del deseo*, sino una derivación de él, y aparece en muchas ocasiones en las que no hay, al menos patentemente, una relación de deseo sexual entre los involucrados, pero la percepción del *otro* como presencia ominosa, que es lo que hace que en los primeros casos tome la forma de lo *fantástico* (“diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*”),<sup>25</sup> está en

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 131

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 132

su origen. Lo que debería haber quedado oculto, el deseo, se manifiesta, y la crueldad es una forma de combatirlo (pero al negarlo lo confirma). Estamos entonces frente a un fenómeno muy curioso: algo que debería estar oculto, el deseo, se manifiesta y genera, como reacción, algo que también debería estar oculto, la crueldad. No para allí. Muchas veces “la violencia se ejerce no sólo a través del lenguaje (nunca ocurre otra cosa en literatura), sino también propiamente en él. El acto de crueldad consiste en la articulación de ciertas frases, no en una sucesión de actos efectivos”.<sup>26</sup> Todorov habla de los momentos en que la violencia no forma parte de la puesta en escena de la narración, sino es ambiental, se da en el trasfondo como algo que le cuentan a un personaje o como amenaza que puede volverse cierta si no se cumplen ciertas condiciones, o de cualquier otra manera, pero resulta muy tentador extender su aseveración a los momentos en que en efecto se narran actos crueles: el lenguaje, moldeado por la sociedad para evitar los tabús, o para decirlos y no decirlos a la vez, se vuelve incómodo al enunciarlos. Esa incomodidad puede ser asumida por el narrador, mediante el uso de adjetivos o circunlocuciones que la manifiesten, mediante el pudor ante los eventos narrados (esto es, dejándolos sin narrar), o mediante el giro hacia la comedia, o puede, si se narra fría y desinteresadamente, ser dejada para el lector (que se encontrará además incómodo por la frialdad con que se narra). Es decir que la crueldad siempre se ejerce en el lenguaje cuando se tratan temas tabú (como él mismo dice, en literatura nunca hay actos efectivos), y por lo tanto lo *extraño* se da no solo en el universo diegético sino en el lenguaje mismo.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 139

Pero volvamos a Todorov: queda el tema de la muerte y la necrofilia. Ella se da a través de una operación en la cual “la mujer deseable se transforma en cadáver”<sup>27</sup> e implica al mismo tiempo la posibilidad de trascender la muerte a través del amor o el erotismo (las historias de vampiros son el ejemplo paradigmático) y las ansias de suprimir el deseo mismo, por vía de la muerte de la “mujer deseable” (u hombre, cabría agregar). Es, en ese sentido, la continuación hasta las últimas consecuencias de la crueldad: “nos amaremos cuando estemos muertos” (y, de nuevo, las historias de vampiros son el ejemplo paradigmático). La muerte, hay que advertirlo, puede aparecer en la figura de un cadáver o un fantasma, pero también en un objeto inanimado, un cuadro o una estatua, que toma el lugar del objeto de deseo. El deseo mismo se toma frecuentemente como una forma de muerte y ciertamente es una amenaza para el sujeto cuya construcción se ve en el espectro de los *temas del yo*; trasladarlo más allá de la muerte real sería el grado último de violencia contra él si no hubiera otro más, ejercido a través del lenguaje: su obliteración, la negación de su existencia: “ser “sin nombre” es por cierto el último grado de la destrucción”<sup>28</sup> (y una forma muy efectiva de devenir *siniestro*).

Todos estos temas, como cabría esperarse, tienen un origen social, una relación especial con la sociedad en cuyo seno se escriben, como se vuelve evidente en el análisis de *La muerta enamorada*, de Gautier, que hace Todorov: “la madre opuesta a la mujer (...) hay una especie de equivalencia entre la vida en el cuerpo de la madre y el estado de sacerdote, es decir, el rechazo a la mujer como

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 141

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 140

objeto de deseo”.<sup>29</sup> Tal equivalencia no existiría en un ambiente en el que los sacerdotes no estuvieran obligados al celibato. Lo mismo, quizá, podría decirse de la forma general en la que el deseo aparece en los *temas del tú* (en palabras de Todorov: “O bien (...) el amor carnal intenso (...) es condenado, o bien es alabado. Pero la oposición es siempre la misma, con el espíritu religioso, con la madre, etc.”<sup>30</sup>), y eso ayudaría a dar cuenta de por qué es precisamente en este periodo en el que se da la literatura fantástica, pero en qué grado y medida esa oposición sea propia de la moral y la idea del individuo que se formó en los siglos XVIII y XIX es algo que está más allá de los objetivos y alcances de este texto. Más interesante es la forma que adquiere: “Lo sobrenatural (...) aparece para dar la medida de los deseos sexuales especialmente poderosos y para introducirnos en la vida después de la muerte”.<sup>31</sup> Tales deseos podían estar —y de hecho estaban— “prohibidos” (mal vistos y penados) desde mucho antes, pero abiertamente, es el hecho de que no puedan existir siquiera el que los hace manifestarse a través de la fantasía e identificarse con lo sobrenatural (del mismo modo, si se me permite el lirismo, en que los dioses de Calasso pasan de ser parte del espacio en el que vivimos a algo “inscrito en el fondo de nuestro ser”).

La literatura fantástica sería, pues, el lugar idóneo de la manifestación de lo *extraño*, y esta manifestación se daría de distintas formas, de acuerdo con Todorov, “los temas del yo abarcan la posibilidad de romper el límite entre sentido propio y

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 135

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 141

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 144

sentido figurado; los temas del *tú* se forman a partir de la relación que se establece entre dos interlocutores, en el discurso”<sup>32</sup> (y en el lenguaje).

A las propuestas por él habría que agregar las estudiadas por Freud, que se concentran en el tema del doble —que Freud a su vez retoma de Otto Rank—, en el de la repetición involuntaria de sucesos o circunstancias, el “retorno de lo semejante” (los cuales, pensados en el marco del pandeterminismo de Todorov o en el del misticismo que señalaba están muy emparentados: uno es la repetición del *yo* o del *otro*, el otro es la repetición causada por una voluntad, que en una narración al menos es la voluntad del autor implícito, si no la del narrador o alguno de los personajes) e, indirectamente, en la “duda de que un ser aparentemente [in]animado<sup>33</sup>, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”.<sup>34</sup>

Freud analiza *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, un texto que le parece paradigmático de lo *sinistro* en la literatura. Es el relato de la locura y suicidio de un estudiante llamado Nataniel, y de cómo se va configurando. Lo *sinistro* se puede ubicar en la relación amorosa que Nataniel sostiene con Olimpia, una autómatas, antes de conocer su naturaleza, pero, más que nada, Freud lo encuentra en una figura que aparece una y otra vez en la historia, con distintas formas: precisamente, el *hombre de la arena* (un personaje usado para asustar

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 159

<sup>33</sup> En la edición que cito aparece “un ser aparentemente animado”, pero es una errata clara.

<sup>34</sup> Freud, *Op. Cit.*, p. XX. La cita es de Ernst Jentsch, quien había hecho un estudio anterior sobre lo *sinistro*; Freud la retoma para criticarla pues no da cuenta de *todo* lo *sinistro*, pero en vez de descartarla la amplía y la interpreta. No es simplemente que un objeto inanimado se anime, o viceversa, lo que genera lo *sinistro*, pero sin duda es un mecanismo por el cual ocurre.

niños, a la manera del coco, que les ha de echar arena en los ojos para cegarlos si no obedecen a los adultos). Aparece en su niñez, en forma de cuento, y en la forma del abogado Coppelius, que visita la casa cada tanto para atormentar a su padre, y en una ocasión amenaza al protagonista con ponerle brasas en los ojos; y vuelve a aparecer en su juventud, encarnado en Coppola, un vendedor de barómetros y lentes que había fabricado los ojos de Olimpia. Es a través del retorno constante del hombre de la arena, y su asociación con los ojos que lo siniestro entra en escena —siendo, claramente, una “figura familiar que se tornó extraña por su represión y volvió a aparecer”—.

Ahora bien, Freud interpreta el temor a perder los ojos como un sustituto de un temor primigenio a la castración, un argumento que más bien parece ser fruto de su época, y de su campo de estudio, la psique, que no es el nuestro. Sin embargo, entendiendo el miedo a la castración de manera simbólica (el miedo a estar incompleto, a ser incapaz, a ser coartado, etcétera, más que simplemente el miedo a perder el falo), podemos retomar el hilo de Freud y seguirlo en el análisis que hace de los personajes: primero que nada, identifica a Coppelius, el abogado amenazante, con el padre bondadoso de Nataniel, de cuya muerte parece responsable, a través de encarnar en Coppelius, precisamente, la amenaza de castración de la figura paterna. Esta pareja se repite más adelante en Spallanzani, el profesor que fabrica a la muñeca Olimpia, y el óptico Coppola, que le ayuda, y de por sí es una nueva aparición de Coppelius (Nataniel, en primera instancia, cree que es él mismo, disfrazado); de nuevo, un par bondadoso/maligno. Coppola,

además, es un personaje que “retorna cada vez como aguafiestas del amor”,<sup>35</sup> impidiendo las relaciones de Nataniel con Clara, su novia, y con Olimpia, es decir, una figura castrante. Lo que lleva al siguiente punto del análisis de Freud: la identificación de Coppélius —que antes de matar al padre primero amenaza con poner brasas en los ojos a Nataniel y luego “me desatornilló las manos y los pies cambiándolos de lugar”,<sup>36</sup> tratándolo efectivamente como un muñeco— con Spallanzani, el fabricante de autómatas. Lo cual, a su vez, crea la identidad de los hijos, vale decir, de Nataniel y Olimpia: “Olimpia es, por decirlo así, un complejo de Nataniel separado de éste (...) el dominio de este complejo sobre su sujeto queda expresado en el amor por Olimpia, absurdamente obsesivo. Tenemos el derecho de llamar «narcisista» a este amor”.<sup>37</sup>

Freud toma al estudiante Nataniel como un caso paradigmático de la neurosis, y parte de él para estudiar como funciona lo *siniestro* en la vida real. Por lo tanto “psicoanaliza” al personaje como si fuera un paciente real: toma su temor como proveniente de una infancia real, y las asociaciones que va haciendo como síntomas de ese trauma (la muerte del padre). En este trabajo lo que importa es cómo se da lo *extraño* en el texto y en su lectura, cómo se manifiesta, esto es, lo que interesa son precisamente los síntomas: la identificación entre los distintos

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. XXVIII

<sup>36</sup> E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, México: Factoría ediciones, 2007, p 11.

<sup>37</sup> Freud, *Op. Cit.*, p. XXIX (nota al pie). En esa misma nota, Freud hace ver que el que Coppélius desarme a Nataniel es una nueva figura de castración. Cabe agregar que también es una nueva instancia de fusión de lo animado con lo inanimado. Y ese punto de unión de ambas figuras permite reconstruir el concepto de la castración en Freud de manera que no sea un “miedo primigenio”, partiendo de la identificación con un objeto inanimado (en los dos momentos, cuando él se vuelve muñeco y cuando ama a la muñeca), pasando por la incapacidad de acción que tienen naturalmente los objetos inanimados, al constante boicot amoroso, y finalmente a la figura freudiana. Con el ánimo de ir a partir del texto a la interpretación.

personajes, que se convierten en dobles los unos de los otros, el retorno constante de temas y situaciones que permite esa identificación, y el desdibujarse de la línea que separa lo vivo y lo inerte.

Freud pone especial atención a la figura del doble, que pasa de ser una estructura de evasión contra la idea de la muerte (un yo sin cuerpo, un alma), a un espejo desde donde se ejerce la autoobservación y la autocrítica “que nuestra consciencia conoce como conciencia”<sup>38</sup> y, finalmente, a un repositorio de los deseos y aspiraciones incumplidos del yo. El carácter siniestro del doble viene dado porque esos deseos y aspiraciones, o esa autocrítica y censura resultan hostiles a la vida psíquica, y provienen de etapas anteriores en las que eran normales (en *El hombre de la arena*, siguiendo la lectura freudiana, del miedo a la castración y el deseo natural de defenderse, que se traduce en el deseo, reprimido, de la muerte del padre). “«El doble» se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones”<sup>39</sup> resume Freud, parafraseando (significativamente) a Heine en *Los dioses en el exilio*. También da cuenta, desde la psicología, de los otros dos “síntomas”

lo siniestro evocado por el retorno de lo semejante (...) se deriva de la vida psíquica infantil [pues] la actividad psíquica inconsciente está dominada por un *automatismo* o *impulso de repetición* (...) que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aun se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico,<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. XXXII. La distinción genial es del traductor.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. XXXIII

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. XXXVI

dice del segundo, y el tercero, la animación de lo inerte (o viceversa), lo explica de un modo que recuerda muchísimo al *pandeterminismo* de Todorov, y nos permite ir empezando a cerrar el círculo:

he denominado «omnipotencia del pensamiento» (...) una vieja concepción del mundo, (e)l *animismo*, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos (...) cuanto hoy nos parece “siniestro” llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse,<sup>41</sup>

Hay una observación más que vale la pena recoger, porque será útil más adelante, al analizar los cuentos de Mario Levrero:

El factor de la repetición de lo semejante (...) en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, evoca la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos<sup>42</sup>

Todo lo que Freud ha dicho hasta ahora, a pesar de surgir del análisis de un texto literario, es sobre lo *siniestro* en general, en la vida humana más que en los textos. Esto lo sabe, y lo anota, como un caso especial de las manifestaciones de lo *unheimlich*: “Debemos diferenciar lo siniestro que se vivencia, de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias”<sup>43</sup> (es decir, de lo siniestro narrado, que es lo que nos ocupa). Sigue:

mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real (...) El mundo de los cuentos de hadas,

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. XXXIX

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. XXXIV

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. XLVIII

por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas.<sup>44</sup>

Ése es, por cierto, el mundo de lo *maravilloso* de Todorov. Si tomamos en cuenta la idea del *pacto de lectura* y la *suspensión de la incredulidad* resulta claro en qué modo se van a acercar ambos teóricos: en el mundo de los cuentos de hadas se pueden dar hechos que serían *siniestros* para los personajes, pero no trascienden el texto mismo porque el lector sabe que son “de mentiras”, porque sabe que está frente a un cuento de hadas, es decir, que en el universo textual rigen leyes distintas de las que rigen la vida humana. Esto es, lo increíble sucede en un contexto muy acotado y no hay ningún sentimiento de extrañeza; “para que nazca este sentimiento es preciso (...) que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad”,<sup>45</sup> y para lograr esa duda

El literato dispone todavía de un recurso (...) dejarnos en suspenso durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto.<sup>46</sup>

Salvando las diferencias de estilo, es exactamente lo mismo que dice Todorov; usando ese recurso el literato genera el espacio de lo fantástico todoroviano al mismo tiempo que el sentimiento de lo siniestro freudiano. Hay otro momento en el que podrían estarse parafraseando:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, cuando

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. LI-LII

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. LII

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. LII-LIII

lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real: cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente,<sup>47</sup>

dice Freud; la primera parte de la cita describe de nuevo el espacio de lo *fantástico*, y la segunda, sobre el símbolo, parece calcada por Todorov en lo siguiente:

Lo sobrenatural comienza a partir del momento en que nos pasamos de las palabras a las cosas que esas palabras se supone que designan.<sup>48</sup>

Las diferencias son grandes: como se dijo arriba, Freud busca las resonancias (El arenero-Coppelius-el padre-Coppola-Spallanzani; y por otro lado Nataniel-Olimpia-Clara) y llega al extremo de omitir u obviar partes clave de la trama (al final, Clara, la novia de Nataniel, vive en paz en una casita con un marido apacible y dos niños alegres que neutralizan lo *unheimlich* —aunque vuelve el tema de la casa y lo hogareño—), y busca dar cuenta de un fenómeno extraliterario si bien estético, mientras que Todorov más bien se enfoca en ciertos momentos clave, y ciertos elementos en ellos, para analizar su función —en el marco de la trama— y su funcionamiento. Sea como sea, las similitudes también son grandes: no sólo hablan el uno del tema del otro, sino, sobre todo, ambos están fundamentados en un momento de *duda* —del cual a grandes rasgos Freud analiza el origen y Todorov el comportamiento—, que genera la extrañeza del texto. En Todorov, esa duda se da entre las convenciones que el lector debe asumir al enfrentarse a él (si es el universo común y corriente o es otro), y en Freud entre si lo *unheimlich* es una aparición novedosa o algo que se conoce desde siempre. En ambos casos, la duda

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. XLIV

<sup>48</sup> Todorov, *Op. Cit.*, p. 117

debe mantenerse, lo que es decir que lo *extraño* se da en el punto de indecisión (de indecibilidad) sobre la naturaleza del texto y los fenómenos que en él se dan. Estos fenómenos son, de parte de Freud, los dobles, las repeticiones involuntarias, la pérdida del límite entre lo inanimado y lo animado y la impresión onírica; de parte de Todorov, los *temas del yo* y los *temas del tú*: las metamorfosis y el pandeterminismo (y los fenómenos que generan: la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y las transformaciones de espacio y tiempo), por un lado, y las “transformaciones del deseo” por el otro, la homosexualidad, el incesto, la poligamia y, marcadamente, la crueldad y la necrofilia.

La mayor parte, si no todos, de estos fenómenos se encuentra en la literatura de Mario Levrero. Se puede argumentar, con razón, que toda la literatura (y todo esfuerzo humano) es, de esta o aquella manera, una manifestación del inconsciente, y que todo texto se encuentra, en mayor o menor medida en el campo de *lo fantástico*, en tanto que un signo lingüístico siempre está a caballo entre lo representado (el mundo “natural”) y su representación (convencional, “maravillosa”) pero lo importante aquí es la manera en que se manifiesta. Y en el caso de Levrero, la manifestación del inconsciente, el regreso de lo oculto, la desarticulación del signo lingüístico, o como se le quiera llamar, no es sólo un mecanismo sino también y fundamentalmente, un tema en el que cae el foco de su escritura.

## Capítulo 4. Jorge Mario Varlotta Levrero

*Tengo necesidad de ver mi nombre,  
mi verdadero nombre y no el que me pusieron,  
en letras de molde<sup>1</sup>*

*Lo creía imposible y lo sigo creyendo imposible.  
Que fuera imposible no era un motivo suficiente para no hacerlo,  
y eso yo lo sabía, pero me daba pereza intentar lo imposible<sup>2</sup>*

Jorge Mario Varlotta Levrero (Montevideo, 1940-2004) vivió la mayor parte de su vida en su ciudad natal, pero también habitó en Piriápolis, un balneario a menos de 100 km de allí, Colonia del Sacramento, la ciudad más antigua sobre el margen oriental del Río de la Plata, Buenos Aires, al otro lado del río, y, poco tiempo, en Burdeos, Francia. Llevó, para la vida cotidiana, el nombre de Jorge Varlotta,<sup>3</sup> pero publicó la mayor parte de sus textos literarios (salvo los primeros y, significativamente, *Nick Carter...*) como Mario Levrero (ni siquiera es seudónimo, pero oculta igual de bien). También fue Alvar Tot, egregio crucigramista e inventor de juegos de ingenio, la Tía Encarnación, consejera del corazón, Lavallega Bartleby, Sofanor Rigby, y otros, en diversas publicaciones.<sup>4</sup> Ejerció diversos oficios, casi

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, *El discurso vacío*, p. 39

<sup>2</sup> Mario Levrero, *La novela luminosa*, p. 14

<sup>3</sup> *vid.* "Fotos de Jorge", en la bitácora electrónica de Eduardo Abel Gimenez, amigo y colaborador suyo: "Siempre admiré a Mario Levrero, aún antes de conocerlo. Pero en estas fotos quien está es Jorge, mi amigo, y por eso insisto en el nombre íntimo y no el nombre de las tapas de libros", en <http://ximenez2.blogspot.com/2011/04/fotos-de-jorge.html>, o "La secreta cofradía", memoria de Leo Maslíah para *El país cultural*, suplemento del diario *El País* del 11 de agosto de 2008, (dedicado a Levrero) que comienza "Nos conocimos en el 83. Jorge y Lizán estaban haciendo la historietita Santo varón." [http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural\\_231355.asp](http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural_231355.asp).

<sup>4</sup> Para ver con más detalle sus publicaciones y seudónimos, se puede consultar la bibliografía elaborada por Pablo Rocca en la edición de *Nick Carter...* de ARCA (pp. 87-127). También fue, para efectos prácticos, el doctor Turcio, nombre del inquilino anterior de un departamento suyo, cuya tarjeta dejó en el timbre cuando se mudó allí.

siempre ligados a la palabra impresa, aunque muchas veces en sus márgenes, y también en los márgenes desarrolló su creación: hizo historietas, junto con el dibujante Lizán, canciones con Leo Maslíah, un *Manual de parapsicología* y, como ya se mencionó, crucigramas y juegos de ingenio. Un ejemplo, no menor, de esto último: inventó, junto con Jaime Poniachik, Eduardo Abel Gimenez y Daniel Samoilovich, el juego “Batalla naval”, en la revista Humor & Juegos, en 1982,<sup>5</sup> con el seudónimo colectivo de J. Varli. En palabras de Rodolfo Fogwill, fue

fotógrafo en Montevideo, librero en Piriápolis, desocupado en muchos lugares, divulgador de temas científicos y matemáticos en revistas, inventor de crucigramas y puzzles por encargo, redactor en la revista *Juegos de Mente* en Buenos Aires y columnista brillante en la revista *Posdata* de Montevideo. Hacker amateur, coleccionaba antiguos programas de D.O.S. (sic) e imágenes porno, preferentemente orientales. Los últimos años vivió del fruto de una beca Guggenheim y de los alumnos de sus talleres literarios *in vivo* y por mail.<sup>6</sup>

Sus talleres literarios formaron parte importante de su vida en los últimos años, como da angustiante cuenta el prólogo de *La novela luminosa*, y le requerían muchísima energía. En los agradecimientos de esa obra incluye a “los lectores-cobayo<sup>7</sup> que me han ayudado en la corrección del «Diario», y muy especialmente a Eduardo Abel Gimenez, Carmen Simón, Mónica Suárez y Fernanda Trías”.<sup>8</sup> Carmen Simón, mexicana, formó parte de esos talleres, y fue a Montevideo a aprender de

---

<sup>5</sup> Vid. <http://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=picture/170> y <http://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=puzzle/battleships/history>

<sup>6</sup> Rodolfo Fogwill, "Presentación", en *Apuntes Bonaerenses*, edición digital, Revista *El interpretador*, <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/16/apuntes-bonaerenses/>

<sup>7</sup> *conejillo de indias*

<sup>8</sup> Mario Levrero, *La novela luminosa*, p. 7 (*Agradecimientos*)

primera mano el método levreriano. Después fundó su propio *Taller literario de motivación a la escritura*, basándose en él, y sobre su estancia escribió *Mis días con Mario Levrero*, para un homenaje que se le rindió en la Biblioteca Nacional de Uruguay el 31 de agosto de 2007, organizado por Helena Corbellini.<sup>9</sup> Al comentarle que pensaba hacer el presente trabajo utilizando como herramientas de análisis los textos de Freud y Todorov, me contestó que “Mario decía que su literatura era realista y no fantástica”,<sup>10</sup> postura que el mismo Levrero suscribe: a la pregunta de Hugo J. Verani *¿Ves alguna relación entre tu narrativa y lo fantástico actual?* contestó:

Atino apenas a responder que lo habitual suele ser insólito apenas uno se detenga un momento a prestarle atención. ¿No hay veces en que una mosca es un ser extraordinariamente fantástico? ¿Nunca captaste la emoción de un árbol? Y uno mismo, si por un momento hace la experiencia de olvidar su nombre, su rol social y otras pautas ajenas, ¿no es un ser misteriosísimo, “fantástico”? (...) ¿no es “fantástico” (aunque no sea insólito) que un tipo se levante a las siete de la mañana, se ponga un traje y una corbata, y vaya a trabajar para otro? ¿No es “fantástico” que, justamente, este hecho no sea insólito? (...) ¿Qué es la realidad? ¿Qué es lo psicológico? ¿Qué no es psicológico en relación con la realidad?<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Carmen Simón, "Mis días con Mario Levrero", en <https://www.tallerlevreriano.com/mis-das-con-mario-levrero>. Una segunda versión, abreviada, se publicó en *La jornada semanal*, suplemento cultural del diario *La jornada*, N° 676 (17 de febrero de 2008). Hay versión digital en <http://www.jornada.unam.mx/2008/02/17/sem-carmen.html>.

<sup>10</sup> comunicación personal.

<sup>11</sup> Hugo J. Verani, "Conversación con Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico*, 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University pp. 7-17, p. 12. La pregunta de Verani, en realidad, tiene un preámbulo muy largo, pero la respuesta lo desestima (*No, no me convencés*).

Esta respuesta, que por otro lado muestra la relación entre lo fantástico y lo psicológico, se podría reformular en términos todorovianos para neutralizarla, y decir que Levrero entiende como *fantástico* lo *maravilloso* (que es como se suele etiquetar), y que, por lo tanto, la negación que hace no es, estrictamente, una respuesta a la pregunta que formuló Verani, y que, ciertamente, su narrativa no es *maravillosa*. Pero creo que es más atinado, y por lo menos es más fértil, verla como una señal de que su posición estética es la de una apertura radical hacia el extrañamiento, en la que lo inexplicable no es sólo lo sobrenatural, sino, más que nada, lo cotidiano; en la que lo *siniestro* no se da solamente cuando algo reprimido en concreto se muestra, sino en cada uno de nuestros actos, si uno se da el tiempo suficiente para extrañarse de ellos.<sup>12</sup> Como apunta, ¿qué impulso misterioso lleva a alguien a atarse una corbata al cuello?, pero también ¿qué impulso misterioso lleva a alguien a escribir? ¿o a comer, para el caso?.<sup>13</sup> Si para Freud y Todorov era inquietante que lo inerte pareciera vivo, para Levrero el problema es que lo vivo

---

<sup>12</sup> O, si se quiere, es un realismo alejado de las convenciones del “realismo” del siglo XIX; un realismo que al incluir el aspecto psicológico de la relación con la realidad renuncia a ser “objetivo” en el sentido canónico del término. Donde la novela realista narra en tercera persona, con una focalización más o menos distanciada, el “realismo levreriano” se construye a partir de una primera persona, porque *así es como vivo*; y al contrario, donde las motivaciones y los pensamientos de los personajes son más o menos conocidos y revelados por el narrador del realismo canónico, para el levreriano son, frecuentemente, de una opacidad apabullante, porque *así los veo*. Si mantenemos esto, podemos decir no sólo que incluye lo psicológico de la relación con la realidad, sino que incluye la relación misma con la realidad, y aún más: que es un “realismo” centrado en la mimesis con esa relación, más que con la realidad a secas.

<sup>13</sup> Aunque no es el enfoque de este trabajo, aquí cabe mencionar que dos ejercicios de crítica, "Una lectura de Los muertos de Mario Levrero", de Soledad Gelles, y "Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria?: Apuntes para una lectura “fisiológica” de Mario Levrero", de João Cezar de Castro Rocha, ambos en *Nuevo Texto Crítico*, 16/17, Julio 1995-Junio 1996, encuentran en las necesidades del cuerpo del narrador-protagonista de ese cuento el único “impulso misterioso” que hace que la trama (que veremos más adelante) se desarrolle.

*parezca vivo*.<sup>14</sup> Esta expansión radical del campo de lo *extraño* se da en ambas direcciones: no sólo lo cotidiano se torna inexplicable, sino que lo absolutamente insólito (una *gelatina* que crece en Montevideo, una *Máquina de pensar en Gladys*, un muerto que son dos) y hasta lo gramáticamente imposible (unos *Ejercicios de natación en primera persona del singular*) son tratados con la mayor naturalidad. Simón, en la crónica mencionada, narra un momento en el que Levrero mostró esa sensibilidad:

Por el ventanal del dormitorio (...) asomaba la zona portuaria. Barcos de carga, con evidentes señales del tiempo en su aspecto, y grandes y pesadas grúas permanecían estacionados en las aguas del Río de la Plata. Desde ahí, una noche Mario tuvo una visión. Su voz emocionada llamándome hizo que corriera a asomarme. ¿Lo ves?, me dijo para asegurarse de que no era una chifladura suya. Una escalera iluminada y suspendida en el cielo aparecía a los pies de la noche oscura. Podría haber sido un fragmento de grúa, pero su inmenso tamaño no casaba con la lejanía de su posición; era tan grande, tan nítida, tan luminosa la escalera, que daba la ilusión de que estaba sobre el muelle justo al final de la calle y, a la vez, la perspectiva la manifestaba en la lejanía. Entonces se nos ocurrió que alguien debía estar entrando y saliendo del cielo, o que la chifladura de Mario era contagiosa. Yo me quedé convencida de que las dos cosas eran ciertas.<sup>15</sup>

“Las dos cosas”, por supuesto, incluye la afirmación de que “Mario estaba chiflado”, y por lo tanto lo que veían era una grúa. “Las dos cosas”, entonces, son la grúa y la escalera, y ambas son ciertas. Ese episodio recuerda a uno de Baudelaire, recordado (valga) por Calasso: un *joven intelectual* que defiende la

---

<sup>14</sup> Abundando en esta idea: ¿cómo es que la actividad automática de ciertas moléculas complejas (léase ADN y ARN) dan la impresión, la seguridad, de “algo más”?

<sup>15</sup> Carmen Simón, *Loc. Cit.*

existencia de los dioses griegos relata que “Juno me ha lanzado una mirada favorable, una mirada que me ha penetrado el alma”, Baudelaire agrega “Este desgraciado debe de estar loco”, y un tercer personaje explica: “¿Pero no veis que se trata de la ceremonia del ternero gordo? Éste miraba a aquellas mujeres con ojos *paganos*, y Ernestine, que trabaja en el Hippodrome y que hacía el papel de Juno, le hizo un guiño lleno de recuerdos”.<sup>16</sup> Ernestine es Ernestine, una muchacha parisina que tiene alguna afinidad con el *joven intelectual*, y una mirada racional se detendría allí: es esa la explicación, estamos en el campo de lo “extraño todoroviano”, misterio resuelto. Pero él la mira *con ojos paganos*, es decir, ve en la representación de Juno a Juno, al tiempo que ve, sin duda, a Ernestine. Igual que Levrero ve, al mismo tiempo, la grúa y la escalera, lo cotidiano y lo sobrenatural.

La primera publicación larga de Mario Levrero fue *Gelatina* —firmada como Jorge Varlotta—, de 1968. Apareció como plaquette, separata de la revista *Los huevos del Plata*. Antes de ella habían aparecido *Historia sin retorno N° 2*, firmado curiosa, dubitativamente, como Jorge Levrero, en la revista *Señal*, en diciembre de 1966, al que siguió *Ese líquido verde*, en el siguiente volumen de la misma revista, correspondiente a marzo-abril de 1967, ya firmado como Mario Levrero. Luego vino *La máquina de pensar en Gladys*, en dos versiones, positiva y negativa, ambas en *El lagrimal trifurca*, de Rosario, Argentina, editada por Francisco Gandolfo, en 1968 (su hijo Elvio se ha granjeado mucha importancia en la crítica argentina, y fue el

---

<sup>16</sup> Charles Baudelaire, *L'École païenne*, en *Œuvres complètes*, edición de C. Pichois, París: Gallimard, 1976, Vol. II pp. 44-45, citado en Calasso, *La literatura y los dioses*, p. 16

traductor de la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov para la edición que usamos. En su prólogo, por cierto, dice que una conclusión apresurada del autor es que “lo fantástico propiamente dicho habría durado apenas unas décadas del siglo XIX, algo de lo que se apartan, sonriendo con incredulidad, quienes disfrutan hoy del tono o del modo (más que del género, de existencia discutible como tal). Y que podrían citar, según los gustos, a Fritz Leiber, Julio Cortázar, M. John Harrison, Mario Levrero o J. G. Ballard, entre tantos otros”<sup>17</sup>), y *La casa abandonada*, de nuevo en *Los huevos del Plata*. Esto por enumerar los cuentos que aparecieron antes del libro. Todos ellos, plaquette inclusive, fueron coleccionados más tarde en *La máquina de pensar en Gladys*, publicado originalmente por Tierra Nueva en Montevideo, en 1970.

En ese mismo año se publicó la primera edición de *La ciudad*, primera novela de Levrero (Montevideo: Tierra Nueva), y primera parte de su *Trilogía involuntaria*, que involucra también las novelas *París* (Buenos Aires: El Cid Editor, 1980) y *El lugar* (Buenos Aires: Revista *El Péndulo*, enero 1982 / Montevideo: Banda oriental, 1991: versión definitiva), que, se podría decir, marca, junto con la mayor parte de los cuentos, un primer periodo de la narrativa de Levrero; a grandes rasgos el comprendido entre el inicio de su labor y el inicio de los años noventa, marcado por la experimentación con forma y fondo, desde el uso del collage hasta el juego con la literatura “de género”, el rechazo de todo lo que pareciera realismo y la presencia constante de lo *extraño*, que lo ubicó desde sus primeros cuentos en el panorama de “los raros” y culminó, precisamente, con la versión definitiva de *El lugar*. A ella le

---

<sup>17</sup> Elvio Gandolfo, *Prólogo*, en Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. xi

siguió la reedición en Arca de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, que puede verse, desde la perspectiva académica, como un corte de caja de lo anterior por la bibliografía detalladísima elaborada por Pablo Rocca para el volumen. *El portero y el otro* marcaría el punto de transición al segundo periodo. Es un libro de cuentos que, en general, mantiene el tono del primer Levrero, pero incluye dos textos, *Apuntes bonaerenses* y *Diario de un canalla*, que conformarían la base del segundo Levrero,<sup>18</sup> más sosegado si se quiere, y más personal, en el que desarrolló una literatura intimista, de autoobservación a través de los diarios (los ya mencionados, *El discurso vacío* y el prólogo de *La novela luminosa*), y novelas más cercanas a las convenciones narrativas —por decirlo claro, menos kafkianas, aunque sea en un punto o dos— como *Dejen todo en mis manos* o *El alma de Gardel* (amén de los dos volúmenes de *Irrupciones*, que compilan sus columnas en la revista *Postdata*). Él mismo dejó dicho, con respecto a ese libro, que es, “como *La máquina de pensar en Gladys y Espacios libres*, una colección (o más propiamente “rejunte”) de relatos inéditos en libro (...) la diferencia principal es el

---

<sup>18</sup> Este punto se lo debo a Martín Cristal, que en dos textos simultáneos, en su bitácora electrónica y en la de la revista *La tempestad* elaboró un breve panorama de la obra de Levrero. *El portero y el otro* es de los libros inconseguibles de Levrero, y, aunque circula en internet una versión suelta de los *Apuntes bonaerenses*, pensaba en dejar una zona de transición más grande, abarcando todos los años ochenta del siglo pasado, una época en la que Levrero (a grandes rasgos) reeditó obras anteriores, publicó obras escritas antes, y escribió poca ficción. Pero la idea de Cristal me parece mucho mejor, en tanto que en un mismo libro aparecen explícitamente los dos periodos. Vid. Martín Cristal, "La molécula Levrero", en *El pez volador* (bitácora electrónica del autor), 30 de septiembre de 2010, <http://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/> y Martín Cristal, "Los dos Levreros", *blog de la revista La Tempestad*, 30 de septiembre de 2010, <http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104> (perdido con el rediseño de la página web, pero obtenido por comunicación personal con el autor, y anexado a este trabajo como apéndice 1).

lapso transcurrido entre los relatos más antiguos y los más recientes”.<sup>19</sup> Los relatos más antiguos son los del primer periodo, y los más recientes, del segundo.

Hay dos formas de entender formalmente este cambio: en primer lugar como un rompimiento, una escisión entre dos etapas distintas, de la cual se dan pistas en *El discurso vacío*, una de las novelas-diario (que, según el autor, “no tiene una sola palabra de invención”<sup>20</sup>):

Creo que la computadora viene a sustituir lo que un tiempo fue mi Inconsciente como campo de investigación. En mi Inconsciente llegué a investigar tan lejos como pude, y el subproducto de esa investigación es la literatura que he escrito (aunque al mismo tiempo también la literatura oficiaba como instrumento de investigación, al menos en ciertas circunstancias)<sup>21</sup>

Una nueva etapa de su vida, provocada por circunstancias externas a la vez que internas, fruto de un bloqueo emocional voluntario, una “neurosis controlada”, al tener que emigrar por circunstancias económicas, que se puede fechar exactamente,

el día preciso —5 de marzo de 1985— en que dejé mi viejo apartamento céntrico de Montevideo y subí al coche de unos amigos que me iba a llevar, definitivamente creía yo en ese momento, a vivir en Buenos Aires.<sup>22</sup>

Pero, sin demasiado esfuerzo, se puede encontrar una continuidad entre ambos Levreros: el segundo, el de los diarios, sigue investigando su inconsciente —en ellos, mucho más que lo que ocurre a su alrededor, y muchísimo más que sus

---

<sup>19</sup> Hugo J. Verani, “Conversación con Mario Levrero”, p. 16

<sup>20</sup> Saurio, “Espacios libres: Reportaje a Mario Levrero”, en *La idea fija*, Año 1 Número 2, Septiembre 2000.

[http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO\\_reportaje.html](http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO_reportaje.html)

<sup>21</sup> Mario Levrero, *El discurso vacío*, p. 32 (subrayado en el original)

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 57

acciones, lo que importa (y lo que ocupa más páginas) es el análisis de su propio pensamiento, sus sueños, sus emociones y hasta sus posturas físicas—. Deja de ser un campo de investigación activa (es más de observación), y más que los resultados, los subproductos, de la investigación, lo que se muestra es el proceso mismo.

(Esta afirmación no sólo es discutible, es falsa: en sentido estricto *El discurso vacío*, si creemos a pie juntillas que no es invención, es un intento de cambiar su personalidad a través de la caligrafía, siguiendo el principio rector de la grafología, a la inversa: si la letra refleja la personalidad, la personalidad refleja la letra. O, en sus propias palabras, “letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo”.<sup>23</sup> Que al final el discurso se imponga a la caligrafía —que el experimento falle— no obsta para decir que es una experimentación activa —intenta *cambiar* su inconsciente—. Sin embargo, el texto lo que muestra es la cotidianeidad del proceso, sin afán de explorar o explotar su simbolización).

Su obra póstuma, *La novela luminosa*, es un caso especial en el que se reúnen los dos periodos: un prólogo de cuatrocientas páginas, el *diario de la novela*, en el que narra su día a día mientras trata de retomar una novela que había quedado inconclusa años atrás (muchos, muchos años atrás), la novela tal como la había dejado, y los capítulos que logró escribir al retomar la escritura, no muy satisfactorios (“los hechos luminosos —cuenta en el prefacio—, al ser narrados, dejan de ser luminosos, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 36

literatura, o por lo menos a mi literatura”<sup>24</sup>). La “novela en sí” es del primer periodo, el resto es —claramente— del segundo, y quizá por eso no se pudo acabar: “yo había cambiado mi estilo, y habían cambiado muchos puntos de vista”.<sup>25</sup> Hay que aclarar que, aunque póstumo, no es un texto inconcluso. Termina con un epílogo breve en el que cierra las líneas argumentales abiertas en el diario, para cerrar las cuentas, anotando que “este libro, en su conjunto, es una muestra o un museo de historias inconclusas”,<sup>26</sup> museo que por su estructura (y por su nombre) tiene al menos un antecedente notorio en la literatura del río de la Plata, el *Museo de la novela de la eterna*, de Macedonio Fernández y otro en los orígenes del romanticismo, el larguísimo poema *The prelude*, de William Wordsworth. Ambos son, también, fracasos, en tanto no logran decir lo que querían, pero fracasos que logran ponerlo sobre la mesa. “Lo inexpresable, ciertamente, existe. *Se muestra*”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Levrero, *La novela luminosa*, p. 19

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 18

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 561

<sup>27</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza, 2001. Proposición 6.522, p. 183

## Capítulo 5. Mario Levrero ante la crítica

*La "Zona Siniestra de París" no está sólo en París*<sup>1</sup>

La recepción crítica de la obra de Mario Levrero es, como se menciona arriba, escasa, y se concentra en dos polos: el número 16/17 de la revista *Nuevo Texto Crítico*, dirigida por Jorge Ruffinelli en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Stanford, que le dedica su primera mitad; y en los estudios incluidos en los propios libros de Levrero (en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* y en *Espacios libres*). Aparte hay tres artículos que se refieren a él en las actas de un congreso en Frankfurt, y algunos más, dispersos, que la mencionan pero no la estudian (por ejemplo, la usan como ejemplo de *El miedo en la literatura uruguaya*<sup>2</sup>). Ángel Rama, el primero en tomar nota de él, lo ubicó en el panorama literario de su país, y lo elogió, pero nunca se detuvo a estudiar su obra.

Abundan (es un decir) las notas de prensa y las reseñas, pero de poco sirven como no sea para confirmar la impresión que se tenía desde antes: lo leen pocas pero entusiastas personas. Quizá se podrían usar para rastrear el grado de publicidad que recibió su escritura a lo largo de su vida, y después, pero ese no es el objetivo de este trabajo.

Más que las reseñas, serán de alguna utilidad tres entrevistas de Levrero, para atisbar su proceso creativo, y para refrenar cuando la interpretación se vaya

---

<sup>1</sup> Helena Corbellini. *Serie negra en patchwork*, post-facio a Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras yo agonizo y el lector es asesinado*. Montevideo, ARCA: 1992, pp. 81-86

<sup>2</sup> Jorge Olivera, "El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 2005, pp. 43-69

muy lejos. Éstas son la que sostuvo con Hugo J. Verani, para el mencionado número de *Nuevo Texto Crítico*, una realizada por un personaje que firma *Saurio* para la revista digital *La idea fija*, y la tercera, la *Entrevista imaginaria con Mario Levrero*, por Mario Levrero, publicada, entre otros lugares, en *El portero y el otro*, y en el sitio de internet del taller literario de Carmen Simón.<sup>3</sup>

Por último, el suplemento *El país cultural* del diario montevideano *El país*, le dedicó un número especial el 11 de agosto de 2008, en el que su gente cercana habla de la vida de Jorge Mario Varlotta Levrero, más que de su escritura (aunque, evidentemente, la segunda es parte de la primera). En ese mismo nivel se mueve el número doble de *La idea fija*, que además de la entrevista, tiene una semblanza elaborada por Elvio E. Gandolfo, y textos de Levrero de diversos registros: dos columnas suyas de la revista *Posdata*; dos fragmentos de diario, y la novela paródica *La banda del ciempiés*.

La más llamativa, en principio, de las lecturas de Levrero es la que propone João Cezar de Castro Rocha cerrando el volumen de *Nuevo Texto Crítico*<sup>4</sup> que, rechazando las “interpretaciones totalizantes” de Pablo Fuentes y Helena Corbellini (las publicadas dentro de volúmenes de Levrero) —las compara con las “reconstrucciones paleontológicas llevadas a cabo por los científicos decimonónicos [que] ante la total imposibilidad de disponer de un conjunto perfecto de vestigios de una determinada especie extinguida (...) la imaginan siempre cuando dispongan de una pista cualquiera: un trozo casi imperceptible de mandíbula, las ruinas de un

---

<sup>3</sup> Mario Levrero, "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", en Taller Levreriano, <https://www.tallerlevreriano.com/entrevistam>

<sup>4</sup> "Los muertos: ¿Imposibilidad de la crítica literaria?", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 81-91

hueso”<sup>5</sup>— propone la imposibilidad de la crítica literaria en el caso de nuestro autor, y la “resuelve” apuntando a los procesos fisiológicos: “Sólo un elemento tiene condiciones de interrumpir las digresiones y el flujo incontrolable de la memoria del personaje-narrador: las incomodidades físicas temporarias”.<sup>6</sup> El cuerpo, para Castro Rocha (y en el cuento que analiza), es el único anclaje del texto, la única razón por la que avanza y deja los abismos introspectivos de la primera persona, y el cuerpo es, aparentemente, un lugar que escapa a lo literario, cuyas urgencias no se pueden explicar ni narrar adecuadamente, simplemente *ocurren* (lo mismo, por cierto, podría decirse del discurso del “personaje-narrador” en ese cuento), y que por lo tanto escapan a la racionalización de la crítica. Sin embargo, la misma paradoja que señala en Pablo Fuentes, que busca construir una congruencia de la incongruencia, y que lleva, a decir de Castro Rocha, a “una repetición poco fecunda: la complejidad de la escritura determina la dificultad de la lectura que convierte el texto en un tejido difícil que exige lectores complejos”,<sup>7</sup> es del tipo en la que cae él, proponiendo la imposibilidad de lo que ejerce (la crítica literaria), y que lleva a repeticiones igualmente infecundas: la complejidad de la escritura prohíbe la interpretación, convierte el texto en un ente inabarcable que exige lectores complejos (e ingenuos). La crítica cuya imposibilidad sugiere es el anverso de la que propone. La primera intentaría explicar la escritura de Levrero, dar cuenta de ella —esto es, situarla en lo “extraño todoroviano”—, y la segunda al pensar que no hace falta —y que no es

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 82

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 82

posible— una explicación, que tiene sus propias reglas, la sitúa en el campo de lo maravilloso. Y el punto es que se mueve entre ambas.

Castro Rocha llama la atención sobre un aspecto de la literatura de Levrero (su encasillamiento difícil, su multiplicidad de matices) que vale la pena tener en mente —y en efecto este trabajo no pretende dar cuenta de *todo Levrero*, labor imposible incluso cuando se trata de un escritor tan poco prolífico y monotemático como Juan Rulfo—, pero los estudios de Corbellini y (especialmente) de Fuentes, y otros que intentan analizar los textos de Levrero nos proveerán de ideas y herramientas valiosas, aun cuando no las utilicemos explícitamente. Como advertencia, las generalizaciones hechas hasta ahora, y las que vendrán, no tienen afán totalizante: cuando se dijo que el realismo levreriano se construye a partir de una primera persona, no se quería decir que toda su escritura, listas del mandado inclusive, fuera subjetivísima. Por otro lado, ante lo anterior, hay que decir que el mismo Levrero apreciaba “el ensayo de Pablo Fuentes —joven psicólogo argentino— en la revista *Sinergia*, el que luego recomendé para su inclusión en el volumen *Espacios libres* publicado por Puntosur”.<sup>8</sup>

Soledad Gelles hablando como Castro Rocha de *Los muertos* y en la misma revista,<sup>9</sup> insiste también en el lugar del cuerpo en ese texto (y, de paso, abona a su punto sobre la imposibilidad de la clasificación; ella le llama “novela corta” mientras él “relato”<sup>10</sup>), pero en este caso, el cuerpo del narrador “juega un papel fundamental

---

<sup>8</sup> Mario Levrero, en Hugo J. Verani, "Conversación con Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, p. 10

<sup>9</sup> "Una lectura de *Los muertos* de Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 73-79.

<sup>10</sup> Porque Castro Rocha lo leyó en *Espacios Libres*, y Gelles en su edición “singular”.

para recobrar su centro como individuo”,<sup>11</sup> mientras su psique, su discurso, es el espacio de manifestación de lo *unheimliche* freudiano, extendido hacia una interpretación política sobre el lugar y el papel del individuo ilustrado en la sociedad, que es la que prevalece en su texto,<sup>12</sup> conduciendo su lectura hasta la afirmación de que “el proyecto escritural de *Los muertos* cuestiona el poder del discurso racional normativo sobre la subjetividad del individuo (...) invalida la codificación impositiva y la racionalización marginadora [y] salva al individuo desde la reflexión sobre la racionalidad establecida y engañosa. Esta reflexión desafía el poder de la “razón” codificada como instrumento explicativo, en aras de una “razón” plural”.<sup>13</sup> Sin duda *Los muertos* está narrado desde la subjetividad del protagonista (y puede decirse que esa subjetividad es la que da forma al relato), y en ese sentido es claro que va a contracorriente del “discurso racional normativo”, y el individuo —el protagonista— en efecto tiene una especie de redención, al final: recupera un recuerdo a fuerza de recuperar la voluntad, y se siente una liberación. Sin embargo la reflexión de que habla Gelles no se encuentra en el texto, ni tampoco el “discurso racional normativo” como tal. En todo caso, se encontraría representado en la sociedad que sirve de trasfondo a la historia (curiosamente, en sus márgenes), y sólo en ese sentido cabe en el cuento la reflexión sobre el enajenamiento en la sociedad ilustrada: como mecanismo para la narración de la subjetividad. Dicho en

---

<sup>11</sup> Gelles, "Una lectura de *Los muertos...*", p. 77

<sup>12</sup> “cuanto más buscamos una “iluminación”, una racionalización, nuestro mundo se convierte en más alienante. Cuanto más intentamos liberarnos del registro de “lo irracional”, lo colocado en ese registro nos acecha de manera más marcada, en su amenaza de retorno desde la represión y los márgenes” (*Ibidem*, p. 74).

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 78-79

otras palabras, *Los muertos* trata del sujeto, no de la sociedad, por más que la lectura amplia de lo *unheimlich* sea pertinente para hablar de la sociedad.

De manera similar, Hugo J. Verani, en “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”, habla del extrañamiento, la “pérdida del centro y del sentido del lugar”<sup>14</sup> como signo de la postmodernidad, parafraseando a Fredric Jameson, y analiza la pérdida de sentido de los espacios y *en* los espacios de las novelas de la *trilogía involuntaria*: “En Levrero, la desubicación produce extrañamiento, interacciones humanas ajenas a la voluntad”.<sup>15</sup> La lectura de las novelas se apoya en la de los cuentos, y Verani identifica algunos rasgos que vale la pena tener en cuenta:

se desarrollan en ámbitos opresivos, narrados por un yo indigente, carente de vivienda, motivaciones, trabajo y hasta de nombre propio (...) Hombres desubicados deambulan como sonámbulos por ámbitos nebulosos e inhabitables, en los que parecen haberse extraviado (...) una realidad laberíntica, cada vez más restrictiva y arbitraria [y] aceptan con desinterés los viajes que jamás llevan a destino (...) Estos ámbitos adquieren una recurrencia obsesiva en un corpus narrativo sobrecargado de casas tomadas por opresiones y represiones inconscientes que impiden vivir en plenitud.<sup>16</sup>

De pasada, porque su objetivo son los espacios, Verani apunta otros dos rasgos constantes de la obra levreriana: primero que “el amor es siempre un placer inalcanzable” que se opone a “una exigencia sexual que hace del cuerpo y sus

---

<sup>14</sup> Hugo J. Verani, “Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 45-58 (p. 45)

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 48

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 46-47

pasiones una compulsión irreprimible y alienadora”,<sup>17</sup> y segundo el “Humor de la desesperación —risa o vértigo del condenado—”,<sup>18</sup> que se encuentra a lo largo de su obra.

Apoyándose innecesariamente en la idea de simulación de Baudrillard, Verani termina su análisis exponiendo el modo en que surge lo extraño en el corpus levreriano:

La indeterminación temporal y espacial, la radical desemantización, el entorno alucinante, la resolución paródica y las deliberadas excentricidades suscitan una apertura sobre el extrañamiento. La precaria sobrevivencia humana en laberintos sin salida, la experiencia de una desposesión, la persistencia de un silencio afectivo y la sombría convicción de vivir en un mundo de absurdas proyecciones plantean instancias de una radical inestabilidad y desolación, de esquivo y plurivalente simbolismo.<sup>19</sup>

En principio resultaba atractivo el artículo “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, de Rómulo Cosse,<sup>20</sup> por el título y porque trata de *Caza de conejos*, un texto al que prestaremos especial atención, pero la lectura que realiza termina siendo muy insatisfactoria. *Caza de conejos* es un conjunto de “cien breves núcleos de historias independientes [que] comparten una serie de elementos comunes y característicos (...) los sujetos de la historia y el espacio representado en el que se mueven: un grupo de cazadores que vive en un castillo y que con frecuencia se dirijen (sic) a un bosque cercano a cazar conejos”.<sup>21</sup> Esto, la

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 51

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 57

<sup>20</sup> En *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 35-43

<sup>21</sup> Rómulo Cosse, “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, p. 35

descripción del texto, es el principio del análisis de Cosse, y continúa del mismo modo, describiendo. Identifica los *roles actanciales* (los cazadores en *función protagónica*, los conejos como *objetos*, el placer como *destino*, los músicos y magos como *adyuvantes*, los guardabosques —omite a las arañas— como *antagonistas*), y agrega que “sobre la base de este modelo, el texto presenta distintas variantes, que no hacen sino destacar por oposición, el esquema relacional dominante”.<sup>22</sup> Interpreta *Caza de conejos* como si fuera un simple “tema con variaciones”, el tema siendo el absurdo de cazar “lo que no es cazable: una especie de criadero; se odia y se sacrifica, a veces con saña, un animal que secularmente ha inspirado solicitud y ternura”,<sup>23</sup> sin pensar que, en realidad, el tema *son* las variaciones. Esto, retroactivamente, se vuelve verdad para todos los temas con variaciones, pero en este caso en particular se manifiesta con mucha intensidad: en las distintas repeticiones, los conejos son “alternativamente “tiernos” (p. 24); *carniceros* (p. 20); “amariconados” (p. 36); *arteros* (p. 36); “plaga social” (p. 42)”<sup>24</sup> (sólo retomando las caracterizaciones que Cosse recoge). Lo mismo sucede con el resto de los “personajes”, y con los espacios. Los conejos toman tantas formas que al final resulta claro que no son conejos; las cien historias se niegan unas a otras, y al final las variaciones no sólo destacan por oposición el esquema relacional dominante, sino que neutralizan los personajes, las tramas y los lugares, de modo que queda, casi, la pura sintaxis expuesta como estructura arbitraria. Como cuando uno repite tanto una palabra que su sentido se extraña y queda únicamente su sonido.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 36-37

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 38

Da la impresión de que Cosse, en vez de extraer rasgos que estructuren la escritura de Levrero, aplica una planilla de lectura y busca en ella los “rasgos estructurales fuertes” que ya conoce.

Una cosa similar sucede con el texto de Helena Corbellini publicado en ese número de *Nuevo Texto Crítico*, “Mario Levrero: las traiciones del soñante”<sup>25</sup>: a partir de una anécdota del escritor (“sueña que se encuentra con Carl Jung, y lleno de alegría porque aparece vivo, exclama «¡Qué suerte! Porque usted es la única persona que me puede entender!»”)<sup>26</sup> se embarca en una lectura junguiana, por arquetipos, en la que los personajes femeninos de Levrero no son Alicia, Mabel, Virginia, Luisa o la Sra. Carulli, sino *La Mujer*, por ejemplo, y por ende —por transferencia diríase—, las particularidades de los personajes femeninos de Mario Levrero quedan supeditadas a las generalidades del arquetipo junguiano de *El ánima*: “La presencia femenina es hálito vivificador, porque como Jung analiza, la mujer recibe la proyección del arquetipo del ánima. Y al querer el ánima, se quiere lo bueno y lo malo de la vida, porque en el reino élfico no existen categorías éticas”,<sup>27</sup> o más adelante: “aguas, abismo y demonio son parte de una larga lista de formas que adquiere el arquetipo de la Madre”,<sup>28</sup> “la intrusión esencial de lo femenino también se metaforiza en los espacios *caverna*”,<sup>29</sup> “todos esos viajes son el impulso del ánima junguiano que excita la vida y en cada caso el ánima como arquetipo

---

<sup>25</sup> en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 19-34

<sup>26</sup> Helena Corbellini, “Mario Levrero: las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, p. 19

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 22

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25

aparece simbolizada en una mujer que el protagonista busca con afán”.<sup>30</sup> De donde, para leer a Levrero y si conseguimos reunir la suficiente dosis de cinismo, nos podemos saltar el paso intermedio de la lectura de Levrero y leer directamente a Jung. Ahora bien, Corbellini tiene un punto aunque no lo dice, y es que los personajes de Levrero en muchas ocasiones —casi siempre— ocupan lugares simbólicos y poco más. Muchas veces son sólo el nombre, sin ninguna característica que los individualice (y hasta pueden ser intercambiables), y lo mismo podría decirse con facilidad de los espacios —París en *París* no es París; el desarrollo de la “Trilogía involuntaria” (*El lugar, La ciudad y París*) pareciera indicar una concretización que nunca se da, etcétera—. Pero esos “símbolos vacíos” operan dentro de la narrativa de Levrero, y en función de ella, no de un sistema externo (como sería el junguiano), por más que ese sistema hubiera influenciado el pensamiento del autor (Levrero también, ya lo vimos, era devoto de la parapsicología, pero no hace falta versarse en ella para leerlo). Este ensayo, en efecto, cabría en la categoría de la “interpretaciones totalizantes” que Castro Rocha criticaba, no así el otro trabajo de Corbellini sobre Levrero, “Serie negra en patchwork”, que analiza la novela *Nick Carter...* en el marco de la narrativa policiaca de ambos márgenes del Río de la Plata, en el periodo anterior a las dictaduras, y logra establecer la pertenencia del texto a la corriente de la época, pero también sus diferencias y particularidades con gran tino. “La gran diferencia —escribe— radica en que este modo de operar [la parodia] funcionó entonces como testimonio histórico de la violencia social y política, en cambio, en Varlotta,<sup>31</sup> es testimonio

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>31</sup> Recordemos que así firmó Levrero la primera edición.

íntimo que desnuda la violencia anidada en el yo”,<sup>32</sup> un yo que se desdobra cada vez más, y se diluye entre juegos de espejos y muñecas rusas:

Su reflejo es el de un maníaco sexual criminal (...) las bestias emergen de su imaginación y de sus sentimientos [y] las ejecuciones de Carter, el defensor del bien, son de insuperable perfidia (...) Tinker no será solamente el ayudante, sino también su enemigo y la Arácnida no sólo una cruel delincuente sino una camarera encantadora, y la secretaria ninfómana es también un vampiro y el propio Carter vuelve a reflejarse en la muñeca inflable, que tiene su mismo rostro y a quien él desea ardientemente.<sup>33</sup>

Estos juegos parecen originarse en un mismo yo escapista, “Carter podrá dar vuelta a su nombre, convertirse en Cart Nicker y disfrazarse de jardinero (...) pero él es *literario*, ficcional, y no puede acreditarse otra existencia”.<sup>34</sup> Como tal, en realidad no tiene yo, y en eso pone mucho énfasis Levrero: el yo angustiado de Nick Carter, que se expande por todos los rincones de la novela a través de los dobles es, como la misma novela, una construcción paródica. La puesta en escena del yo enfrentado con tantas emanaciones de sí mismo cuantas aventuras corre, sin llegar nunca a ninguna certeza, lo deja desnudo como una construcción incierta. El enigma que debe resolverse es ¿quién es Nick Carter? (y ¿quién —en la novela— no lo es?). Lo que está en juego es la frontera entre Carter y el resto del universo diegético. Dice Corbellini, “la soledad es el “único enigma verdadero” y la identidad, lo único que merece encontrarse”.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Helena Corbellini, *Serie negra en patchwork*, p. 82

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 84-85

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 85

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 84

Casi todos los estudios citados hasta ahora, con toda la utilidad que puedan tener, se enfocan en textos sueltos de Levrero, cuentos y una novela, y por lo mismo es difícil extraer rasgos generales de su narrativa de ellos, aunque como hemos visto haya coincidencias: Castro Rocha y Gelles encuentran ambos las necesidades corporales como el mecanismo que hace avanzar la narración en *Los muertos*, pero no se puede generalizar al resto de su narrativa; Cosse y Corbellini en cambio parecen haber dado con características similares cuando hablan él de rasgos estructurales generados por oposición y ella de arquetipos junguianos, pero no profundizan en su caracterización. La misma Corbellini, en el estudio sobre *Nick Carter...*, y Hugo J. Verani, en "Aperturas sobre el extrañamiento", logran establecer algunos rasgos persistentes a lo ancho de un corpus levreriano, pero se enfocan en sus novelas. De modo que la pieza crítica de más utilidad para este trabajo será el ensayo de Pablo Fuentes, "Levrero: el relato asimétrico", que, si bien es más bien breve y no estrictamente académico, es el único que ofrece una caracterización completa del estilo levreriano.<sup>36</sup> Lo hace a costa de una interpretación del mismo, pero precisamente por eso constituye una herramienta muy valiosa para que esa interpretación no se aleje demasiado de lo que hay en las páginas, y permite estar en desacuerdo con él, es decir, permite un diálogo acerca de su propio contenido, por apoyarse exclusivamente en los textos de Levrero.

El ensayo se divide en nueve apartados temáticos, en los que Fuentes analiza un solo aspecto de la escritura de Levrero, y una *¿Conclusión?* En la que no da por cerrado el caso. Los apartados son *Los raros*, sobre esa tradición

---

<sup>36</sup> Pablo Fuentes, "Levrero: El relato asimétrico", en Mario Levrero, *Espacios libres*, Buenos Aires/Montevideo, Puntosur, 1987, pp. 305-318

uruguay, *Cimientos*, en donde se proponen las influencias literarias de Levrero, *El que habla*, sobre los narradores en sus textos, *Los otros*, sobre los personajes en tercera persona (casi siempre secundarios, puesto que casi siempre el protagonista se identifica con el narrador); *Ámbitos*, sobre los espacios, *Tiempos*, sobre la escritura y el uso del tiempo narrativo, *Trayectorias*, las de los personajes, *Fracturas*, sobre la multiplicidad de puntos de vista, y *Zonas*, acerca de los temas, y modos de tratarlos, que recurren a lo largo del corpus levreriano.

El primer aparatado Fuentes lo dedica, como se adivina, a recapitular el ensayo de Ángel Rama sobre los *raros*, y a nombrar a Levrero heredero directo de esa tradición oculta con la que engarza en varios aspectos: el intento de explicación profunda de la realidad a través del ingreso parsimonioso de lo extraño en lo cotidiano, lo trivial, lo excepcional, la exasperación de lo mórbido, la acumulación vertiginosa de imágenes y las distorsiones geográficas y temporales.<sup>37</sup>

En el segundo se amplía el panorama: Fuentes propone cuatro grandes influencias en la escritura de nuestro autor: por un lado Franz Kafka y Lewis Carroll, y por el otro el surrealismo y los mismos *raros*. Si bien la influencia de Kafka es innegable, sobre todo en cuentos como *Siukville*, *Noveno piso*, o *La calle de los mendigos*, y en la novela *El lugar* (no tanto *La ciudad*, a pesar de que está signada por un epígrafe de Kafka), la de Carroll resulta más bien tenue. Fuentes argumenta a su favor el aspecto lúdico de los textos, pero hay muchos más escritores lúdicos que Carroll, y más cercanos (Felisberto Hernández, por ejemplo, podría ser una

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 307

fuelle más “natural”, o su mismo trabajo en diversas revistas de juegos mentales). A favor de Carroll cabría argumentar la recurrencia del nombre Alicia para personajes femeninos, y uno de los epígrafes de *Caza de conejos*, tomado de *La caza del Snark*, pero en contra se responde que Alicia era el nombre de su segunda esposa, y que en *Caza de conejos* también hay epígrafes de Melville, Cortázar, y José Pedro Díaz —y en los ciento dos textos que lo conforman no se alude nunca al conejo blanco—. Mucho mayor influencia, en mi opinión, ejerce la literatura policiaca, la de aventuras, la ciencia ficción y la historieta, que Fuentes relega a una especie de apéndice junto con “lo pornográfico, el espiritismo y ciertos mitos populares”,<sup>38</sup> para que el cuadrado de influencias que había trazado no se le hiciera pentágono. Sea como sea, no es el objetivo de este trabajo identificar precursores o lecturas preferidas del autor tanto como analizar el modo en que construía sus textos, para lo cual resultan de mucha mayor utilidad los apartados subsecuentes del ensayo de Fuentes, pues es en ellos que determina una serie de rasgos de la escritura de Levrero, que serán de utilidad al momento de interpretarla.<sup>39</sup>

En primer lugar,

el narrador es siempre una primera persona, generalmente sin nombre (...) involucrado, casi a su pesar, en la trama [y que] sigue ligado a [un] propósito mínimo (arreglar un encendedor, tomar un tren, explorar un sótano) que, al querer llevarlo a cabo, desencadena los hechos posteriores. A pesar de eso, los protagonistas de Levrero no tienen una mayor incidencia

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 308

<sup>39</sup> A las líneas de influencia identificadas por Fuentes hay que agregar la de James Joyce, de la que da cuenta Jorge Ruffinelli en “Mario Levrero, Alice Springs y la verdad sobre la imaginación”, en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, pp. 59-72

directa en el desenvolvimiento de los acontecimientos;  
los transitan.<sup>40</sup>

El resto de los personajes, en cambio, son siempre extraños, no hay forma de verificar su vida interior. “Los otros son siempre *otros*, o sea que pueden perfilarse como cómplices o enemigos, o simplemente eso, un otro que sostiene el extrañamiento”.<sup>41</sup> Como si, diríase que de modo paradójico, la posición subjetiva tan fuerte de los protagonistas resultara en la objetivización de los demás (pero no es paradoja, es solipsismo). Los personajes secundarios casi no tienen importancia, y cuando la adquieren es a modo de coro, como parte del ambiente, o porque la adquieren a través del protagonista. Sigue Fuentes:

[la] distorsión (leve o grosera) de los espacios físicos conforma un proceso de *metamorfización* constante (...) los ámbitos se modifican con más radicalidad cada vez a medida que avanza la narración. El ámbito es el punto de apoyo para el estallido de lo real como lo conocemos, para la fuga de la psicología de los personajes, el quiebre de la trama y la tensión creciente del relato.<sup>42</sup>

El tiempo, en cambio, se mantiene firme, “es ajeno a la dimensión psicológica de los personajes”, y aunque “los personajes levrerianos no registran el llamado tiempo cronológico, lo *olvidan*”,<sup>43</sup> corre linealmente. Levrero nunca cuenta el final de las historias antes que el principio, ni se puede decir que el tiempo sea una proyección de las psiques de sus protagonistas (como sí se puede decir en muchos

---

<sup>40</sup> Fuentes, *Op. Cit.*, p. 308-309

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 310

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 311-312

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 312

casos de los espacios).<sup>44</sup> Pero ni a los personajes ni a las tramas parece importarles, y se desarrollan como si no existiera.

El tiempo parece un estorbo necesario, por la cantidad de desviaciones que suele tomar la prosa, “aparentemente caótica, caprichosa, azarosa”,<sup>45</sup> tanto al nivel de la trama como al del texto, para alcanzar su objetivo. Las búsquedas de los personajes, los motivos por los que se mueven, se pierden de vista y queda una sensación de que las cosas *les pasan*, sin que ellos tengan la posibilidad de actuar sobre ellas. Pero hay que destacar el carácter aparente de ese azar. Sea que los objetivos se logren, que no, o que resulten ser otros que los que el protagonista creía, hay siempre una lógica en su construcción. “Los textos se construyen de costado”,<sup>46</sup> tangencialmente, sin tocar nunca del todo el objeto, pero siempre a su alrededor.

El tono —sigue Fuentes— intenta generalmente ser neutro, distanciado, de una cierta “objetividad” en la valorización de los hechos que acrecienta aún más la atmósfera opresiva y el efecto siniestro (en el sentido freudiano) que están omnipresentes en sus relatos.<sup>47</sup>

El cruce entre ese tono sin afectos y un universo diegético que debería causar reacciones “produce en el lector la puesta en tela de juicio del sentido de lo real y

---

<sup>44</sup> *Caza de conejos* podría tomarse como contraejemplo, porque los personajes allí repiten una y otra vez las mismas escenas, dejando un gusto a eterno retorno, pero no se puede decir que sean episodios, ni que sea una sola historia, ni que, estrictamente, los personajes sean los mismos.

<sup>45</sup> Fuentes, *Op. Cit.*, p. 313

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 314

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 314-315

de la idea clásica de subjetividad-objetividad como entelequias polares”,<sup>48</sup> y también, más allá de eso, una “fractura que se instala entre texto y lector”.<sup>49</sup>

Para terminar, Fuentes ofrece un catálogo de temas recurrentes, “nichos significativos (...) que constituyen puntos de referencia para su simbolismo particular”<sup>50</sup>: los protagonistas embarcados en algún viaje o búsqueda, la ciudad, “supuesto ordenador”, pulverizada y pulverizadora, lo sexual “escindido entre lo angélico-espiritual y lo erótico-demoníaco”,<sup>51</sup> y la muerte que, “de alguna manera (...) es el “otro” del espejo, las zonas desconocidas de nosotros mismos que acechan”.<sup>52</sup> Además del humor, frecuentemente negro, tanto en las imágenes como en el lenguaje; un humor que “se debe siempre al efecto absurdo, inesperado, que quiebra la continuidad lineal del relato permitiendo la irrupción de lo insólito, del gag”,<sup>53</sup> un humor, pues, basado en los mismos mecanismos que el resto de su escritura, violento, distante, que disfruta las irrupciones con una sonrisa donde los buenos modales recomiendan un gesto de espanto.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 315

<sup>49</sup> *Idem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 316

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 317

<sup>53</sup> *Idem*.

## Capítulo 6. Un modelo de análisis de la literatura del primer periodo de escritura de Mario Levrero a partir de las teorías de Freud y Todorov

*No creo que las cosas hayan sucedido así,  
ni que exista ese museo<sup>1</sup>*

El procedimiento levrieriano para conseguir lo *extraño* (para extrañar el texto, diríase, o para crear extrañamientos) se puede ver muy claramente en un pasaje de *Dejen todo en mis manos*, una novela que pertenece claramente al segundo periodo de Levrero, escrita en 1996 y publicada hasta 2007, de tono fundamentalmente realista, pero en cuya sección 23 aparece lo siguiente:

[el protagonista se está emborrachando, y narra]:  
Percibía, embelesado, el daño que me hacía cada gota. Me salían cuernos, la cara se me llenaba de pelos y me crecían los colmillos. Mr. Hyde intentó ponerse de pie e ir hasta el mostrador a armar camorra, pero se sintió muy mal. Se apoyó en la mesa con las dos manos y se asustó cuando vio caer sobre la gastada superficie abundantes gotas de sudor que provenían de su frente, mientras el edificio comenzaba a oscilar sobre un mar no muy sereno. Trastabilló hasta las escaleras y se aferró al pasamanos, y comenzó a subir, y subió y siguió subiendo sin pausa hasta el tercer escalón. Allí intentó mirar hacia arriba y calcular cuánto le faltaba recorrer, y una náusea le llevó gusto ácido a la garganta. Se miró los zapatos. Intentó respirar, pero no pudo. Siguió subiendo y subiendo durante algunos meses. Llegó al pasillo del piso alto. Vio una puerta abierta y entró a la pieza. Logró cerrar la puerta y pasarle llave. Quedó a oscuras. Logró tropezar con la cama y caer sobre unas sábanas que olían mal y ni siquiera tenían aquel perfume conocido. Logró sacar la cabeza fuera de la cama y vomitar sobre el piso. Después, tras breve agonía, logró morir.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, *Los muertos*, en *Espacios libres*, p. 264

<sup>2</sup> Mario Levrero, *Dejen todo en mis manos*, Barcelona: Caballo de Troya, 2007. pp. 107-108

¿Qué hay ahí? Al empezar a hablar de sí mismo en tercera persona — objetivamente, desde fuera—<sup>3</sup>, el protagonista consigue liberarse del realismo y los procesos mentales se empiezan a representar como hechos, eventos fácticos: por lo que se dice, el edificio se bambolea, el viaje toma meses y, al final, muere. No sólo muere, *logra* morir, como antes *logró* tropezar, dos eventos que por lo general son involuntarios. A la línea siguiente despierta, así que no hay que temer una interpretación literal, pero lo mismo podría decirse de los cuentos: no hay que darles una interpretación realista (evidentemente), pero hay que tener en cuenta que lo que se representa es lo que es, que no son, recordando a Todorov, alegorías ni poesía, y que por esa operación de ver objetivamente lo subjetivo, de negar que una imagen sea sustituta de otra, un “mero símbolo” —que *siguió subiendo y subiendo durante algunos meses* en realidad quiere decir *sintió como si la escalera fuera interminable*—, se destruye la oposición entre significante y significado, ambas caras de la moneda son *la misma* (que no iguales), y los procesos mentales ocultos, lo unheimlich freudiano, toma forma y se presenta en el texto como elemento fantástico. Lo de arriba como lo de abajo. Dicho de otro modo, Mr. Hyde es el protagonista, no sólo lo que se esconde detrás (la grúa de la ventana es grúa y escalera al cielo, simultáneamente). Y es por eso, precisamente, que se encuentra en ese espacio de indecidibilidad que genera lo siniestro para Freud y lo fantástico para Todorov. O, siguiendo la línea que abría Mladen Dolar, que en este caso particular parece más adecuada, su existencia es tan patente que es siniestra.

---

<sup>3</sup> Por contraste, el resto de la novela está escrita en primera persona.

Recordemos los fenómenos que a partir de Freud y Todorov calificamos de *extraños* (las formas en que lo extraño se da en la narrativa): el primero les daba un lugar central a los dobles, y a partir de ellos obtenía las repeticiones involuntarias, la desaparición del límite entre lo animado y lo inanimado —en ambas direcciones— y la impresión de lo onírico; el segundo ofrecía las metamorfosis y el pandeterminismo, que causan multiplicación de la personalidad, pérdida del límite entre objeto y sujeto, y transformaciones del espacio y el tiempo, dentro de los *temas del yo*, y, por lo que toca a los *temas del tú*, las “transformaciones del deseo”, sobre todo cuando van a dar a la crueldad y la necrofilia (más concretamente al vampirismo).

De los análisis críticos vistos en el capítulo anterior podemos obtener, en el corpus estudiado, los dobles, la impresión onírica, la metamorfosis (y por ende la desaparición de límites entre inanimado y animado, y entre objeto y sujeto), las transformaciones de espacio y tiempo, y la crueldad. No obtenemos ni la necrofilia ni, estrictamente, la multiplicación de la personalidad, ni tampoco las repeticiones involuntarias. Pero si hay dobles hay multiplicación de la personalidad, y las repeticiones, voluntarias o no, abundan en la literatura de Levrero, y en el corpus al que me atengo. La necrofilia *per se* es más difícil de encontrar, pero sin duda hay una fascinación con la muerte, por ejemplo en *El crucificado*, una rara parodia de la crucifixión cristiana, o en *El rígido cadáver*, que también es de manera evidente una historia con doble.

Además de las “formas clásicas” de lo extraño, que se refieren a lo narrado, Levrero desarrolló otros medios de conseguir ese efecto de incomodidad y duda a través de la forma de narrar. Es decir, en muchísimos casos, lo extraño se da en la

estructura del relato, en su sintaxis, y, como ilustra el ejemplo anterior, en la gramática (un cambio inavisado de persona gramatical genera toda una irrupción de extrañeza en una novela más bien calma). Quizá se podrían englobar en la “sensación onírica” pero es más interesante, y menos vago, ver cómo está construida tal sensación.

A continuación presento una lista de las formas en las que Levrero consigue lo extraño, comenzando por los casos formales que acabo de mencionar, analizando cómo es que lo generan, y siguiendo por los casos clásicos, ya descritos y estudiados por Freud, Todorov y muchos más, mencionando, si se da el caso, qué particularidad tienen en el corpus analizado. Los ejemplos que las ilustran están tomados de los cuentos coleccionados en *La máquina de pensar en Gladys y Espacios libres* (y de los de *Aguas salobres*, en menor medida). Ésta no pretende ser una clasificación exhaustiva de las estrategias para *extrañar* un texto, algunas de las nombradas se sobreponen con otras y algunas, cuya existencia podría inferirse de las demás —del modo en el que en la tabla periódica se predicen elementos que no se han descubierto pero que deben contar con tales o cuales características—, o de una lectura demasiado fiel a Todorov y Freud, no se usan porque no existen o no son significativas en el corpus estudiado (lo dicho sobre la necrofilia); no es la intención aquí hacer un catálogo de las formas posibles de lo *extraño*, sino ver cómo se da en el caso específico que nos ocupa, verbigracia, los cuentos de Mario Levrero.

Es necesario aclarar, también, que la categorización se elaboró a partir de la lectura de los textos, aunque aquí, por conveniencia, se exponga al revés. Esto es, por ejemplo, no se decidió buscar desdoblamientos a partir del marco teórico que

dice que deberían estar allí, sino que después de encontrar varios desdoblamientos se asumió que es una categoría importante. Por lo mismo, cuando se habla de defraudaciones de las expectativas del lector por un lado y de desplazamientos de género por otro, o de espacios desarticulados de un lado y del otro del extrañamiento en las casas, cuando en ambos casos la segunda categoría es claramente un subconjunto de la primera, no es por falta de rigor sino porque lo que habría sido una subcategoría tiene rasgos por los que merece ser situada aparte. Hay espacios dislocados, pero las casas son especiales, sobre todo cuando las habita, o las recorre, el narrador. Dicho lo cual, empecemos:

### **Desplazamientos de género**

*Nick Carter*... sin duda es el mejor ejemplo, pero no es el único, ni la parodia es la única manera en la que un texto se alimenta de las convenciones de un género narrativo en su construcción para después hacerlas a un lado; *El sótano* tiene la estructura de un cuento de hadas (una búsqueda con tres obstáculos a superar) y un protagonista niño, *Las orejas ocultas (una falla mecánica)* está construido alrededor de una escena del crimen con detective, y la figura misma del detective vuelve a aparecer, por ejemplo, en *El factor identidad*; *Los ratones felices* es una parodia de la ciencia ficción, *Apuntes de un voyeur melancólico* tiene la forma de un diario (y prefigura, claro, las novelas-diario y *La novela luminosa*, en las que el límite entre ficción y autobiografía queda muy mal parado). *Capítulo XXX...* tiene una puesta en escena (unos niños creciendo en una isla sin contacto con el resto del mundo) que empieza tendiendo lazos con obras canónicas (*Robinson Crusoe*,

*El señor de las moscas*), e incluso hace un guiño al descubrimiento de América, que posiblemente sea el germen de la fantasía del mundo nuevo, virgen,<sup>4</sup> pero la anécdota muy pronto se desvía seriamente de lo esperado: empieza a ocurrir —a *aparecer*— la metamorfosis del subtítulo, causada, misteriosamente, por una planta que había nacido de unos huevos rojos que llevó el extraño a la isla, en la cual crecen y proliferan mosquitas y hormigas: los insectos se convierten en un monstruo, el protagonista envejece de golpe, su cuerpo se desintegra lentamente, soltando semillas, y la cabeza se le convierte en piedra. Al final, cuando un adulto entierra su cabeza y sus huesos, “fue naciendo en mí la conciencia de la luz y del aire y de los colores y de todas las cosas que siempre amé (...) empiezo a nacer, dulce y alegremente, a la verdadera vida”.<sup>5</sup> Por un lado sigue siendo la historia del “despertar a la conciencia” del protagonista, un relato de crecimiento, de distanciamiento de la forma de vivir infantil (los adultos, que viven en otra parte de la isla, de pronto dejan de parecerle peligrosos, sus mujeres sobre todo, y “ya no me sentía en ningún momento integrado a las cosas [y] aunque no pensaba mayormente, tenía (...) una clara noción de lo que debía hacer”<sup>6</sup>) pero no solo es un crecimiento muy particular, sino que termina con la desaparición súbita del cuerpo del protagonista (no es muerte) y su vida más allá.

---

<sup>4</sup> En el inicio del cuento llega un extraño a la isla, nadando, y “no coincidía en absoluto con las leyendas que se contaban de invasiones terribles en naves impresionantes, había algo heroico y al mismo tiempo triste, algo que me hizo sentir una instantánea simpatía por el extranjero rubio” (*Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes*, en *Espacios libres*, p. 59)

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 82

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 72

Aparte vale la pena mencionar la parodia (en el sentido formal) de las historias cristianas, que si bien no conforman un género *per se* sí son un corpus reconocible con el que se pueden efectuar operaciones de este tipo. *El crucificado* es un ejemplo evidente, un hombre llega a una comunidad cerrada, “flaco y barbudo, muy sucio [y con] los brazos perpetuamente abiertos y rígidos. Después se supo que tenía las manos clavadas a una madera”<sup>7</sup> y tras una breve convivencia con los demás, “El 21 de Julio (...) habían encontrado a Emilia montada encima del Crucificado, los dos desnudos”,<sup>8</sup> por lo que lo crucifican de nuevo, ahora con ella. Esta vez muere (“La otra vez fue un error, me habían confundido, ahora está bien”,<sup>9</sup> dice durante su agonía):

El cielo se oscureció de golpe. El Crucificado volvió a hablar.

—Padre mío —dijo— por qué me has abandonado.

Y después rió.

La escena quedó estática, detenida en el tiempo. Nadie hizo el menor movimiento. Hubo un trueno, y el Crucificado inclinó la cabeza muerto.

Todos parecían muertos, todos habían quedado en las posiciones en que estaban, la mayoría ridículas.<sup>10</sup>

Sobreviven (y pueden moverse) Emilia y el protagonista. Él la desata, y al día siguiente ella lo despide: “Espero un hijo. Nacerá dentro de tres días. (...) No tienes más nada que hacer aquí. Ve por el mundo y cuenta lo que has visto.”<sup>11</sup>

Otros sitios donde ocurre este diálogo con las historias cristianas, aunque nunca es tan central, son *La nutria es un animal del crepúsculo*, construido en parte

---

<sup>7</sup> *El crucificado*, en *Espacios libres*, p. 51

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 53

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 54

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 55

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 56

con un misal, o el discurso apocalíptico de Mabel, en *La cinta de Moebius*, que se cita más adelante.

### **Defraudación de las expectativas del lector**

Los desplazamientos de género pueden tomarse como casos particulares de esto, pensando que los géneros literarios se pueden construir como “conjuntos de rasgos que uno espera encontrar en un texto”, es decir, como un conjunto de expectativas de rasgos.<sup>12</sup> Pero es claro que no es la única forma de defraudar al lector. Son varios los casos en los que se crea una tensión —un misterio, un objetivo a lograr, un tema que espera resolverse— y el camino del texto no pasa por relajarla —explicar el misterio, conseguir el objetivo (o fallar), resolver el tema—. Por ejemplo, en *Los muertos*, el objetivo inicial del protagonista (reportar un suicidio) queda en suspenso, primero, por la pertinencia de ayudar a una señora a cargar sus bolsas, y luego por una serie muy larga de sucesos y de meditaciones que llevan la trama por otros rumbos. El suicida queda olvidado, incluso por el lector.

Es claro el modo en el que esto resulta extraño: hay algo *en el texto* que no es congruente con lo que uno espera de él, que *parece* arbitrario, y en cierto modo lo es, pero está allí y por lo tanto tiene razón de ser. O, al revés, no está algo que

---

<sup>12</sup> Bajtín dice que “cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (M. M. Bajtín, *El problema de los géneros discursivos*, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2005, p. 248). Los géneros literarios evidentemente se cuentan dentro de los géneros discursivos, pero lo importante aquí es que los géneros se forman a partir de las costumbres y necesidades de cada esfera, es decir de lo que se espera de un enunciado que afirma pertenecer al género. (“Enunciado”, en Bajtín, tiene un sentido amplísimo: Lo enunciado, la enunciación completa).

uno supone que debió estar. O ambas, como en el caso de *Los muertos*, en donde el muerto doble (el suicida, cuya muerte el protagonista ve dos veces<sup>13</sup>) es sustituido simbólicamente por los paquetes de deshechos que el protagonista debe cargar.<sup>14</sup>

### Identificaciones extrañas

El mismo ejemplo de *Los muertos* podría servir aquí (y más cuando se identifican protagonista y muerto), pero es más claro el caso en *La cinta de Moebius*, en *Aguas salobres*: tenemos a dos niñas, Susana, “una vecinita (...) que siempre jugaba conmigo”,<sup>15</sup> amiga infantil del narrador-protagonista y primer objeto de su deseo (“mi primer impulso había sido, desde luego, asesinarla”<sup>16</sup>), que parte con él y su familia en un viaje de Montevideo a París, y su doble, que la suplanta en Buenos Aires, que “aunque se le parecía como una gota de agua a otra gota de agua, no era Susana (...) La auténtica Susana había sido devorada esa noche en forma de

---

<sup>13</sup> “por algún motivo se me mezcló la imagen intuida con lo que estaba viendo, y fue como si otro inquilino se pegara un tiro delante de mis ojos y cayera casi atravesado sobre el primer cadáver” (*Los muertos*, en *Espacios libres*, p. 249)

<sup>14</sup> “No era la primera vez que me veía en una situación similar, aunque la similitud se dé más bien en mi percepción de las cosas y no tanto en los hechos concretos —siempre superficiales [Una vez en la que había sido invitado a dormir en la mansión de Frieda, hija de unos alemanes adinerados, no había podido encontrar el baño y] busqué con la vista cualquier recipiente salvador. No había ninguno, ni siquiera un florero. Traté de serenarme, de controlar los espasmos y pacificar las vísceras, con idea de vestirme y salir, para llegar por lo menos hasta algún matorral espeso del parque —pero todo fue inútil: sin tiempo siquiera para sacarme el calzoncillo comencé a defecar, sentado en la cama, sobre las blancas sábanas, como nunca en la vida, y no quiero dar más detalles de un tema tan desagradable” (*Ibidem*, pp. 251-254) Con las sábanas hace dos paquetes con los que escapa de la casa y busca un lugar para dejarlos.

<sup>15</sup> *La cinta de Moebius*, en *Aguas salobres*, Buenos Aires: Minotauro, 1983, p. 12

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 13

albóndigas, y el mañtre del hotel era un ogro”,<sup>17</sup> llamada Marisa, “pero me dicen Susana”,<sup>18</sup> las azafatas en un aeropuerto al que llegan por accidente, “terminaron por hacer aquel juego que hacíamos con Susana”,<sup>19</sup> y, finalmente, una prostituta parisina con un monólogo tremendo:

Los hombres me llaman Mabel, “ma belle”, ¿comprendes? Pero tú habrás de buscar mi nombre verdadero. (...) Andarás muchos años por el mundo buscándome, me buscarás en cada mujer, y en cada mujer que ames estaré yo un momento (...) e Irma estaba en mí, y Susana también estaba en mí; te conozco desde el principio de los tiempos (...) Masturbación de un adolescente, diez francos.<sup>20</sup>

(Irma era una amiga de Susana que había hecho una breve aparición en el relato, aunque sustantiva, “introdujo en nuestros juegos la variante del beso en la boca”<sup>21</sup>). Todos estos personajes, en un principio bien diferenciados, se van identificando metonímicamente y se vuelven uno, desde la perspectiva del narrador-protagonista, o para el lector, sin que el primero sepa. Y no es simplemente una mujer arquetípica, sin atributos, receptora del deseo del hombre. Marisa vuelve a entrar en juego y ocupa el lugar de Susana entre los demás personajes, y más adelante hay otra mujer, Atenea, que no se puede identificar con las anteriores, a pesar de tener, también, una aventura sexual con el narrador.

En el mismo cuento encontramos otra forma de identificación extraña, a través de una descripción oximorónica. La misma manera en la que Marisa entra

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 34

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 41

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 51-53

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 18

en escena por primera vez, igual a Susana como dos gotas de agua pero sin ser ella, es uno de esos casos, otro es la descripción de un momento en París, “un recuerdo que no podía ser recuerdo”.<sup>22</sup>

### **Personajes intercambiables**

Un caso particular, pero particularmente interesante, de lo anterior es cuando la identificación se da entre dos o más personajes, que terminan jugando el mismo rol, ya porque tienen alguna afinidad real, como en el ejemplo de las niñas en *La cinta de Moebius*, ya porque, con mucha mayor frecuencia, no tienen ningún rasgo, salvo el nombre, que los distinga entre sí. Cualquiera puede ser cualquiera porque nadie es nadie, todos parecen de utilería. Esto, puesto en voz del protagonista, lo hace aparecer tremendamente alienado, como apuntaron Pablo Fuentes, Rómulo Cosse y, a su manera, Helena Corbellini, pero más allá de eso, ponen de manifiesto la naturaleza textual de los cuentos, el hecho (que debería permanecer en el fondo) de que son construcciones.

Pensando en el conjunto de la obra de Levrero, se puede ver, también, que una serie de nombres femeninos se repite (Luisa, Mabel, Irma, Alicia y otros). Esto no tiene por qué ser indicación de otra cosa que del pequeño repertorio de nombres que al autor le gustaban, o los nombres de sus amigas con los que gustaba de jugar (recordemos que un tiempo de su vida se dedicó a producir juegos para revistas). Más allá de lo que indique sobre el autor, en la escala de la obra completa, Mabel es una adolescente muy sensual en *Capítulo XXX*, un objeto inaccesible de deseo

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 47

en *El lugar*, y una prostituta francesa en *La cinta de Moebius*. Si el nombre es sólo un nombre, a esta escala, precisamente, resulta evidente que no es una sola Mabel, que es un signo vacío listo para ocupar el lugar que el autor le asigne. Una construcción.

### **Metamorfosis**

Las metamorfosis de los personajes son un recurso habitual en los cuentos de Levrero; el título de uno de ellos podría resumir su presencia: *El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes*.<sup>23</sup> Lo que interesa, sin embargo, es el modo en que se dan estas metamorfosis, porque es distinto al predicho por Todorov. Si en aquel las transformaciones indicaban el poder de la mente del “protagonista fantástico”, acercándolo al pensamiento mágico y al pandeterminismo, en nuestro caso parecen más bien indicadores de lo “contrario”: de alienación y poco control sobre lo que sucede.<sup>24</sup> Vale la pena incluso dividir las metamorfosis en dos clases: las que le ocurren al protagonista y las que le ocurren a los demás (que, a su vez, incluyen el fenómeno emparentado de los personajes intercambiables que ya vimos): cuando cambian los otros, la reacción del protagonista es, usualmente, de indiferencia; cuando cambia él, de asombro, quizás, en todo caso de extrañeza impotente (y finalmente, con cierta frecuencia, de aceptación e indiferencia).

---

<sup>23</sup> Hay que notar que *aparecer* no es el verbo más frecuente para los milagros, es más bien pasivo frente a *ocurrir* o *suced*.

<sup>24</sup> “Contrario” va entrecomillado porque si los dos fenómenos tienen manifestaciones similares, deben estar más emparentados de lo que parece; surge entonces la sospecha de que la mente pandeterminista está alienada en más de una manera, y el pensamiento infantil (en adultos) lo confirmaría.

El protagonista de *Capítulo XXX...*, como vimos antes, termina con una cabeza de piedra y el cuerpo deshilachado, convertido (quizás) en semillas, y el único momento de angustia que tiene (con respecto a su transformación) es cuando el Viejo F. está a punto de enterrarlo:

—Estoy vivo, viejo —quise decirle—. No me entierres la cabeza, estoy vivo —pero no podía mover los ojos, y tampoco podía hacerme entender por medio de lágrimas ni de ninguna otra manera. El viejo, en cambio, dejó caer gruesos lagrimones, mientras meneaba la cabeza con amargura.

—¡Viejo, hijo de puta, estoy vivo, no vayas a enterrarme! —quería gritar, pero el viejo terminó de cavar el otro pozo y depositó allí la cabeza de piedra con mucho cuidado, y tapó todo con arena.

Dejé caer los párpados, que ya no podría volver a levantar. De todos modos, no era necesario.<sup>25</sup>

Inmediatamente después, el protagonista se da cuenta de que está en una vida nueva y mejor.

En el mismo cuento se puede pensar en el advenimiento del monstruo a partir de los insectos como un ejemplo de *metamorfosis de los otros* (y en efecto acaban teniendo una relación más que cordial, diríase que simbiótica). Hay un caso similar, aunque más que metamorfosis se debería hablar de revelación, al final de *Los laberintos*, en donde un personaje varado en una ciudad de playa en donde no tiene nada qué hacer más que esperar a que mejore el clima, escucha al pasar sobre una Sonia que bailarían desnuda, y pasa los días buscándola y elaborando teorías sobre los laberintos, hasta olvidar todo lo demás. Pasa mucho tiempo, vuelve a encontrarle el rastro, y

---

<sup>25</sup> *Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes*, en *Espacios libres*, p. 82

segundos antes de escuchar el estruendo de la puerta que se cerraba con violencia, recordé mi teoría de los laberintos y las trampas y supe cómo era Sonia sin necesidad de verla y pensé en mi libro sin terminar, en lo lindo que sería poder comenzar a escribirlo una vez más —ahora, desde un nuevo y terrible punto de vista.<sup>26</sup>

Un caso extremo es el de *La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna*, en donde todo el elenco de personajes, incluyendo al que lleva la voz en primera persona cambian de un párrafo al siguiente, entrelazando cuatro historias (una sala de partos en la que se da a luz a la luna, una carrera ciclista en su superficie, la producción de un radiodrama acerca de médicos y parteras, una película de *Carlitos Chaplín*) sin que en ningún momento se delate extrañeza ya no por las historias mismas, sino por los cambios bruscos entre una y otra, y que se resuelve con “Por eso es que en latín el plural de *mare* es *maria*, y en las noches de luna llena yo ando desesperado por las calles, llamándote, María. Y mañana, 14 de julio, una multitud de ciclistas recordará emocionada la toma de la Bastilla”.<sup>27</sup>

### **Espacios cambiantes, desarmados, desmoronamientos**

Los espacios en los que sitúa Mario Levrero sus narraciones, como advierte Pablo Fuentes, suelen desarticularse y transformarse conforme avanzan (o no) las historias, más que representaciones del espacio exterior parecen serlo del espacio interior. Un laberinto de cuartos idénticos cada vez más deteriorados en *El lugar*, una ciudad desierta en *La ciudad* y el rarísimo París de *París* en las novelas de la

---

<sup>26</sup> *Los laberintos*, en *Espacios libres*, p. 244

<sup>27</sup> *La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna*, en *Espacios libres*, p. 126

*trilogía involuntaria*, toda una calle que cabe —doblada— en el interior de un encendedor en *La calle de los mendigos*, el laberinto que transcurre en los paréntesis de *La casa de pensión* o la casa fragmentada en *La casa abandonada*, y también las ciudades que se recorren en *Espacios libres* y *Los muertos*, en las que no se regresa nunca al mismo punto, son ejemplos de esta desarticulación.

La transformación se da por ejemplo en *Noveno piso* con una escalera que se eterniza, en *Nuestro iglú en el ártico*, con una casa que va cambiando y a la que se le van encontrando secretos, en *La cinta de Moebius* donde el protagonista recorre un espacio francamente onírico, o entre las dos versiones de *La máquina de pensar en Gladys*. En estos dos casos, como en *Noveno piso*, el espacio termina desmoronándose, pero en muchos más hay un deterioro progresivo, ominoso, que deja la sensación de que ese desmoronamiento está por darse.

### **Ciudad, casa y jardín**

Vale la pena detenerse un momento en la relación entre la casa, la ciudad y el jardín, a propósito de la relación íntima entre lo hogareño, *heimlich*, y lo siniestro, *unheimlich*, que muestra Freud, y aprovechando que estamos viendo los espacios, aunque esta relación no sea una estrategia textual puntualmente: la casa, en principio, es un lugar calmado, donde el protagonista puede estar tranquilo. Es cierto que en muchas ocasiones se encuentra amenazada, o se vuelve ella misma un elemento de desazón, pero es precisamente por fallar en su función protectora. La ciudad, en cambio, cuando aparece, es un lugar amenazante (un ejemplo clarísimo es *Gelatina*, donde una gelatina —claro— crece por las calles, tomando

todo el espacio público y luego, poco a poco, los interiores de los edificios; otro es *Los ratones felices*, donde las calles están vigiladas por ángeles que controlan los pensamientos y sentimientos de los transeúntes), mucho más fragmentario que los interiores, en donde el protagonista se pierde o se deja perder, muchas veces sin encontrar el camino de regreso. En el otro extremo están los jardines, que son pocos, en los que se escapa de esa lógica: son lugares placenteros, vivos, y con elementos mágicos. No dejan de ser peligrosos, pero el peligro en ellos no es la opresión ni la falta de sentido, sino su fauna, en particular sus insectos, sus habitantes (los guardianes mágicos en *Historia sin retorno N° 2*), su naturaleza “en sí” en *La casa abandonada* o su simple encanto, el pasmo en *Los reflejos dorados*. Se podría decir, sin afán de ser psicoanalistas, que la ciudad y el jardín corresponderían al superyó y al subconsciente disputándose la casa del yo, y creando, cada uno a su modo, lo siniestro freudiano.

### **Flora y fauna con voluntad**

No hay que dejar de anotar que con frecuencia la fauna y la flora en los cuentos que nos ocupan tienen voluntad consciente. En algunos casos se pueden medir con la vara de la literatura de lo maravilloso (en el sentido que le da Todorov, que puede explicarse por las reglas internas del texto, suspendiendo la incredulidad), que Levrero retoma generalmente en tono paródico, ya en *Historia sin retorno N° 2*, ya en *Los ratones felices*. En otros, más interesantes para este estudio, no hay elementos que permitan decidir situarlos en ese campo. Es así el jardín de *Los reflejos dorados*, y también varios de los apartados de *La casa abandonada* (las

arañas, los hombrecitos, las hormigas); la tortuga de *Nuestro iglú en el Ártico* amenaza con su presencia y termina hablando, pero el tono, la ambientación, y el extrañamiento del mismo protagonista no permiten al lector situarse cómodamente en un universo diegético en el que las tortugas hablen. La incredulidad no termina de suspenderse, y el texto tiene otras cosas que atender, y pasa a ellas rápidamente. Se tiene que aceptar que la tortuga habló, pero no hay el menor intento de explicarlo, ni ningún otro elemento que lo justifique. El hecho queda flotando, inexplicado e inexplorado, como una astilla que el narrador no se propone sacar.

### **Creación de significados por contigüidad**

Se da el caso, sobre todo en los textos más experimentales (*Irrupciones*, *La nutria es un animal del crepúsculo*, *La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna*, *Ejercicios de natación en primera persona del singular*), de que un signo del texto (en un sentido amplio, desde una palabra hasta una sección entera del cuento) adquiere un sentido nuevo, su sentido *en el texto*, gracias a los que tiene al lado. El ejemplo evidente es *La nutria es un animal del crepúsculo*, un collage en el que los diálogos de un manual para aprender idiomas, fragmentos de un misal, de un código civil, de un libro de arquitectura, un libro de sexología, un libro sobre abonos y un libro sobre la cría de la nutria (“creo que nada más”<sup>28</sup>) conviven con fragmentos narrativos de otro autor, y forman un cuento con sentido propio. Los fragmentos narrativos le dan coherencia y una trama que avanza, pero son las largas

---

<sup>28</sup> Nota previa a *La nutria es un animal del crepúsculo* (collage). En *Espacios libres*, p. 286

enumeraciones del misal, las prohibiciones del código civil, los diálogos absurdos del manual de idiomas, y las imágenes frías de los libros sobre sexo y nutrias, los que le dan sentido al texto, los que, yuxtapuestos, hacen que *se trate* de algo. De modo que son ellos los que transfieren sus significados a los fragmentos narrativos, y no al revés. Un caso similar es el de *La casa abandonada*, compuesto de viñetas inconexas sobre lo que pasa en la casa. O el de *La máquina de pensar en Gladys* y *La máquina de pensar en Gladys (negativo)*.

### **Dobles y repetición a nivel sintáctico-estructural**

Da la sensación de lo ya leído, y por lo tanto lo extraño se da en la experiencia de lectura más que en el “interior” del texto. Son fenómenos que sólo puede percibir el lector, nunca los personajes, ni influyen en el desarrollo de la anécdota. Por supuesto, los personajes también son fenómenos que se dan en la lectura (y los ambientes, y las anécdotas), y en sentido estricto nunca pueden ser influidos por fenómenos de ningún tipo, porque no existen. Pero esta clase de extrañamientos sintácticos pone de manifiesto de un modo muy especial este carácter, precisamente dado que lo extraño no está mediado por personaje alguno.

*La máquina de pensar en Gladys* y *La máquina de pensar en Gladys (negativo)* conforman un ejemplo ideal. La segunda repite con minuciosidad la estructura de la primera, pero, como vimos, con los elementos cambiados (y sin máquina de pensar en Gladys):

Antes de acostarme hice la diaria recorrida por la casa, para controlar que todo estuviera en orden; la ventana del baño chico, al fondo, estaba abierta —para que durante la noche se secara la camisa de poliéster que

me pondría al día siguiente—; cerré la puerta (para evitar corrientes de aire...<sup>29</sup>

comienza el primer cuento, y el segundo:

Antes de acostarme hago la diaria recorrida por la casa, para controlar que todo esté en orden; la ventana del baño chico, al fondo, está cerrada, y el caballo degollado continúa pudriéndose en la bañera; cierro la puerta, para que el olor no llegue al dormitorio de mi cuñado.<sup>30</sup>

El efecto, amén de lo siniestras que resultan las imágenes en el segundo cuento, es que uno ya sabe lo que va a ocurrir (el protagonista va a recorrer la casa, se va a acostar, va a suceder algo tremendo y se acabará el cuento), pero al mismo tiempo no sabe, y las nuevas incógnitas impulsan la lectura: ¿cómo va a ser el recorrido por esa casa tan rara? siendo negativo, ¿quizá se salve?. Los finales,

Por la madrugada desperté inquieto, un ruido desacostumbrado me había producido un sobresalto; me ovillé en la cama y me cubrí con las almohadas y me puse las manos en la nuca y esperé el final de todo aquello con los nervios en tensión: la casa se estaba derrumbando.<sup>31</sup>

Por la madrugada me despierto tiritando, alguien ha abierto la ventanita del ropero y tengo fiebre, estoy bañado en sudor y me duele el ojo izquierdo, pido a gritos un médico o una ambulancia, pero estoy en medio de un campo desolado y no hay quien escuche mis gritos.<sup>32</sup>

confirman la repetición; en ambos casos hay un cataclismo sin razón aparente, el negativo no se salva y se revela una lógica que une ambos cuentos más allá de la

---

<sup>29</sup> *La máquina de pensar en Gladys*, en *La máquina de pensar en Gladys*, p. 9

<sup>30</sup> *La máquina de pensar en Gladys (negativo)*, en *La máquina de pensar en Gladys*, p. 119

<sup>31</sup> *La máquina de pensar en Gladys*, p. 10

<sup>32</sup> *La máquina de pensar en Gladys (negativo)*, p. 120

superficie: el negativo no es el contrario del positivo, sino la misma imagen con los colores invertidos.

### **Final *in medias res*, y desencadenamientos súbitos**

En el primer caso, el texto se acaba sin haber dado señales de que el final se acerca —fuera de la evidencia física de que hay pocos renglones por delante—, incluso se acaba antes que la historia (*Algo pegajoso*); en el segundo sí hay una parte final de la historia, pero es muy breve en comparación con el resto, inesperada y, muchas veces, sin conexión con la anécdota contada. Un buen ejemplo de ambas es *Feria de pueblo*, en la que, tras escuchar a un merolico anunciando por más de dos páginas, sin pausa, las virtudes del espectáculo de La Bella Otero, el protagonista compra un boleto, se da cuenta de que el espectáculo es él, de que tiene que saltar de gran altura a “una piletita con agua”, y termina con “tomé la resolución”. Estas dos estrategias, cabe añadir, son de las que más aportan a lo que los críticos han señalado como la calidad onírica de los cuentos de Levrero: así terminan los sueños, de golpe, cuando uno despierta.

### **Crueldad**

Tzvetan Todorov propuso la crueldad como uno de los espacios en los que se da lo *fantástico*, en tanto es una manifestación —o un síntoma— del conflicto erótico entre el sujeto y los otros. Este conflicto, el deseo, se reprime y vuelve a emerger en forma de crueldad. Esta dualidad, el ser a la vez crueldad *per se* y signo de un deseo reprimido es lo que abre las puertas a la interpretación fantástica del texto, a

que el lector no pueda decidir si tomar literalmente o no aquello que lee. Pero hay una diferencia notable con otros casos: que aquí la oscilación entre ambas lecturas se da en el signo mismo. Es, por así decirlo, más que una puerta, la bisagra que la sostiene.

En Levrero no son tantas las instancias de la crueldad, pero las hay muy claras, casi siempre en el fondo: los cuerpos moribundos en *Noveno piso*, la tortura en *Los ratones felices* y *Capítulo XXX...*, la misma *Máquina de pensar en Gladys*, que, pensada junto con el factor de la sexualidad alienada, alumbra un aspecto muy interesante que Todorov ya anunciaba: la relación (que no es evidente) entre la represión del deseo —ponerlo a funcionar automáticamente en una máquina mientras uno hace su vida sin que estorbe— y la crueldad, el desmembrarse del mundo.

### **Crueldad con el texto**

Dice Todorov que “la violencia se ejerce no sólo a través del lenguaje (nunca ocurre otra cosa en literatura), sino también propiamente en él”.<sup>33</sup> Partiendo de esa idea (y sí: sacando la frase de contexto), podemos pensar otra de las estrategias que con cierta frecuencia utilizó Levrero en sus textos, con la que empezamos este capítulo: los cambios de persona gramatical, el uso de adjetivos, verbos o complementos ligeramente inadecuados (no sólo poco comunes: el verbo *aparecer* en *El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes* da a entender perfectamente lo que quiere dar a entender, pero un milagro es un evento, no un objeto, y los eventos no

---

<sup>33</sup> Todorov, *Op. Cit.*, p. 139

aparecen), que podemos entender precisamente como esa violencia ejercida sobre el lenguaje mismo, que queda frente al lector un poco dislocado, maltrecho. En ocasiones es muy evidente: en *Irrupciones*, en *La nutria es un animal del crepúsculo*, en *La toma de la Bastilla...*, pero casi siempre es una violencia ejercida en grados mínimos, que un lector descuidado puede no notar conscientemente, pero que le causarán cierta incomodidad, un extrañamiento ligero.

### **Sexualidad alienada**

Lo indicaban ya Hugo J. Verani y Pablo Fuentes, y es parte del descontrol que tienen los protagonistas levrierianos sobre sus propias vidas y acciones (véase *Causalidad alienada*, más adelante), que el deseo siempre parece venir de fuera y se manifiesta de maneras inconvencionales (un contraejemplo es Mabel en *El lugar*, idealizada hasta lo imposible, y otro Luisa en *Capítulo XXX...*, que es un amor inocente, pueril —pero se transforma de modo bastante siniestro al verse atacado).

### **Causalidad ajena. Personajes sin control. Pandeterminismo**

No son pocos, y aun más, son casi todos, los cuentos en los que de una u otra manera los personajes no tienen control ni influencia en las circunstancias que los rodean (lo mismo se puede decir de la *Trilogía involuntaria*); se limitan a reaccionar cuando éstas les afectan, y no se sorprenden de ir pasando de una situación inexplicable a otra, no se preocupan por explicárselas (como en los sueños) y actúan con toda naturalidad, ajenos a la cadena de causas y efectos en la que están insertos. Esta cadena puede ser realista o convencional-(en el sentido de que sigue

convenciones previas, como en *Historia sin retorno N° 2*), pero las más de las veces es, además, aparentemente arbitraria o regida por códigos más cercanos a lo maravilloso todoroviano. Esta lógica escapa a los personajes y, más de una vez, al narrador mismo.

### **Causalidad rara, sintonías**

Es un caso límite de la causalidad ajena: sí hay una cadena causal más o menos clara, pero no es la “natural”,<sup>34</sup> sino una que se identificaría con el pensamiento mágico y el pandeterminismo: una cosa sucede en algún lado y su consecuencia en otro, o bien un evento se vuelve el signo de otro, en el sentido en el que lo plantea Giorgio Agamben en *Signatura Rerum*, más que una huella de su existencia, una representación con la que se puede interactuar y, en cierto modo, alterar el “original”.<sup>35</sup> La diferencia fundamental entre estos casos y los de la causalidad ajena es que aquí los personajes, o el narrador en su caso, están consientes de esos procesos, y en consecuencia no están alienados. El alienado es el lector.

---

<sup>34</sup> Sería insensato abrir la puerta al debate infinito sobre la causalidad en filosofía o física. Dejemos “natural” entrecomillado y sigamos.

<sup>35</sup> “No es, pues, una relación causal, sino algo más complicado, que tiene un efecto retroactivo sobre el signador”, “*signum* y *signatum* se sustituyen recíprocamente y parecen entrar en una zona de indecidibilidad” y “la signatura es aquello que, habitando en las cosas, hace que los signos mudos de la creación hablen y se vuelvan efectivos” Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010, pp. 45, 49 y 57. El libro, en la primera cita, dice “casual”, pero es una errata clara por el contexto, y se puede comprobar comparando las ediciones en otras lenguas (*The Signature of All Things: On Method*. New York: Zone Books, 2009, p. 35; *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, p. 37)

Sucede así en *Algo pegajoso*, donde al protagonista se le pega en los dedos la envoltura de “un caramelo que me había regalado una niña”<sup>36</sup> y no se la puede despegar durante todo el camino y el cuento, hasta que “a dos cuadras ya de casa, me encontré con Antonieta (...) Hacía seis años que habíamos estado juntos, una sola tarde, hacia el fin del verano”<sup>37</sup> y en un gesto típico de Levrero se olvida de la envoltura y comienza a narrar la historia de Antonieta (o mejor dicho, de su ausencia), y concluye nombrándola

una mujer a quien, tal vez, habría podido amar.

Un ciclo no cerrado, no concluido con un adiós, ni un disgusto, ni un reproche; como una herida, leve ciertamente, pero herida al fin, que nunca cicatriza del todo. Algo pegajoso, como un cuento inconcluso.<sup>38</sup>

Se revela que la envoltura imposible de despegar y la historia de Antonieta tienen una afinidad oculta hasta entonces a los ojos del lector (¿por qué, si no, Antonieta aparece justo en ese momento y nunca en los seis años anteriores?), y no solo entre ellas sino también con el cuento mismo, que se convierte de cierta manera en una herramienta para interactuar con ellas. El cuento, paradójicamente, concluye asumiendo su calidad de inconcluso, y con él concluye la historia presente de la envoltura y la anterior de Antonieta, aunque la acción se haya detenido en el momento en el que se encuentran y no se diga qué sucede después de que “ambos nos detuvimos y nos quedamos mirándonos sin poder hablar”.<sup>39</sup>

Otro ejemplo muy claro lo encontramos fuera de los cuentos, en *El discurso vacío*, novela-diario en la que el narrador (o el mismo Levrero) intenta cambiar su

---

<sup>36</sup> *Algo pegajoso*, en *Espacios libres*, p. 209

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 211

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 212

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 211.

personalidad cambiando su letra, con ejercicios caligráficos, según el principio grafológico de que la letra refleja la personalidad. Cambiando el significante se puede cambiar el significado, aunque sea como tratar de mover el mundo usando el lado corto de la palanca.

Con este repertorio de estrategias Mario Levrero construyó un corpus de cuentos que lo situó, ante la crítica y el medio literario uruguayo como uno de los escritores raros. Esta rareza, como hemos visto, no se debe únicamente a lo experimental y poco canónico de su literatura, sino a que su campo de exploración, sus temas recurrentes, se encuentra en las dinámicas de la mente humana, y en su representación en los textos mismos. Esto causa que su literatura, con una frecuencia inusitada, se desarrolle en la zona de transición entre lo realista y lo maravilloso, que las reglas nunca estén claras, y que elementos que suelen permanecer ocultos, pero que son parte del andamiaje de la escritura o de la mente humana se muestren, obligando al lector a replantearse su situación frente al texto (o a no prestarle atención, o a cerrar el libro).

En el siguiente capítulo veremos el uso de todas estas estrategias en el que podría llamarse el texto más representativo del primer periodo de escritura de Mario Levrero, y con el que lo cierra, *Caza de conejos*.

## Capítulo 7. Puesta a prueba del modelo de análisis sobre *Caza de conejos*

*Mi forma de cazar conejos, y no tengo otra,  
es lo que me ha transformado en un loco.*<sup>1</sup>

Todas las estrategias textuales identificadas en el capítulo anterior se encuentran constantemente —se podría decir incluso que lo atraviesan y hasta lo configuran— a lo largo de *Caza de conejos* (firmado en 1973, aunque aparecido hasta la década siguiente), un punto central de la producción literaria de Mario Levrero, con cuya publicación se puede decir que culmina su primera etapa de escritura, la que, según sus propias palabras, se nutría de la investigación en su propia psique. A medio camino entre el cuento y la novela, apareció por primera vez en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, una antología preparada por Bernard Goorden y Alfred Elton van Vogt para la editorial barcelonesa Martínez Roca en 1982 (pp. 77-110), y después se editó en solitario en Montevideo, en 1986, en Ediciones de la Plaza.

Es un texto elusivo, en el sentido más literal de la palabra, y durante muchos años, todavía incluso, la manera más fácil de tenerlo frente a los ojos fue a través de una transcripción digital, en formato .doc, que circula por Internet y que llegó a mis manos en 2008.

Más adelante tuve la oportunidad, gracias a la generosidad de un amigo, de verlo impreso, en la antología de ciencia ficción (que lo hayan colocado allí es una muestra de lo desconcertante que resulta para críticos y editores). Cotejé ambas

---

<sup>1</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, VII

versiones y no hay diferencias significativas, salvo erratas en la edición impresa y probables descuidos de escaneo en la digital. El mayor cambio es que la numeración de los fragmentos en la edición impresa está hecha con dígitos arábigos y en la digital con romanos. Y uno de los fragmentos, el XLIII, habla precisamente de ello: “Para las civilizaciones acostumbradas desde largo tiempo a los números arábigos, los números romanos tienen un no sé qué de misterioso y sólido, de dificultoso y terrorífico.”<sup>2</sup> El juego metatextual se pierde si la numeración no es romana, con lo que la versión digital es incluso más fiel a la intención del autor que la impresa.

Circula ahora también otra edición, aparecida en Barcelona bajo el sello de Libros del zorro rojo en 2012, reeditada en 2016,<sup>3</sup> que podría haber facilitado la citación, pero en realidad la complica un poco. Al cotejarla con el archivo digital y con su primera aparición en la antología de Goorden y van Vogt, encontré una serie de diferencias que podrían causar problemas. La principal, muy evidente, es la aparición de un fragmento extra, el LXXXIX, que no estaba en las otras dos versiones:

El cazador, fiado de su superioridad genética, numérica y armamental, desprecia al conejo y su aparente falta de defensas. Sin embargo, los conejos cuentan con ese zumbido monótono, apenas creciente, que producen

---

<sup>2</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, XLIII. En LXVII también se alude a la propia numeración del texto: “Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos», que (...) es un texto didáctico, sin otra finalidad que la de inculcar a los niños en forma subliminal el interés por los números romanos”.

<sup>3</sup> En la página web de la editorial, en la sección “Datos técnicos”, dice: “16.5 × 24 cm. 168 páginas. Cartoné, Rústica con solapas. Publicado el 18/10/2012” (<https://librosdelzorrojo.com/catalogo/caza-de-conejos/>). Sin embargo en la página legal del la edición de 2016 dice “Primera edición: enero de 2016” y la única alusión a 2012 está en el *copyright* del texto y las ilustraciones. Como hay notas de la circulación del libro antes de 2016, he de suponer que lo de primera edición es un descuido.

todos al mismo tiempo y sin interrupción; al cabo de unas horas, el cazador enloquece.<sup>4</sup>

Tras su aparición la cuenta cambia evidentemente, y el fragmento que en las otras versiones era LXXXIX se vuelve XC, el XC se vuelve XCI, y así hasta llegar al XCIX, que se vuelve C. En las otras dos versiones teníamos noventa y nueve fragmentos enmarcados por un prólogo y un epílogo, y en esta tenemos cien.

Esa es la diferencia más notoria, y la más problemática. El resto son cambios menores que, generalmente, delatan la intención de facilitar la lectura: actualización de la ortografía en pronombres demostrativos, por ejemplo, comas agregadas en frases largas que estrictamente no las necesitan, o ajustes estéticos como poner “picnic” por “pic-nic”, “tictac” por “tic tac”, “ree” por “ril”, “*long play*” por “long-play”, entre otros. Hay correcciones acertadas de erratas que estaban en las otras dos versiones, como el cambio consistente de “comejones” a “comejenes”, en XXXIX o de “patas engradadas” a “patas engrasadas”, en XCII (XCI en las otras cuentas); pero también las hay desafortunadas o inconsistentes: en IV un tiroteo dura “hasta el amanecer” en lugar del anochecer, en IX desaparece “los hay que agitan un trapo rojo”, en XIX “en blanca cascada” se vuelve “en blancas cascadas”, en XXXVII “un conejo gordo, de lentes” se convierte en “un conejo gordo, con lentes”, en LXVII un “sonido musical” se vuelve “sonido” a secas, en LXIX el Capitán a veces mantiene la mayúscula que llevaba en las otras ediciones y a veces no, y un personaje que había muerto “Hace meses” se precisa y muere “hace dos meses”, por nombrar algunas. Destaco tres más: en XXXIX se quiso corregir a un conejo que comienza

---

<sup>4</sup> Página 141 de la edición de Libros del Zorro Rojo, Barcelona: 2016.

a saltar sobre los talones, convirtiéndolo en un “comienza a saltar sobre los tablonos” y después se quiso revertir el cambio pero se hizo en el párrafo siguiente, dejando “la etapa esa del salto en que las patitas tocan los talones”, en vez de, ahora sí, la etapa en que las patitas tocan los tablonos; en LXXIX se cortó un párrafo con un punto y aparte en donde antes había un punto y seguido, con el fin de que en la siguiente página no quedaran dos líneas viudas, y por último, quizá pensando en los lectores españoles, se cambió la ortografía de todos los sicomoros a “sicómoros”, y en esta operación desapareció el psicómoro de XXXIII, que evidentemente era un juego de palabras y no una errata.

Dadas las variaciones entre las tres versiones, mi impresión es que el archivo .doc se escaneó de la antología de Goorden y Van Vogt —algunas erratas las tienen ambos, como la citada de los comejones, y otras que sólo están en el digital son muy evidentemente fruto de errores en el reconocimiento de caracteres durante el escaneo, como “deseo fiado” en lugar de “desconfiado”, en LXIII—, y luego fue corregido por las distintas manos por las que fue pasando hasta llegar a las presentes (es probable que haya nuevas versiones con nuevas correcciones circulando paralelamente). No es descabellado pensar que un par de esas manos pudieron haber sido las del mismo Levrero, dada su afición a la computación y al Internet en sus últimos años. Los editores de Libros del zorro rojo, por su parte, deben de haber trabajado con un original del autor, puesto que encontraron el fragmento extra. Sin embargo, al ser una edición post-mortem, hicieron una serie de cambios que creyeron pertinentes por cuestiones de legibilidad y diseño, y los herederos o los agentes encargados de la negociación no se opusieron.

Para efectos de este trabajo, y como la intención no es establecer el texto, tomo como base la versión que apareció en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, con las correcciones pertinentes a partir de su comparación con las otras dos (verbigracia, el uso de números romanos y algunas erratas). El fragmento LXXXIX de la versión de Libros del zorro rojo estará en su lugar, y la numeración, a partir de él, estará recorrida adecuadamente. Para citar, aprovechando que la longitud de los fragmentos es casi siempre menor a una cuartilla,<sup>5</sup> me he de referir, como he venido haciendo, al propio texto, a cada fragmento por el número que lleva en esa versión. De cualquier modo, anexo el texto al presente trabajo, con anotaciones de las diferencias entre las distintas versiones, para facilitar su consulta.

El texto<sup>6</sup> comienza con cuatro epígrafes que, digamos, establecen su genealogía y anuncian, antes de empezar incluso, la clase de literatura que podemos esperar: son de José Pedro Díaz, Julio Cortázar, Lewis Carroll y Hermann Melville, los primeros dos sobre conejos imaginados, el de Carroll sobre cacería (del Snark, otro ente emanado de la imaginación), y el de Melville también sobre caza, por ser de *Moby Dick*, pero sobre todo sobre la identidad: *Deseo que conste que, sin deseo de*

---

<sup>5</sup> XXXIX y LXIX son mayores.

<sup>6</sup> Se le puede tratar de formas muy diversas, desde colección de minificciones hasta, por su longitud, de novela breve. Cada definición es productiva a su modo, en todos los casos se trata de un ejemplar raro, que fuerza los límites del género al que se quiera adscribir. Como el presente trabajo trata la cuentística de Mario Levrero, mi primera intención fue tratarlo como tal (y así se le trata en la antología de Goorden y Van Vogt, donde además se dice que iba a formar parte de *Aguas salobres*, por aquel momento inédito), pero como no se analiza, aquí, *en tanto cuento*, y la discusión en torno a su género es, además de dificultosa y finalmente irresoluble, irrelevante para este trabajo, lo trato como “texto”.

*polemizar, yo sostengo la vieja tesis de que la ballena es un pez, e invoco en mi ayuda el testimonio del santo Jonás.* Si la ballena blanca surge inmediatamente como paralelo de los conejos que hasta ahora sólo nos ha anunciado el título, la afirmación testaruda del narrador de Moby Dick —opuesta evidentemente a la ciencia natural que sostiene que la ballena es un mamífero— revela algo más sobre ellos: serán lo que el autor diga que son. Es decir, una vez más, Mario Levrero se ha de tomar la libertad de usar el signo /conejos/ y hacer de él un papalote. Pero nos estamos adelantando y esto por supuesto no lo sabe el lector que va llegando al cuarto epígrafe.

El prólogo anuncia el tema y el tono de la obra entera:

Fuimos a cazar conejos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Teníamos sombreros rojos. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Otros llevaban las manos vacías. Laura iba desnuda. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Teníamos un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos. Había cazadores solitarios, y había grupos de dos, de tres o de quince. En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes.<sup>7</sup>

A lo largo de los cien fragmentos y el epílogo nos hemos de encontrar, una y otra vez, con la misma situación: Hay una partida de caza. Van a cazar conejos, en un bosque. En el bosque también hay otras presencias, notablemente los guardabosques, y las arañas y un oso, que aparecen poco. La partida habita un castillo en las lindes del bosque o en sus profundidades. Son muchos, pero algunos

---

<sup>7</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, Prólogo

se destacan: el idiota, Laura, Evaristo el plomero, las primitas del idiota y algunos otros que sólo se nombran una vez. No se destacan en ningún modo en particular, simplemente la narración (en una primera persona que varía entre singular y plural) a veces se detiene en ellos. Y cada episodio, cada fragmento, van a cazar conejos (¿pero es cada día, cada noche, una vez al mes, sólo durante la temporada, durante la veda, diferentes instancias de la misma cacería, un sólo acontecimiento continuo? En el conjunto de los 102 fragmentos no se puede establecer ninguna continuidad temporal y no se puede contestar esta pregunta. En todo caso se puede establecer precisamente que no existe respuesta a esa pregunta, gracias a las contradicciones entre los eventos narrados en los distintos episodios: en X un incendio termina con el bosque entero y los cazadores, ya sin oficio, “se reúnen noche a noche, desde hace años, en un bodegón del puerto”,<sup>8</sup> en XXIII “Decimos que vamos a cazar conejos pero en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas”,<sup>9</sup> y en LXXVI “valiéndose de la superioridad numérica, el tamaño y la fuerza, y el factor sorpresa, los conejos tomaron por asalto el castillo”,<sup>10</sup> por nombrar unos ejemplos.

Al final, lo que queda de la trama se reduce a tres roles: los protagonistas (cazadores) tienen un objetivo (los conejos) y una serie de antagonistas (los guardabosques, los conejos, los *otros* del bosque, incluso ellos mismos —de XXVI a XXIX, y en muchos otros, no hay cacería, por ejemplo—). Y ya. De eso “se trata” el texto, eso es “lo que pasa”.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, X

<sup>9</sup> *Ibidem*, XXIII

<sup>10</sup> *Ibidem*, LXXVI

En un conjunto de cien fragmentos y con tan pocos, aunque tan exuberantes, elementos, es muy natural encontrar repeticiones. Sin embargo, el juego de estas repeticiones no está dejado al azar, hay un orden. A lo largo de todo el texto hay varios momentos que funcionan uno como espejo del otro y que producen ese efecto de lo *ya leído*, del que hablamos en el capítulo anterior al ver las repeticiones a nivel sintáctico-estructural. Por poner tres ejemplos, el par que conforman XXXVIII y LXV, en los que la música favorita de los conejos es Schubert, el que conforman XXIV y XXV, en los que se trata la fertilidad de los conejos con un mecanismo muy similar al de *La máquina de pensar en Gladys* y *La máquina de pensar en Gladys (negativo)*, o el de LXI y LXIV, en los que el idiota, moribundo en ambos, dice sus últimas palabras (en ambos) y son citas textuales del jefe Joseph de los *nez perché* al rendirse al ejército estadounidense en 1877,<sup>11</sup> en el primer caso, y de Albert Einstein hablando sobre la bomba atómica en el segundo.<sup>12</sup> Levrero usa esta estrategia para ir tejiendo lazos entre los distintos fragmentos, a veces contiguos y a veces separados, y crear cierta continuidad, además de la temática, entre ellos. Pero no se queda ahí. A partir del XCVI y hasta el final, los fragmentos comienzan a ser reflejos de los cinco iniciales. La sensación de reconocimiento de lo ya leído,

---

<sup>11</sup> citada, por ejemplo, en *Chief Joseph in his Own Words*, Biography.com, 2 de octubre de 2014, <https://www.biography.com/news/chief-joseph-quotes-surrender-speech>.

<sup>12</sup> en un telegrama publicado por el New York Times el 25 de mayo de 1946 (<https://www.nytimes.com/1946/05/25/archives/atomic-education-urged-by-einstein-scientist-in-plea-for-200000-to.html>), y que se puede leer, sin suscripción al periódico, en *Einstein's Page*, Turn the Tide (s/f), archivado en <https://web.archive.org/web/20061112101616/http://www.turnthetide.info/id54.htm>. En este caso, la segunda mitad de la cita es paráfrasis (omite la solicitud de Einstein de dinero para iniciar sus esfuerzos antibélicos). Lo cual es absolutamente intrascendente para lo que nos ocupa: Levrero estaba citando textualmente, 28 años después, de algún texto de divulgación.

con ciertas variaciones, que para este punto del texto ya es familiar para el lector, va aumentando rápidamente, porque nunca había habido un bloque tan grande de fragmentos repetidos, y el azar que, aparentemente, había conducido la secuencia de los fragmentos hasta este punto va dejando lugar a una estructura cada vez más firme, hasta que se llega al epílogo, que es, frase por frase, el prólogo invertido:

En total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes. Había cazadores solitarios y había grupos de dos, de tres o de quince. Todos los detalles habían sido previstos. Teníamos un plan completo. Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Laura iba desnuda. Otros llevaban las manos vacías. Y escopetas, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Teníamos sombreros rojos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Fuimos a cazar conejos.<sup>13</sup>

Y luego el texto termina, fechado en marzo de 1973. Se acabó. Tras el largo y extrañísimo recorrido por *Caza de conejos*, el lector regresa a donde inició, volteado del revés y sin ninguna sensación de cierre más que la proporcionada por esta aparición súbita y breve de simetría formal, y la fecha. No se cierra el universo diegético, simplemente se acaba el camino. Prólogo y epílogo (y los primeros y últimos cinco fragmentos) funcionan, más que como inicio y final del texto, como su entrada y salida. Y al llegar al bosque inmenso, el idiota ordena dispersarse.

Las líneas argumentativas en *Caza de conejos* se van contradiciendo y anulando constantemente, pero estas contradicciones no son, ciertamente, el principal factor de la extrañeza del texto. Incluso puede decirse que son tantas y tan

---

<sup>13</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, Epílogo

evidentes que dejan de tener importancia muy pronto y se vuelven una especie de ruido de fondo: uno no sigue leyendo con el objetivo de saber qué fue de los cazadores y los conejos, de resolver la intriga, sino de adentrarse más y más en ese mundo raro, o de salir por fin de él. Y ese mundo raro está construido con las herramientas que vimos en el capítulo anterior: desplazamientos de género, defraudación de las expectativas del lector, identificaciones extrañas, personajes intercambiables, metamorfosis, espacios cambiantes, desarmados y desmoronamientos, la relación entre ciudad, casa y jardín, flora y fauna con voluntad, creación de significados por contigüidad, dobles y repetición a nivel sintáctico-estructural, final *in media res* y desencadenamientos súbitos, crueldad, sexualidad alienada, causalidad ajena, personajes sin control y pandeterminismo, y causalidad rara y sintonías.

Cada uno de los fragmentos contiene al menos una, y con frecuencia más de dos, de estas estrategias textuales, sin forzar la interpretación, es decir, de manera muy evidente. En la tabla anexa como tercer apéndice indico cuáles encontré dónde, y aquí me limitaré a hacer un recuento breve de sus apariciones:

### **Desplazamientos de género**

En varios de los fragmentos hay juegos intertextuales con las convenciones de varios géneros populares, o leyendas históricas. Un ejemplo es el que ya hemos visto, en LXI: cuando el idiota cita la rendición del jefe Joseph está recreando una historia de *western*. En IV, tras la batalla entre cazadores y guardabosques, los vencedores cuelgan a los vencidos de horcas y los dejan para los cuervos y las

hienas, y “los esqueletos de guardabosques colgaron durante años en las horcas, como ejemplo para otros guardabosques, y para los niños.”,<sup>14</sup> tropos muy comunes en historias reales y ficticias; LI describe las defensas del castillo y las dificultades para encontrarlo como las de un castillo de cuento, de muros altísimos y fosos con cocodrilos, y concluye “Pero si usted es capaz de vencer todas estas dificultades, si bien no podrá venir de caza con nosotros (...) obtendrá en cambio la mano de la hija del Rey, esa hermosísima mujer que desde tiempo inmemorial espera al hombre capaz de merecerla.”<sup>15</sup> El fragmento más largo, LXIX, tiene a un grupo de exploradores perdidos que recuerda historias de la exploración europea de América o África, y en LXXXIV aparece una parodia bíblica que no necesita explicación: “instalamos en un claro una cruz de madera, y clavamos a ella las manos y los pies del conejo; en su inmunda cabeza colocamos una corona de espinas, y nos sentamos a su alrededor a contemplar cómo agoniza, durante horas, mientras le escupimos y le lanzamos nuestros peores insultos.”<sup>16</sup> Otra forma que toma este recurso es la parodia de frases célebres o refranes. Por ejemplo en XLI los cazadores tienen un refrán gremial: “Donde menos se piensa, salta la liebre”. E inmediatamente se aclara: “Interpretamos la palabra «liebre» como una forma velada y poética de referirse al conejo”.<sup>17</sup> Y en XLII, “La fuerza de los conejos radica en que todo mundo cree en su existencia”.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, IV

<sup>15</sup> *Ibidem*, LI

<sup>16</sup> *Ibidem*, LXXXIV

<sup>17</sup> *Ibidem*, XLI

<sup>18</sup> *Ibidem*, XLII

(Podría decirse, incluso, que una vez que ha establecido su propio “género”, su propio código, se desplaza de él: en XXVII y XXVIII no hay caza, y en XXIX se duda de la existencia de los conejos. Podría decirse, si no fuera porque el desplazamiento es parte de su código.)

### **Defraudación de las expectativas del lector**

En primerísimo lugar está la última frase del prólogo, “en total éramos muchos, y nadie pensaba cumplir las órdenes”. Y esa frase, en cierto modo, avisa lo que ha de venir: si las órdenes fueran “cumple tus promesas, texto, y satisface al lector”, vaya que se desobedecen. Es la estrategia más utilizada a lo largo de *Caza de conejos*, aparece en 35 de los 102 fragmentos.

En el bloque que va de XXVII a XXX no hay caza, por distintos motivos, y se puede decir que esta estrategia ocupa un lugar tan prominente —de lo único que se trata es de defraudar a los lectores— que el resto casi desaparece. En XXVII el grupo de cazadores repite la escena del prólogo, “Llegamos al bosque en numerosa y bien pertrechada expedición.”, pero inmediatamente, “Lo primero que advertimos fue el enorme cartel que decía «PROHIBIDO CAZAR CONEJOS». Nos miramos azorados, nos sonrojamos como adolescentes, suspiramos con resignación, nos dimos media vuelta y regresamos, muy tristes, al castillo.”<sup>19</sup> En XXVIII en vez de cazar conejos “Preferimos criarlos en el castillo; a ellos destinamos las mejores habitaciones, que hemos llenado de jaulas apropiadas, y vivimos de esta

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, XXVII

industria.”,<sup>20</sup> en XXIX no sólo no hay caza, no hay conejos, y “Dudamos incluso de su existencia”,<sup>21</sup> y en XXX “Nunca hubo conejos en el bosque”, aunque gracias a los magos, que “Con gran habilidad comienzan a sacar conejos de sus relucientes galeras”,<sup>22</sup> los cazadores pueden llevarse una presa, y el texto seguir adelante. En LVIII se cambia de tema completamente, “Era la primera y última vez que íbamos a cazar conejos. Nuestra filosofía, que nos mantiene unidos coherentes, nos prohíbe repetir una experiencia determinada, cualquiera que ella sea. Éste es el secreto de nuestra eterna juventud, de nuestra alegría constante y de esa llama de bondad suprema que siempre ilumina nuestros ojos”,<sup>23</sup> y en LXIX se llega hasta el absurdo: “Hicimos un alto en la marcha; ese día estábamos agotados y no podíamos encontrar el bosque. Aproveché la pausa para sentarme sobre una piedra y desenvolver el paquete de papel de estraza que me había dado mi madre; pero en lugar de las habituales milanesas, encontré un par de viejas alpargatas.”<sup>24</sup>

LXVII, el fragmento que se burla de lo que estamos tratando de hacer aquí y enlista una serie a cuál más disparatada de interpretaciones posibles del propio texto (“Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos», que se trata en realidad de...”), termina con un “etcétera”,<sup>25</sup> como si el lector pudiera deducir el resto de las interpretaciones, como si lo que se viene diciendo fuera obvio.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, XXVIII

<sup>21</sup> *Ibidem*, XXIX

<sup>22</sup> *Ibidem*, XXX

<sup>23</sup> *Ibidem*, LVIII

<sup>24</sup> *Ibidem*, LXIX

<sup>25</sup> *Ibidem*, LXVII

## Identificaciones extrañas

Sucedan a lo largo de todo el texto, pero, curiosamente, son pocos los fragmentos en los que se pueden identificar. Es decir, suceden con mucha mayor frecuencia en la relación entre los distintos fragmentos que en el espacio contenido de los fragmentos particulares. Sin embargo sí hay ejemplos puntuales que se pueden ofrecer y ocurren sobre todo cuando el texto se detiene a hacer descripciones: en VII, el narrador se describe como una araña tejiendo su tela (una tela enorme en la que no sólo caen conejos, sino caballos, jirafas, mulitas y monstruos marinos), y sin embargo la tela es “*como de araña*”,<sup>26</sup> no de araña (el subrayado es mío); en XXIII, “en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas”,<sup>27</sup> en XXXVIII, del que se habla con más detenimiento más adelante, “La trucha”, de Schubert, es para los conejos “Conejo”; en XLVI los conejos van a la playa y “Usan trajes de baño de vistosos colores, anteojos para el sol y sombrillas, y nos resulta prácticamente imposible distinguirlos de los otros turistas”,<sup>28</sup> y en L los conejos se confunden con las gallinas gracias a “la semejanza de los pelitos de las patas de unos y otras, de las orejitas sedosas y romas, y sobre todo por el colorido de las alas y ese tono apagado de los enormes colmillos de marfil”,<sup>29</sup> por nombrar unos ejemplos.

En el juego entre fragmentos se vuelve más interesante, y es uno de los rasgos más llamativos del texto: hay tantas formas de describir a los conejos, y tan contradictorias unas con otras, que al final lo único que les queda de conejos es el

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, VII

<sup>27</sup> *Ibidem*, XXIII

<sup>28</sup> *Ibidem*, XLVI

<sup>29</sup> *Ibidem*, L

nombre, lo único que sabemos con certeza es que no son “no conejos”, o lo que es lo mismo, son conejos sólo porque son nombrados conejos. Son el signo /conejos/. Si la identidad de los conejos se construye por oposición, viendo todo lo que no son,<sup>30</sup> la acumulación de significados distintos en el signo /conejo/ destruye los límites de dicha identidad —o evidencia su inexistencia original—: todo puede ser conejo, conejo es cualquier cosa. Y eso se extiende: cualquier cosa puede ser cualquier cosa. (La rosa shakespeariana con otro nombre dejaría de “ser” rosa, y sería, evidentemente, como se le nombre. Es decir, si la rosa se llamara Emilia, sería Emilia, no rosa).

Pero puesta la mente a cazar la idea de que los conejos tienen algún significado ulterior, de que son analogía de algo aunque pueden tomar al parecer cualquier forma, los debe despojar de cualquier cualidad propia y verlos sólo por su función en los fragmentos, que es lo que mantienen a lo largo de la obra: los conejos son el objeto de la caza. El objeto directo, si se me permite el juego.

### **Personajes intercambiables**

A lo largo de *Caza de conejos* es frecuente que los personajes que habían aparecido en un rol aparezcan en otro fragmento en uno nuevo, como se dice en el fragmento LXXXVII:

---

<sup>30</sup> Decía Rómulo Cosse en su artículo de *Nuevo Texto Crítico* ("Rasgos estructurales fuertes en el relato de Levrero", pp. 35-43, citado en el capítulo 5, p. 66 de este trabajo) que los conejos son “alternativamente tiernos, carniceros, amariconados, arteros, plaga social” (p. 38). Yo sostengo que las contradicciones se van anulando en vez de sumarse, y todo lo que el texto afirma que son los conejos, no son. Dónde él ve un signo mutable o rebasado de atributos, yo veo un signo vacío. Pero las dos cosas son, si no lo mismo, muy parecidas.

Por intercambio de mutuas influencias, con el paso de los años los guardabosques se fueron transformando en conejos, los conejos en comejenes, los comejenes en zanahorias, las zanahorias en cazadores, los cazadores en guardabosques. El equilibrio ecológico fue cuidadosamente respetado.<sup>31</sup>

La danza comienza en el fragmento IV, donde se anuncia que “Nos gusta el conejo a las brasas, pero nuestra presa favorita es el guardabosques”,<sup>32</sup> y sigue en el V con un conejo disfrazado de guardabosques, que cuenta cómo ya no hay conejos en el bosque; en XII el narrador caza a los cazadores, en XIII son los conejos los que los cazan, y en XIV, el narrador se pasa explícitamente del lado de los guardabosques y “entonces se produce un desequilibrio entre las fuerzas, y los cazadores son derrotados con facilidad”.<sup>33</sup> Estos intercambios siguen sucediendo todo a lo largo de *Caza de conejos*, a veces así de explícitos, a veces menos, como en XVIII, donde se queda casi como una sugerencia: “«Creo haber atrapado un conejo», dije, acariciando la suave vellosidad de Laura, que es tan joven”,<sup>34</sup> y frecuentemente con tal profusión que resulta fársico, como en LXXXVII, citado arriba, o en las posibilidades listadas en el desenlace larguísimo de XXXIX (“o bien (...) caen al foso tanto los tablones como los comejenes como el conejo, o bien los comejenes, que prefieren a la madera la carne de conejo (...) terminan por devorarlo, o bien...”<sup>35</sup> y así durante quince cláusulas y dos páginas en la edición de Libros del zorro rojo), y no sólo entre los personajes más frecuentes, sino también entre los que podrían llamarse incidentales: las temibles arañas “con ropas de cazador y

---

<sup>31</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, LXXXVII

<sup>32</sup> *Ibidem*, IV

<sup>33</sup> *Ibidem*, XIV

<sup>34</sup> *Ibidem*, XVIII

<sup>35</sup> *Ibidem*, XXXIX

sombrero rojo, y mirada perversa y divertida”<sup>36</sup> del fragmento I reaparecen en su reflejo, C, totalmente inocuas, y su lugar lo ocupan “las pequeñas enfermeras, de túnica blanca, con sonrisas diabólicas llenas de colmillos”,<sup>37</sup> que no habían aparecido nunca. Incluso en LXI y LXIV, donde el foco está en las dos muertes y últimas palabras del idiota, cambia su asesino: en el primer caso muere “Atravesado arteralmente por un conejo”,<sup>38</sup> y en el segundo “por una certera flecha de los guardabosques”.<sup>39</sup>

### **Metamorfosis**

El texto está plagado de momentos al borde de la metamorfosis, empezando por los conejos que hablan, o por casos como los vistos en el apartado anterior, en el que de un fragmento a otro se intercambian los roles. Hay frecuentes disfraces y trampas para cazar a los conejos y a los lectores, pero también hay varias instancias en las que la metamorfosis se da, o se muestra, en un sólo fragmento, empezando por el VII, y el VIII que lo continúa, en donde el narrador está (en contraste con el resto de los cazadores),

condenado genéticamente a otros procedimientos. Tejo laboriosamente durante varios meses una enorme y casi invisible tela como de araña, y luego me siento a esperar, un poco oculto entre el follaje. A veces pasan otros tantos meses antes de que aparezca un conejo (...) Es un trabajo agotador y la vigilia es constante. Me destrozo los nervios en esta tensa y eterna espera. Tengo las mandíbulas apretadas, me caigo de sueño, y

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, I

<sup>37</sup> *Ibidem*, C

<sup>38</sup> *Ibidem*, LXI

<sup>39</sup> *Ibidem*, LXIV

mis sentidos se agudizan y exasperan en el alerta constante.<sup>40</sup>

(Vale la pena notar que la tela es *como* de araña. Es decir, también se niega la posibilidad de decir que el resultado de la transformación es una araña, es casi un araña, sería una araña si no fuera porque explícitamente no lo es).

En XXV, que es una variación de XXIV, la metamorfosis se vuelve cómica, y se da a lo largo de generaciones: “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”.<sup>41</sup> Lo mismo, si menos esperpéntico, sucede en LV, con la cruce de conejos y tigres, y en XC, cuando por la degeneración de la raza (por influencia del idiota), los conejos, “Al cabo de algunas generaciones adquirieron colmillos, y luego lanzaron un manifiesto de Fe Racionalista.”<sup>42</sup>

En XLIV las “arañas enormes y peligrosas que hacen sus nidos en las copas de los árboles”<sup>43</sup> atraen a los ornitólogos incautos con sus cantos de pájaro, y en L, como ya vimos, se presenta la dificultad de “distinguir a primera vista la diferencia entre un conejo y una gallina [por] la semejanza de los pelitos de las patas de unos y otras, de las orejitas sedosas y romas, y sobre todo por el colorido de las alas y ese tono apagado de los enormes colmillos de marfil.”<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, VII

<sup>41</sup> *Ibidem*, XXV

<sup>42</sup> *Ibidem*, XC

<sup>43</sup> *Ibidem*, XLIV

<sup>44</sup> *Ibidem*, L

## Espacios cambiantes, desarmados y desmoronamientos

En XVI el espacio se infiere sólo a partir de los gritos de los cazadores perdidos en el bosque, y de los conejos que, esta vez, los acechan a ellos: “«Ooooooh-eeeeeeh», se oye a la distancia, y luego la respuesta, desde otro extremo del bosque: «Ooooooh-eeeeeeh»”;<sup>45</sup> en XLV el bosque se transforma en ciudad, y los conejos viven en las alcantarillas; en LI las trampas del castillo al parecer aparecen una tras otra; en LXIX el bosque se ha alargado tanto que se vuelve un laberinto del que los cazadores no saldrán (aunque en LXX ya estén fuera y, al contrario, “nunca pudimos salir del castillo. Por desidia...”<sup>46</sup>); en XCV Águeda no sólo es una madriguera, sino que, como se encuentra dentro del castillo, los conejos y los cazadores, elementos del bosque, también aparecen en el interior del castillo, y los últimos, que hacen fogatas para obligar a los conejos a dejar sus madrigueras, las intentan hacer junto a ella, que está “casi siempre tendida en la alfombra, junto a la chimenea”.<sup>47</sup>

En cuanto a los espacios cambiantes: en X hay un incendio en el bosque, y el tiempo se comprime lo suficiente para ver las consecuencias:

perecieron casi todos, horriblemente carbonizados. Los sobrevivientes se reúnen noche a noche, desde hace años, en un bodegón del puerto; recuerdan infaltablemente la anécdota y se reprochan la terrible imprudencia. Después, borrachos, se alegran: comienzan a reír. Luego riñen entre ellos y el patrón, ya de madrugada, los echa a la calle. Duermen entre tachos de basura y se revuelven sobre sus propios vómitos.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, XVI

<sup>46</sup> *Ibidem*, LXX

<sup>47</sup> *Ibidem*, XCV

<sup>48</sup> *Ibidem*, X

En XXXVI el bosque es un lugar de libertad, belleza y salud, y el castillo un sitio oscuro y opresivo, en XXXVII el bosque es burocrático: tiene un mostrador a la entrada y el trámite para obtener el permiso de caza es tan absurdo que nunca se entra; el cambio del bosque por ciudad en XLV no sólo lo desarticula sino que, valga la redundancia, lo cambia. En XLVIII ocurren dos transformaciones: los cazadores deciden meter el bosque al castillo, en macetas, y se seca, por un lado, y por otro queda afuera un desierto donde “los conejos eran mucho más visibles y es por lo tanto mucho más fácil cazarlos”.<sup>49</sup> En XXII no hay una transformación, pero todo el fragmento está situado en un club de caza, en vez de los escenarios usuales. Es decir, hay una transformación con respecto al resto del texto.<sup>50</sup>

Desmoronamientos, como los habíamos planteado en el capítulo anterior, no hay.

### **Ciudad, casa y jardín**

El repertorio de espacios en *Caza de conejos* es pequeño: consta básicamente del castillo y el bosque, así que lo dicho en el capítulo anterior acerca de las ciudades, las casas y los jardines en el resto del corpus estudiado no se puede ver claramente aquí. Podría entenderse el castillo como una casa, y ciertamente tiene su función protectora y de lugar de descanso, pero el bosque no puede tomar el rol que tomaban las ciudades o los jardines. Tan es así que cuando, en efecto, aparece la ciudad, es el lugar amenazador que vimos en otros cuentos (y es muy distinta del

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, XLVIII

<sup>50</sup> *Ibidem*, XXII

bosque):<sup>51</sup> en X, y en XLV, es un lugar hostil en el que los cazadores duermen borrachos y vencidos entre la basura o bien se ven obligados “a cambiar sus sistemas de caza, su indumentaria y su sentido del humor”.<sup>52</sup> Esto mismo sucede en XCI cuando, si bien dentro del castillo, los cazadores adoptan una vida urbana moderna, instigada por los conejos, que:

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.<sup>53</sup>

Al fragmento siguiente, XCII, se está en una ciudad, pero en el cine, y no hay mucho qué decir acerca de lo urbano.

El único jardín que aparece es en LXXVIII, rodeando al castillo y devastado por los conejos. Si bien es un espacio querido y uno supone que de solaz para el narrador, que quiere salvar una única rosa de la destrucción, no se le ve hasta que ya está perdido.

### **Flora y fauna con voluntad**

Todo a lo largo de *Caza de conejos* los conejos tienen voluntad, e incluso identidad (en XLVII se habla del “casi legendario conejo Archibaldo”, padre del hijo menor de

---

<sup>51</sup> Sólo en LXIX, y momentáneamente en otros lugares, toma el bosque el carácter ominoso que tienen las ciudades en otros cuentos. Allí es cuando los cazadores se pierden; en XLIV las arañas atraen con sus cantos a los incautos ornitólogos de sangre dulce.

<sup>52</sup> *Ibidem*, XLV

<sup>53</sup> *Ibidem*, XCI

Laura,<sup>54</sup> en LXXVIII hay una estatua de un conejo —levantada por los conejos—, “con una mano en los genitales en actitud procaz y la otra en el hocico, haciéndome una cuarta de narices”,<sup>55</sup> y en V, apenas empezando, ya hay un conejo disfrazado de guardabosques queriendo engañar a los cazadores,<sup>56</sup> por ejemplo). Se sitúan más bien en el campo de lo maravilloso todoroviano: en este universo, los conejos son personajes en toda regla (casi siempre).<sup>57</sup> Sin embargo, el resto de la fauna y algo de la flora del bosque también tiene voluntad consciente y en su caso sí resulta inquietante, desde la araña que aparece en el fragmento I, “con ropas de cazador y sombrero rojo, y mirada perversa y divertida, arrojándome sin pausa los darditos envenenados a través de su pequeña cerbatana”,<sup>58</sup> hasta las que atraen con su canto de pájaro a los amantes de los pájaros en XLIV, o aquella en la que al parecer se ha transformado el narrador en VII. En XXXIX, en el que se describe una complejísima trampa para cazar conejos que involucra una zanahoria de cebo, un foso cubierto por tablones y comejenes que debiliten y destruyan a tiempo dichos tablones para que el conejo caiga en el foso cuando va por la zanahoria, todos tienen voluntad, incluso los comejenes, que pueden decidir comerse al conejo en vez de la madera, e incluso la zanahoria, que “cansada de esperar y agobiada por

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, XLVII

<sup>55</sup> *Ibidem*, LXXVIII

<sup>56</sup> *Ibidem*, V

<sup>57</sup> En XIX, por ejemplo, son otra cosa, más cercana a una fuerza de la naturaleza: mientras el narrador está paralizado, “un río de conejos de ojillos vivaces salta interminablemente en blanca cascada ante mis ojos, de día y de noche, y al día siguiente, y a la noche siguiente, y siempre”, y en XXIV vuelven a aparecer “treinta y dos, sesenta y cuatro, ciento veintiocho, doscientos cincuenta y seis, miles de conejos que saltan y te rodean y se amontonan y te tapan y te asfixian.”

<sup>58</sup> *Ibidem*, I

la tensión nerviosa, se desprende de sus ataduras y cae entre los dientes del conejo”.<sup>59</sup>

Además de la zanahoria mencionada, la flora también puede tener voluntad, aunque mucho más sutilmente. En LXIX “el enemigo verdadero es el bosque”,<sup>60</sup> y en XI el sicomoro parece —y en el *parece* está lo *extraño*— abrigar intencionalmente al idiota y su primita: “las ramas del árbol se arquean hasta tocar la tierra, formando una cúpula que más que de la furia de los elementos los protege de las miradas de otros cazadores o de los guardabosques”.<sup>61</sup>

### **Creación de significados por contigüidad**

El fenómeno se da, y muy claramente, a lo largo del conjunto de *Caza de conejos*. La interacción de los distintos fragmentos les otorga sentidos bien distintos a los que tendrían por sí solos, y esta interacción no es otra que la de estar juntos. Esto se puede decir de la generalidad, pero hay parejas o grupos de fragmentos que dialogan muy específicamente el uno con el otro. Un ejemplo evidente es el de los que conforman el inicio y el fin, reflejos uno de otro, otro es el par XXXVIII-LXV, en los que “La música favorita de los conejos es”<sup>62</sup> de Schubert, una pieza distinta y por distintas razones en cada fragmento pero narradas con idénticas sintaxis — como en *La máquina de pensar en Gladys* y *La máquina de pensar en Gladys*

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, XXXIX

<sup>60</sup> *Ibidem*, LXIX. Al final del fragmento se completa: “Y el otro enemigo era el silencio”. Lo cual no abona a este momento de análisis pero vale la pena tenerlo en mente.

<sup>61</sup> *Ibidem*, XI. Curiosamente cuando el sicomoro se vuelve psicómoro en XXXIII, no hace nada del estilo.

<sup>62</sup> *Ibidem*, XXXVIII ó LXV

(*negativo*)— hasta llegar al remate: en XXXVIII, donde la música es *La trucha*, los conejos “en su lenguaje especial, la denominan con una palabra equivalente a «Conejo»”,<sup>63</sup> y en LXV, donde escuchan *La muerte y la niña*, “en su lenguaje particular llaman entre ellos a esta obra «La muerte y la niña»”.<sup>64</sup> Otro más, el par XXVI-XXXIV: “Desde que los conejos raptaron a mis padres, he perdido el gusto por la caza”,<sup>65</sup> reza el primero, y “Desde que los conejos industrializaron a mis padres, para protegerse en el invierno con el abrigo de sus pieles curtidas, vengo notando en mí un desconcierto creciente ante las cosas de la vida, que antes me habían parecido tan sencillas y lógicas”,<sup>66</sup> el segundo. También pasa que un fragmento le cambia el sentido al fragmento inmediato anterior (o viceversa, según se vea), como en XXIX y XXX, en XII y XIII, o en XXIV y XXV.

Incluso se puede ver, aunque mucho menos (la estrategia se emplea en el caso de *Caza de conejos* sobre todo en la escala que acabamos de ver), en el interior de algunos fragmentos, como en XC, donde “la felicidad de los conejos terminó cuando la especie comenzó a degenerar (...). Al cabo de algunas generaciones adquirieron colmillos, y luego lanzaron un manifiesto de Fe Racionalista”.<sup>67</sup> En principio la fe racionalista no tendría por qué tener que ver con la degeneración de la especie (o sí, a través de una elipsis muy fuerte), y de ninguna manera se espera esa conclusión . Ya estando ahí tiene sentido (de ironía, de

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, XXXVIII

<sup>64</sup> *Ibidem*, LXV

<sup>65</sup> *Ibidem*, XXVI

<sup>66</sup> *Ibidem*, XXXIV

<sup>67</sup> *Ibidem*, XC

crítica, de humorada, etcétera), y transforma el de la degeneración y la infelicidad. Pero eso sólo sucede una vez que están juntas, no hay vínculo causal ni sintáctico que lleve de una cosa a la otra. Y en todo caso, queda el misterio de los colmillos. Otro caso muy curioso se da en LXXXV cuando los niños del grupo aprenden de los conejos la palabra *chule* y la utilizan al parecer arbitrariamente: “el idiota es chule, los nuevos cortinados del castillo son chule, el café con leche es chule, las manchas de alquitrán son chule”.<sup>68</sup> Para los adultos resulta un misterio (que luego resuelven), los niños la entienden, y los lectores se ven forzados a inferir —o imaginar, mejor dicho—sus posibles connotaciones a partir de los sustantivos a los que acompaña, tiene que ser algo que pueda ser el idiota, los cortinados, el café con leche, y las manchas de alquitrán, por lo menos. Al final se revela que lo que los conejos decían era *too late*, en inglés, lo que le da otro barniz de significado. Pero, de nuevo, quién sabe cómo lo utilizaran los conejos.

### **Dobles y repetición a nivel sintáctico-estructural**

Dos ejemplos de esto ya se vieron en el apartado anterior, porque la repetición es una de las formas de transferir o crear significado por contigüidad: los de la música de Schubert y los de los conejos llevándose a los padres del narrador. Hay otro, el también ya mencionado por LXI-LXIV, en donde se narran las últimas palabras del idiota, citas célebres o difíciles de identificar. Hay, por supuesto, múltiples repeticiones más, tanto de temas como de fórmulas sintácticas,<sup>69</sup> pero mucho

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, LXXXV

<sup>69</sup> “Fuimos a cazar conejos” (Prólogo), “Dicen que van a cazar conejos” (XV), “Decimos que vamos a cazar conejos” (XXIII), “jamás se nos ocurriría algo así como ir al bosque a

menores. El caso mayor, sin embargo, y es muy importante para el texto, está en la escala de *Caza de conejos* completo: la simetría entre los primeros y los últimos seis fragmentos (incluyendo prólogo y epílogo en la cuenta), que, además, siendo un texto tan lleno de temas y variaciones, se descubre lentamente y puede incluso pasar desapercibida (salvo en el epílogo que es idéntico al prólogo, en espejo): el reconocimiento de lo ya leído, y el extrañamiento que comporta, se dan lentamente, en el paso de un fragmento a otro: el lector va sintiendo el parecido con algo que ya leyó, pero como esto sucede todo el tiempo en *Caza de conejos* puede no darle importancia, y lo que está reconociendo, los primeros fragmentos, está muy lejos, no es fácil darse cuenta de qué es. Esta sensación se va acumulando mientras se pasa al siguiente fragmento y al siguiente y va quedando claro que no es una variación más y que hay algo que no se está notando a lo que debería ponerse atención, hasta que en el epílogo queda claro que se estaba llegando a la salida del bosque, y que la aventura ha terminado.

### **Final *in medias res* y desencadenamientos súbitos**

Dada la brevedad de los fragmentos es de esperarse que el desencadenamiento súbito sea una de las estrategias más usadas pues, más allá de si el final sorpresivo (y por ende súbito) es una de las características canónicas de la minificción, lo que nos llevaría a discutir si los cien fragmentos son minificciones, simplemente no hay espacio, si se quiere mantener la brevedad, para un final largo. En los fragmentos

---

cazar conejos" (XXVIII). Etcétera. O, terminar largas listas con "etcétera", en XXXVII y LXVII.

en los que hay un final, éste se da súbitamente, en las últimas frases, como en XXIV donde después de admirar la fertilidad de los conejos, de pronto “te rodean y se amontonan y te tapan y te asfixian”,<sup>70</sup> o en LXXXV cuando se revela, y se abre un mundo, que la palabra *chule*, que los niños habían aprendido de los conejos y usan en su jerga particular, es, en realidad, “la expresión inglesa *too late* (demasiado tarde)”.<sup>71</sup> También puede pasar, como en VI, que el fragmento entero sea el final de una anécdota elidida (y aun así tiene un retruécano final): “Cuando hubimos cazado un número suficiente de conejos como para satisfacer nuestra hambre milenaria, preparamos una fogata con todos los carteles de madera que decían «PROHIBIDO CAZAR CONEJOS» y asamos los conejos a las brasas”.<sup>72</sup>

Incluso más frecuente es el final *in medias res*, en el que no se termina de resolver lo narrado, y en especial queda la sensación de que falta algo por explicar (omito ahora los casos en los que no hay final, que sí tomo en cuenta y me parecen los más significativos en cuentos independientes, porque los fragmentos se entienden en la lectura como parte de algo más, y su apertura o irresolución se entiende momentánea —aunque a la larga no se resuelva—, y porque el conjunto, tomando en cuenta el párrafo anterior y éste, sería prácticamente de todos los fragmentos). Así en XXXIV (“Desde que los conejos industrializaron a mis padres, para protegerse en el invierno con el abrigo de sus pieles curtidas, vengo notando en mí un desconcierto creciente ante las cosas de la vida, que antes me habían parecido tan sencillas y lógicas”),<sup>73</sup> o en LXVIII, cuando la explicación que resuelve

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, XXIV

<sup>71</sup> *Ibidem*, LXXXV

<sup>72</sup> *Ibidem*, VI

<sup>73</sup> *Ibidem*, XXXIV

el misterio de la excitación de Laura viene de boca del idiota, nada menos: “nos explicó, en dos palabras, mientras se acariciaba el bigote, la mirada ausente: «Bichos colorados», dijo.”<sup>74</sup>

## **Crueldad**

Aunque no es muy común en el resto del corpus levreriano que hemos visto, aquí ocurre con cierta frecuencia: es, a fin de cuentas, un texto sobre caza. Si bien en ciertos momentos puede resultar cómica, como en XXXIII (“se produce el duelo lamentable entre expertos tiradores y músicos; los músicos llevan la peor parte, pero a menudo más de un experto tirador es atravesado por un arco de violín, o por un sonido demasiado agudo o demasiado tierno”),<sup>75</sup> en la trampa fársica de XXXIX, ya citada, o en LIII, “Evaristo, el plomero, cazaba conejos con el soplete”,<sup>76</sup> suele ser más bien perturbadora, lindando con terrorífica, sobre todo, aventuro, por la distancia con que se narra y por lo súbito de su aparición. Así en IV “cuarenta guardabosques desnudos colgaron finalmente de cuarenta horcas. Los cuervos les arrancaban los ojos y acudían las hienas al olor de la putrefacción”,<sup>77</sup> en XIII “el conejo se aleja arrastrando un cadáver flojo y sangrante, que será una fiesta para los hambrientos conejitos”,<sup>78</sup> o en XX “Hay quien caza conejos por amor; yo los cazo

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, LXVIII

<sup>75</sup> *Ibidem*, XXXIII

<sup>76</sup> *Ibidem*, LIII

<sup>77</sup> *Ibidem*, IV

<sup>78</sup> *Ibidem*, XIII

por odio. Cuando los tengo en mi poder los voy destrozando lentamente. Los mutilo, tratando de que no se mueran en seguida”.<sup>79</sup>

III es un caso raro, porque hay un erotismo que parece tierno entre Laura y los conejos (los prefiere a los hombres por su “pelo más suave y cuerpo más cálido”) hasta que llegamos a “si ella apretaba un poco demasiado con sus muslos, al conejo se le nublaban los ojos y moría dulcemente, graciosamente, o aun con indiferencia”.<sup>80</sup>

### **Crueldad con el texto**

Esta estrategia, como vimos en el capítulo anterior, consiste en volver *extraño* al lenguaje mismo y provocar en el lector un cierto desconocimiento frente a lo que lee: lo reconoce pero actúa de manera sorprendente (como cuando una persona hace exactamente lo mismo y uno dice “te desconozco”, un *desconocimiento*, por cierto, muy similar morfológicamente a lo *unheimlich*). También vimos en el capítulo anterior que Levrero usó esta estrategia poco y con sutileza. Salvo en sus textos más experimentales, y este es uno de ellos. Aquí no sólo lo hace a través de la sintaxis y las formas usuales de presentación, sino dentro de las palabras mismas: el psicómoro de XXXIII, que desconocieron los editores de Libros del zorro rojo.

La primera instancia es en el prólogo mismo, y pasa casi desapercibida: “en total éramos muchos”.<sup>81</sup> En XIV, el cambio de bando del narrador al de los guardabosques se da simultáneamente y a través de un cambio de persona

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, XX

<sup>80</sup> *Ibidem*, III

<sup>81</sup> *Ibidem*, Prólogo

gramatical, cuando se asume uno de ellos (es decir, la sorpresa se logra con este cambio) y “Nosotros, los guardabosques, no sufrimos ninguna baja”,<sup>82</sup> en XXII el peligro de los conejos es “tan sutil y tierno”,<sup>83</sup> en XXXIII, además del psicómoro, en la batalla entre músicos y expertos tiradores, Levrero se vale de una anfibología para resolver el encuentro. Los tiradores llevan ventaja pero puede suceder que uno de ellos sea “atravesado por un arco de violín, o por un sonido demasiado agudo o demasiado tierno”.<sup>84</sup> En XXXIX el desconocimiento sucede a otro nivel: el desenlace es más largo que el resto del fragmento, y consiste en realidad en una larguísima y absurda —aun para Levrero— lista de desenlaces posibles. También hay un “a menudo” rarísimo cuando dentro de uno de esos desenlaces posibles, es decir, subordinado a un “o bien” —de quince—, los cazadores se arrojan sobre Laura “con intención de violarla, cosa que a menudo logran”.<sup>85</sup> En XL hay un extrañísimo fraseo que veremos más adelante con más atención: “recuperó su confianza en los conejos”<sup>86</sup> para decir “volvió a la caza”. En XLIII de nuevo hay una adjetivación por demás inusual, los números romanos tienen algo de “misterioso y sólido, de dificultoso y terrorífico”.<sup>87</sup> En XLIX “Si hay algo tal vez más apasionante que la caza de conejos, es la pesca”,<sup>88</sup> y luego se revela que la pesca es de conejos (pero no dice “su pesca”).

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, XIV

<sup>83</sup> *Ibidem*, XXII

<sup>84</sup> *Ibidem*, XXXIII

<sup>85</sup> *Ibidem*, XXXIX

<sup>86</sup> *Ibidem*, XL

<sup>87</sup> *Ibidem*, XLIII

<sup>88</sup> *Ibidem*, XLIX

Todo LXII lo podríamos caracterizar como “cruel con el texto”: “Cuando un conejo sufre de polución nocturna, una gran calma se extiende sobre el bosque”<sup>89</sup> (y, en menor medida, LX,<sup>90</sup> del que es par formal, también). En LXVII de nuevo hay una lista larguísima para cerrar el fragmento, y comienza en la primera línea, después de “Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos», que”<sup>91</sup>; en LXXXII la fertilidad de los conejos es “tan asombrosa” que puede provocar la extinción de la especie<sup>92</sup> (y sí, puede ser asombrosamente pequeña, pero eso no se dice, y eso no se dijo en los fragmentos anteriores con los que juega), y en LXXXVI el conejo es fruto de un árbol y “Sólo tenemos que estirar la mano, arrancarlo y llevarlo directamente a la cacerola”.<sup>93</sup>

### **Sexualidad alienada**

Todos los fragmentos que involucran deseo (aparte del deseo de cazar conejos) contienen a Laura, al idiota, o a sus primitas. Otros personajes pueden aparecer con ellos, sobre todo con Laura: el narrador dos veces, una horda de cazadores en XXXIX, y los conejos en las demás. De hecho Laura, que en XXXIX y XL es hermana del idiota, y las primitas del idiota, que en XXXIX y XL también lo son de Laura, sólo aparecen en episodios sexuales, lo cual en sí ya es significativo. La sexualidad, en *Caza de conejos*, se centra en ellos tres y siempre están vistos desde fuera, ninguno tiene mayor profundidad —como no la tienen, hay que decirlo, tampoco el resto de

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, LXII

<sup>90</sup> “Poniendo un conejo contra el oído, se oye el ruido del mar”.

<sup>91</sup> *Ibidem*, LXVII

<sup>92</sup> *Ibidem*, LXXXII

<sup>93</sup> *Ibidem*, LXXXVI

los personajes de la obra ni en general de la literatura de Levrero: rara vez sabremos algo de ellos—. Cumplen roles: Laura es el objeto de deseo por excelencia de los cazadores, el idiota es “un ser que salpica”<sup>94</sup> y las primas son adolescentes despertando inocente o inconscientemente a la sexualidad, y los cumplen de maneras por lo menos perturbadoras: Laura “decía preferir los conejos a los hombres”<sup>95</sup> y los mata, en III, “es fuertemente tentada por la zanahoria”, en XXXIX (“y entonces los cazadores se masturban contemplando los graciosos saltos del cuerpo desnudo, o se arrojan todos sobre ella con intención de violarla”<sup>96</sup>), tiene un hijo con un conejo en XLVII, se frota en éxtasis, “se abrazaba a los árboles, gritaba y daba inusitadas cabriolas”<sup>97</sup> por los bichos colorados en LXVIII, y en XCVIII prefiere los hombres a los conejos y “se tiende en el pasto y espera que vengan hombres a poseerla”.<sup>98</sup>

El idiota y sus primitas, a su vez, en ocasiones una de ellas, en ocasiones las dos, mantienen una relación de entrada tabú por incestuosa, a la que se suma Laura cuando es hermana del idiota, en la que él, desde la idiotez, las desea sin articularlo y ellas se dejan hacer sin gran reacción: en XI, bajo la protección del sicomoro una de ellas “se sient[e] solidaria con el idiota y se dej[a] manosear y cubrir de baba el cuerpo angelical y blanco” aunque más tarde “tienen un fuerte sentimiento de culpa y no se miran a los ojos”,<sup>99</sup> en XXXII el idiota se acuesta debajo de las dos primitas que mascan el mismo chicle “mirando desde abajo los pequeños pechos

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, LXXIII

<sup>95</sup> *Ibidem*, III

<sup>96</sup> *Ibidem*, XXXIX

<sup>97</sup> *Ibidem*, LXVIII

<sup>98</sup> *Ibidem*, XCVIII

<sup>99</sup> *Ibidem*, XI

puntiagudos, y estira sus manos con pereza hacia las tiernas vellosidades pero no las alcanza (...) las bocas se juntan, cae saliva, secreciones salobres resbalan por las piernas adolescentes hacia la boca del idiota, se mezclan con sus babas”,<sup>100</sup> en LII el idiota confunde al oso amaestrado con una de las primas y el oso “permitió que le babeara la espalda pero, aunque irredento imbécil, destrozó al idiota de un zarpazo cuando intentó acariciarle las nalgas”.<sup>101</sup> Una de las primas, Águeda, en XCV, en un episodio que ya se mencionó al hablar de los espacios, se convierte — reflejando a la Laura de III— en madriguera de conejos, “ella está casi siempre tendida en la alfombra, junto a la chimenea, con las piernas ligeramente entreabiertas. Uno puede sentarse a prudente distancia, y si tiene paciencia y no hace ruido observará al cabo de un tiempo la blanca y nerviosa cabecita orejuda que se asoma y mira.”<sup>102</sup>

El único momento que escapa a esta caracterización es en XVIII: “«Creo haber atrapado un conejo», dije, acariciando la suave vellosidad de Laura, que es tan joven. Ella ríe con una carcajada fresca y huye; yo recomienzo pacientemente la búsqueda”.<sup>103</sup> Laura ríe, hay cierta intimidad. Aunque de inmediato escape y vuelva a ser un objeto de búsqueda, un conejo que no se deja atrapar.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, XXXII

<sup>101</sup> *Ibidem*, LII

<sup>102</sup> *Ibidem*, XCV

<sup>103</sup> *Ibidem*, XVIII

### **Causalidad ajena, personajes sin control y pandeterminismo**

Salvando la premisa general de *Caza de conejos* (hay un grupo muy particular de cazadores que viven en un castillo y cazan conejos), que nunca se explica ni se hace ningún esfuerzo por hacerlo, los personajes del texto suelen incidir mucho más sobre sus circunstancias y reaccionar a ellas con menos indiferencia que en el resto de los cuentos de Levrero. Es decir, una vez aceptado que estamos en el terreno de lo maravilloso, siguiendo a Todorov, las reglas del lugar se aceptan, aun si la regla es que las reglas cambien a cada fragmento. Los personajes no se sorprenden de que los conejos sean como las gallinas ni de que tengan los mismos enormes colmillos de marfil, y frente a eso no tienen control, pero los cazan de todos modos y tienen un truco para distinguir unos de otras. En general.

Sin embargo sí hay momentos aun en la escala de los fragmentos donde se encuentran inermes ante una cadena causal que los rebasa, o padecen con indiferencia y hasta apatía sus efectos. Un ejemplo de lo primero es XIX, cuando en la parálisis del narrador aparece —sin más explicación que la propia parálisis— “un río de conejos de ojillos vivaces salta interminablemente en blanca cascada ante mis ojos, de día y de noche, y al día siguiente, y a la noche siguiente, y siempre”;<sup>104</sup> otro muy similar, aunque sí se explica, es el ya citado de la fertilidad de los conejos, en XXIV. De lo segundo se puede citar XXXVII, en que la burocracia de los conejos impide que se lleve a cabo la cacería (para obtener un permiso hay que entregar, además de todo un párrafo de requisitos, certificado de defunción, y “etcétera”), XLVI, donde los conejos, cada verano, emigran a la playa (y es “prácticamente

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, XIX

imposible distinguirlos de los otros turistas”), así que los cazadores suspenden la caza “y jugamos, en vez, a la lotería de cartones”,<sup>105</sup> o el par de XCI y XCIII, en donde, los cazadores en el primero y los conejos en el segundo, son forzados a 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”,<sup>106</sup> en el primer caso, y corriendo eternamente en “una gran jaula circular, del mismo tipo de las que se fabrican para las graciosas ardillitas, pero mucho más grande”, en el segundo. Cuando, para cerrar este fragmento, los cazadores se preguntan por qué corren los conejos, “nos respondemos, siempre: porque son irremediabilmente imbéciles”.<sup>107</sup>

### **Causalidad rara y sintonías**

En XXVI y en su par XXXIV están quizá las apariciones más claras de la causalidad rara: ambos comienzan con “Desde que los conejos [secuestraron/industrializaron] a mis padres” y siguen con una consecuencia sobre la actitud del narrador ante la vida (“he perdido el gusto por la caza” y “vengo notando en mí un desconcierto creciente ante las cosas de la vida”)<sup>108</sup>, que no tendría por qué ser consecuencia de lo primero —hay que notar que no es, en el primer caso, “dejé la cacería por

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, XLVII

<sup>106</sup> *Ibidem*, XCI

<sup>107</sup> *Ibidem*, XCIII. Hay otro antecedente, además del inmediato anterior, de esta imbecilidad: cuando, en LXXIX, los conejos intercambian “cuentas (...), espejitos (...), collares y pulseras, llaveros y navajitas” a los cazadores por sus escopetas y demás enseres, de modo que “volvimos prácticamente desnudos al castillo (...). A la mañana siguiente, nos despertamos con la inquietante certeza de haber sido engañados como perfectos imbéciles”.

<sup>108</sup> *Ibidem*, XXVI y XXXIV

prudencia o por miedo”, es “perdí el gusto”—. Es el ejemplo más claro porque casi se enuncia la relación causal, aunque estrictamente es temporal. Otro es en LXVIII, cuando el idiota explica que la excitación de Laura se debe a los “bichos colorados”, y todos entienden (menos el lector). Hay otros varios momentos en los que, aparecen relaciones similares, aunque de manera menos patente, y como el texto borda constantemente con el absurdo, es más difícil saber si hay una relación causal, o es más fácil desecharla. Así, en XVII, cuando “Al idiota le gusta el cementerio de elefantes, no por el valor de los colmillos, ni por [toda una serie de factores cada vez más enrarecidos que podrían hacer atractivo el lugar], sino por el olor a podrido de los elefantes muertos”,<sup>109</sup> se puede alegar que es el gusto del idiota, o cuando en LXXXII “Los conejos son de una fertilidad tan asombrosa que en el bosque se han colocado carteles previniendo contra la extinción de la especie a breve plazo”<sup>110</sup> se puede decir que es un juego formal con el tema de fertilidad que apareció antes en XXIV y XXV, y con los carteles de «PROHIBIDO CAZAR CONEJOS» que hay en VI y XXVII. Aun así, allí están. Otro ejemplo claro lo tenemos en XXXVI: “Después de años de vivir encerrados en ese castillo oscuro, la libertad, la belleza, la salud que se respiran en el bosque nos impedían ceñirnos a la lógica inexorable de su plan”<sup>111</sup> (del plan del idiota, que, hay que recordar siempre, es el capitán), ¿cómo es que la libertad, la belleza y la salud *impiden* —es importante lo terminante del verbo, otra cosa sería si simplemente los distrajeran— seguir el plan?

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, XVII

<sup>110</sup> *Ibidem*, LXXXII

<sup>111</sup> *Ibidem*, XXXVII

En cuanto a lo que llamamos *sintonías*, que importan mucho en la estética de Levrero y nos tomamos un desvío importante para explicar en el capítulo anterior, ocurren más que en los fragmentos individuales,<sup>112</sup> en sus relaciones y ecos a lo largo de todo *Caza de conejos*, y aquí cabe retomar el ejemplo de los fragmentos sobre la fertilidad: entre los primeros dos cambia el animal fértil (y en el segundo cambia de generación en generación), y en el tercero, al parecer, cambia el significado de “fertilidad”. Estas transformaciones no tienen, en el texto, explicación alguna, y sin embargo ahí están, y ocurren todo el tiempo. Si hay que buscarles razón, está en la voluntad de Jorge Mario Varlotta Levrero, en su capricho incluso, y en la escritura del texto, en cuyo proceso sucedería algo muy parecido a las signaturas de las que habla Agamben: operando sobre el signo, repitiéndolo, en este caso, en contextos diferentes y aun contradictorios, se altera el significado. Aun si es sólo durante la duración de la lectura, y sólo en la mente del lector.

---

<sup>112</sup> Aunque ocurren en algunos fragmentos, por ejemplo en XL: Evaristo el plomero logra después de muchos años cazar un conejo y se decepciona porque no tiene mecanismos de relojería. Sigue este párrafo: “Cuando, poco tiempo después de formalizado su noviazgo con Laura, la hermana gemela del idiota, Evaristo el plomero descubrió la compleja red de relaciones hetero y homosexuales entre Laura y el idiota y las dos primitas, recuperó su confianza en los conejos y siguió tratando de cazarlos.” Muchos años después, pero sin nada más en el texto entre ambos eventos, caza un segundo conejo que en efecto tiene un mecanismo de relojería adentro: es una bomba. La explicación de la diferencia entre ambos conejos debe de estar en ese párrafo intermedio, en el descubrimiento de Evaristo —si no es ahí, ¿dónde?—, pero no es de ninguna manera clara, ni mucho menos lógica —y si no es para explicar, ¿qué hace ese párrafo ahí? La historia de los dos conejos funcionaría perfectamente sin él—. Incluso lo que se dice, que es que a partir de ahí volvió a la cacería, mirado con atención, es muy raro: recuperó la confianza en los conejos. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra y con la tercera? Nada visible. Sin embargo están encadenadas, por el puro hecho de estar contadas una tras otra. (Se dice también que el conejo bomba es “una variante genética especial preparada por los terroristas”, lo que podría explicar la diferencia entre los dos conejos: mala suerte. Pero sigue sin dar cuenta de la presencia del segundo párrafo. Sobre éste se podría repetir: mala suerte. Mala suerte en el amor, mala suerte en la cacería y todo es obra del azar. Pero sería engañarse).

Además de lo anterior, hay en *Caza de conejos* un marcado gusto por lo metatextual, que no suele aparecer en el resto de la literatura de Mario Levrero — ni en los cuentos ni en las novelas, aunque evidentemente sí en los diarios—, y que es difícil de caracterizar como parte de lo *unheimlich* freudiano o de lo fantástico todoroviano porque rompe los pactos de lectura, y ambos conceptos tratan lo narrado. Sin embargo, sí contribuye fuertemente al extrañamiento del texto, y si ampliamos la lente y nos fijamos no sólo en lo que se cuenta sino en la experiencia lectora, en las salidas metatextuales sí que se puede reconocer una duda similar a las que plantean ambos pensadores: ¿estamos adentro o afuera del texto?. Los fragmentos en que Levrero hace notar con más descaro que está escribiendo son el dedicado a la recepción de *Caza de conejos*, LXVII, el consejo para escribir historias de conejos, LXXVII, y LXXIV: “—Dígame una cosa, don —me dijo un conejo con gravedad, apoyando una pata sobre mi hombro—. ¿Por qué no se deja de joder con los conejos y escribe otra cosa?”.<sup>113</sup> Hay otros momentos en los que sucede, aunque menores (por ejemplo, XLIII que trata de los números romanos). Como ésta no es una característica general de la cuentística de Levrero sino una muy particular de *Caza de conejos*, no está incluida en el repertorio que hemos visto, pero vale la pena notarla.

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, LXXIV

## El conjunto

Hemos visto cómo todas las estrategias textuales que delineamos antes aparecen en los fragmentos de *Caza de conejos*, algunas muchísimo y otras un poco menos, pero vale la pena también ver que algunas de ellas aparecen cuando se mira el texto entero en su conjunto, y en muchos casos articulan su funcionamiento.

Aunque no se alimenta de una convención genérica en particular (y tal vez precisamente por eso), sí se puede decir que hay desplazamientos de género en la totalidad de *Caza de conejos*. Tan es así que ha sido publicado como cuento (¡de ciencia ficción!) y como novela, y que para este trabajo declinamos, por ocioso, categorizarlo. Defraudación de las expectativas del lector, en cambio, no, porque el lector nunca se las alcanza a crear, y aquí aventuro que la razón es precisamente la misma: el lector no se crea expectativas porque no tiene una convención genérica a la cual recurrir para adivinar qué viene después.

Hay, evidentemente, creación de significados por contigüidad, en tanto cada fragmento altera, definiendo o difuminando, lo que se puede interpretar de los demás y de los signos que utilizan. Basta ver la trayectoria del signo /conejos/ para notarlo.

Hay personajes intercambiables (prácticamente todos, incluido en momentos el narrador, salvo el idiota y Laura —y Laura también se troca por Águeda en XCV—), y por ende identificaciones extrañas, pues los primeros son un caso especial de las segundas, aunque son, aparte de ellos, difíciles de asir puntualmente: suceden en el espacio de interacción de los distintos fragmentos, en sus diferencias y negaciones, cuando una cosa es una cosa en un momento, y otra completamente distinta en otro. En ese mismo tenor, también hay espacios cambiantes: el bosque

y el castillo toman, como los conejos, caracteres muy distintos a lo largo del texto (cuando no se transforman en ciudad y club de caza). Casi se podría decir, aunque no se llega a tanto, que, igual que el signo /conejos/ se vacía a golpe de contradicciones y oposición, los signos /bosque/ y /castillo/ sufren un proceso similar. Pero no se llega a tanto: el bosque siempre es afuera, un afuera salvo en contadas ocasiones peligroso, y en otras contadas ocasiones más que peligroso, y el castillo siempre es la casa, el lugar seguro al que se vuelve. En ese sentido, aunque cambiando “ciudad” por “bosque”, se mantiene aquí la relación que habíamos visto en el resto del corpus estudiado entre ciudad, casa y jardín. Hay ciertos espacios del bosque (o ciertos fragmentos en los que él se comporta así) que, vistos en la generalidad, se parecen a los jardines de otros cuentos: el sicomoro protector en XI, el lugar a donde los cazadores se van de pic-nic en XV, o el otro donde, en LXXIX, son los conejos quienes organizan una fiesta (y embaucan a los cazadores), por ejemplo.

La repetición a nivel sintáctico-estructural se da en la simetría entre los fragmentos del inicio y del final, además de en los juegos de fragmentos pareados. La misma simetría permite hablar si no de un final *in medias res* (¿cuál sería la *res*? ¿qué se estaba contando?), sí de un desencadenamiento súbito —en los últimos cinco fragmentos, seis contando el epílogo—, que, de manera muy interesante, no se da en los eventos sino en la forma del texto, y que, curiosamente, sí consigue, a pesar de su rapidez y de no terminar de narrar nada, crear una sensación de cierre, e incluso una anticipación del cierre, en cuanto se empiezan a reconocer los fragmentos reflejados. Cosa que no sucede en otras instancias de esto mismo, en otros cuentos de Levrero.

Hay mucha crueldad a lo largo de *Caza de conejos*, y aunque no es un texto cruel porque casi siempre está en clave de farsa o de absurdo, es innegable que su aparición es uno de los mecanismos que mueven al texto.

Hay, por último, causalidad ajena —los personajes simplemente están ahí, sin más razón que la de cazar conejos (y no seguir las órdenes del idiota)—, sin un por qué ni un qué hacer después, reaccionando a toda la variedad de estímulos que Levrero les pone enfrente, pero sin ninguna agencia ni capacidad de cambiar sus circunstancias, y sin ninguna sorpresa ni casi reacción frente a todas las transformaciones que sufre su universo. Y también hay, precisamente por todas esas transformaciones y por la estructura del texto, causalidad rara y sintonías constantes: los últimos fragmentos, para no ir más lejos, son como son (y en ellos sucede lo que sucede), por la única razón de que los primeros fragmentos son como son y en ellos sucede lo que sucede. El texto entero, incluso, termina *porque* se vuelve al principio.

Recordemos que todas estas estrategias textuales se obtuvieron a partir de los repertorios de manifestaciones del *unheimlich* freudiano y de lo fantástico estricto todoroviano, predichas por los mismos autores (es decir, a partir de cómo dicen ellos que se ven sus respectivos objetos de estudio en los textos), aplicados al caso particular de la cuentística de Levrero, por lo que esta proliferación tremenda de ellas no nos deja otra opción que situar *Caza de conejos* plenamente en el campo de *lo extraño*. Y sin embargo algo no termina de encajar: por un lado, ¿qué es lo reprimido que vuelve (en forma de conejitos)?, por otro, ¿dónde está la duda todoroviana?, es decir, ¿cuál habría podido ser la solución racional de este(os)

mundo(s)? Desde el principio queda clarísimo que no la habrá, pero ¿esto no nos situaría en el campo de lo *maravilloso*? La respuesta tiene que ser que no, porque el texto se siente todavía más incómodo en ese campo: lo maravilloso tiene reglas claras, aunque no sean las reglas del mundo real, y en *Caza de conejos*, por la repetición, por la acumulación, y por las contradicciones no hay reglas claras: el mundo cambia de un fragmento al siguiente. Los conejos pueden ser víctimas o victimarios, o prostituirse,<sup>114</sup> los cazadores pueden cazar o no cazar, o ser cazados. El sicomoro puede ser *psicómoro*.<sup>115</sup> Cada fragmento, sin embargo, es congruente y en (casi) cada fragmento, ahora sí, podemos identificar sin problemas la vacilación, cuando no con respecto a las reglas del mundo real, sí con respecto a las reglas mismas que ha ido estableciendo el texto.

Más difícil es responder la primera pregunta: ¿dónde está lo reprimido que se manifiesta? Aquí tonta echar mano de las declaraciones del propio autor, que como vimos antes decía que, por la época de la composición del texto, usaba su inconsciente como campo de investigación y que “el subproducto de esa investigación es la literatura que he escrito”.<sup>116</sup> Si le creemos, y no hay razón para no creerle, está en *todo* el texto. Es tentador, incluso, para zanjar el problema, pensar que *Caza de conejos* es un reflejo, o un síntoma, de la psique de Jorge Mario Varlotta Levrero. El texto, sin embargo, está mediado por el mismo Mario Levrero —y aun más, por el autor Mario Levrero—, es “fruto de su investigación”, no el objeto puro sin investigar.

---

<sup>114</sup> en LVII.

<sup>115</sup> en XXXIII.

<sup>116</sup> en *El discurso vacío*, véase el capítulo 4, p. 56.

Es decir, entre la psique de Jorge Mario Varlotta Levrero y *Caza de conejos* está el escritor Mario Levrero decidiendo qué escribir y cómo escribirlo, y quizá por eso resulta tan difícil de encontrar “lo reprimido que se manifiesta”, ya que por un lado no se está ocultando nada en particular y por otro se está precisamente mostrando. No hay nada “detrás” de *Caza de conejos* porque *Caza de conejos* es lo que debería estar detrás, puesto al frente; son los mecanismos de represión y de aparición de lo reprimido sacados a la luz conscientemente. Volviendo a la analogía del pozo sin agua o el manantial que renace, que usaba Freud para ejemplificar el *unheimlich*, lo que Levrero muestra en *Caza de conejos*, y a lo largo de toda su cuentística aunque nunca con tanta decantación, es el agua que siempre ha estado ahí. Lo familiar, las formas de asociación que todos reconocemos en nuestro propio pensamiento. Cabe recordar en este punto a Mladen Dolar, que decía que lo *siniestro* freudiano se da, en realidad, cuando hay “demasiada certeza, cuando ya no se puede escapar a través de la duda, cuando el objeto se acerca demasiado”.<sup>117</sup>

Esta puesta en escena de los mecanismos de la psique de Levrero tiene dos efectos: por un lado manda al fondo algo más (donde hay figura hay fondo), cuya naturaleza por una vez no nos toca discernir, pero que podría ser como se ha sugerido en otras instancias de su escritura el hecho mismo de que se trata de una obra de ficción, de una representación, de una escritura, de que hay una conciencia mirando una conciencia, utilizando la terminología de Freud (y de su traductor al español).<sup>118</sup> Por otro lado, pone de manifiesto la elección, consciente o no, de usar

---

<sup>117</sup> Mladen Dolar, “«I Shall Be with You on Your Wedding-Night»: Lacan and the Uncanny”, en *October*, vol. 58, Rendering the Real (Autumn, 1991), p. 22. Citado en el capítulo 3 de este trabajo, p. 32, nota 15.

<sup>118</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. XXXII. Citado en el capítulo 3 de este trabajo, p. 43.

esos y no otros elementos y de relacionarlos de esas y no otras maneras. Y un conjunto de elementos y sus relaciones posibles es una gramática.

Si una poética genera una gramática, es decir, si el conjunto de intenciones e intereses estéticos de un autor, o de una pieza en particular, deviene en el uso consciente o inconsciente de una serie concreta de recursos estilísticos, de elementos básicos y maneras en las que interactúan (si no normas estrictas sí costumbres), que definen el modo de decir o mostrar lo que se quiere, el estudio de dicha gramática puede revelar la poética que la subyace.

En el caso de *Caza de conejos* (y, tomándolo como paradigma de la cuentística del primer periodo de escritura de Levrero, en toda ella), las relaciones que hay, como hemos visto, son casi exactamente las que predicen Freud y Todorov para lo que hemos llamado “lo extraño”, y los elementos son los que quedaron expuestos en la “sinopsis” al inicio de este capítulo: los conejos, la partida de caza, el castillo y el bosque, y sus adversarios.

La poética, que puede buscarse, deducirse y desentrañarse a lo largo de la obra presente y —como hemos venido haciendo— a lo largo de la cuentística del primer periodo de escritura de Mario Levrero, está enunciada, transparente y candorosa, en el prólogo:

*Fuimos a cazar conejos* —signos, objetos textuales, objetos psíquicos—, *era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota* —¿quién si no el autor?—. *Teníamos* [una serie de herramientas de caza, es decir, de escritura] (...) *teníamos*

*un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos (...) En total éramos muchos y nadie pensaba cumplir las órdenes.*<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Recordemos, además, el final del fragmento LXIX: el enemigo que buscan vencer los cazadores de conejos es el silencio.

## Conclusiones

*Caza de conejos* es la obra en donde se concentran máximamente las inquietudes y las búsquedas formales del primer periodo de escritura de Jorge Mario Varlotta Levrero, antes de que la computación y el registro de lo cotidiano lo llevaran por otros derroteros. Es su periodo más creativo y también, probablemente y hay que decirlo, el más superficial. Los niveles de introspección que se alcanzan en *El discurso vacío* y el *Diario de la novela* de *La novela luminosa* a través de la observación del día a día, sólo se atisban en los cuentos de este primer periodo, y en las novelas de la *trilogía involuntaria* se ven quizá menos aún: los personajes no tienen vida interior. A cambio, tienen vidas "exteriores" alucinantes, desde aquel que salta al vacío en el circo buscando a la bella Otero, al que pierde la cabeza pero la siembran y de ella nace a la verdadera vida, al suicida doble, el personaje que mantiene prendida la máquina de pensar en Gladys, o el otro que pedalea por la luna en un parto sólo porque sus mares se llaman María, al detective Nick Carter y su fiel escudero Tinker, al colectivo que vemos en ciento un estampas cazando conejos.

Se puede decir, y seguramente con razón, que este primer periodo de experimentación fue necesario para alcanzar el grado de auto-observación que se manifiesta en el segundo, pero aparte de ser casi una obviedad —pasar por lo primero siempre es necesario para llegar a lo segundo, en un sentido estrictamente cronológico—, es poner este primer periodo como una especie de escalón para el segundo, que está logrando cada vez más popularidad y lectores. Y si bien el

aprendizaje de antes sirve para después (otra tautología), el después no tiene por qué ser más valioso que el antes. Si así fuera, bastaría leer las últimas obras de cada autor para tener lo mejor de la literatura: *El gallo de oro* de Juan Rulfo, por ejemplo. La popularidad, si ya puede llamársele así, del segundo periodo de Levrero tiene más que ver con que *La novela luminosa* fue lo primero que se editó en grande, y lo del primer periodo —salvo la *trilogía involuntaria*— ha salido a cuentagotas, con grandes frenos por los derechos de autor, primero, y por la dificultad propia de hallarle un mercado. Más bien hay que notar la inversión que sucede al pasar de un periodo a otro: la vida exterior riquísima se vuelve vida interior. Pero en el fondo siempre lo había sido, es simplemente que lo oculto —lo que genera al mostrarse lo *Unheimliche* freudiano y lo "fantástico estricto" todoroviano— se ha vuelto a guardar (y encuentra nuevas formas de manifestarse).

*Caza de conejos* en particular, pero todo el corpus estudiado, ha comprobado ser un campo fértil para el análisis con las herramientas que tomé y adapté de Freud y Todorov, al punto en que puedo afirmar que existe en él una poética de lo *extraño*, y esto es significativo porque no es, en palabras del autor, de ninguna manera literatura fantástica. *Caza de conejos* incluso está en el linde de ser una alegoría, caso prohibido expresamente por Todorov. No lo es sólo porque no se puede decir con certeza alegoría de qué. Y esto muestra que dichas herramientas pueden ser útiles incluso fuera de los campos para los que fueron diseñadas (el corpus estudiado tampoco es, evidentemente, un paciente psiquiátrico). Sin embargo, sí hay, como se ha sugerido, una relación filial, familiar, entre las literaturas del siglo XIX europeo que estudiaron nuestros dos teóricos y la tradición particular en la que

se inserta nuestro autor: son ambas tradiciones que se oponen al realismo, o diría Levrero, a una concepción estrecha de "realismo", un realismo que no toma en cuenta la vida interior (que es, siguiendo la argumentación del segundo capítulo, en lo que se convirtió lo divino).

En su largo viaje a partir del romanticismo alemán, que es un viaje no contra la razón sino contra la secularización del mundo, lo *extraño* se ha manifestado en los bosques alemanes y las buhardillas de París, en el barrio rojo de una ciudad italiana que cuenta Freud, y también, de este lado del Atlántico, encontró un terreno fértil en Uruguay, donde se formó, de alguna manera, la escuela de *los raros*, que, me atrevo a conjeturar, permitió el florecimiento de este tipo de literatura. Me explico: no es que en otros lugares no existieran raros, es que no se juntaron, no se leyeron ni se editaron entre sí, no se estimularon, no tuvieron un Ángel Rama que los agrupara desde la crítica. Ante la pregunta "¿Y vos te considerás un raro dentro de la literatura rioplatense?" responde Levrero: "Me consideraba un poco raro (...) me parecía que lo que yo había escrito no tenía nada que ver con la literatura uruguaya (...) Leí a Felisberto y encontré parentescos. Después seguí buscando ese tipo de literatura, y me di cuenta de que lo que yo escribía no era tan raro como pensaba".<sup>1</sup> En Uruguay los raros no eran *tan* raros y tenían con quién hablar. Y lo *extraño* se encontró muy a gusto. Los dioses, sin pena, sin grandilocuencia, y sin ocultamiento,

---

<sup>1</sup> En entrevista con Cristina Siscar. "Las realidades ocultas". *El Péndulo*, N° 15, Buenos Aires, mayo de 1987. En *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero* (Elvio E. Gandolfo, comp.). Buenos Aires: Mansalva, 2013. pp. 40-41.

no se tuvieron que convertir allí en enfermedades. Los dioses se convirtieron en conejos.

En la introducción de este trabajo se planteó la existencia de dos postulados: el primero, que los *modelos* de análisis de Freud y Todorov para dos fenómenos que se dan en objetos de estudio completamente distintos ("la psique humana y una sección de la literatura europea del siglo XIX") son, en el fondo, el mismo, y que por lo tanto lo que estudian es un fenómeno mayor que se manifiesta en la psique como "lo siniestro" y en la literatura europea del siglo XIX como "lo fantástico estricto". La primera parte de esta aseveración, que los modelos son, en el fondo, el mismo, creo que ha quedado suficientemente probada en el capítulo 3, y en su aplicación en los capítulos finales. La segunda parte, que estudian un fenómeno mayor, al momento de escribir estas líneas me genera dudas, porque ¿qué fenómeno mayor puede haber que la psique humana?<sup>2</sup> Sin embargo sí es un fenómeno que se da en más momentos y lugares de la psique que los que apuntó Freud: se da, al menos, en un sector de la literatura europea del siglo XIX, y espero haber mostrado que se da en un sector muy particular de la literatura uruguaya del XX.

Lo que me lleva al segundo postulado: que ese modelo unificado se puede utilizar para estudiar, con algún fruto, la literatura y en particular los cuentos del primer periodo de escritura de Mario Levrero. Que se puede utilizar creo que quedó

---

<sup>2</sup> Para las cosas que nos ocupan, porque, sí, el *Big Bang* es un fenómeno mayor, pero ahí no hay duda.

debidamente mostrado en los capítulos en los que se hizo. Que tenga algún fruto queda a cargo del lector.

## Bibliografía

### De Mario Levrero

Levrero, Mario, *Aguas salobres*. Buenos Aires: Minotauro, 1983.

*Caza de conejos*. Barcelona: Libros del zorro rojo, 2012/2016.

*Caza de conejos*. Archivo digital en formato Microsoft Word (1997-2003) *CazadeConejos-Levrero.doc*, disponible en <https://docs.google.com/document/d/16a6FoGhdrGI1DuoawSHz8Xu3dpHWSfEk>, y convertido a formato PDF en <https://www.scribd.com/document/56428846/CazadeConejos-Levrero>

*Dejen todo en mis manos*. Barcelona: Caballo de Troya, 2007.

*El alma de Gardel*. Barcelona: DeBolsillo, 2014.

*El discurso vacío*. Barcelona: DeBolsillo, 2009.

*El lugar*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

*Espacios libres*. Buenos Aires/Montevideo: Puntosur, 1987.

*La ciudad*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

*La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: ARCA, 1998.

*La novela luminosa*. Barcelona: Mondadori, 2008.

*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: ARCA, 1992.

*Noveno piso*. Guadalajara: Impronta, 2017.

*París*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1980.

### En antologías:

Levrero, Mario, *Capítulo XXX*, en *Antología del cuento hispanoamericano* (Fernando Burgos, compilador). México: Porrúa, 1991/2013. pp. 704-721

*Caza de conejos*, en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (Bernard Goorden y Alfred Elton van Vogt, recopiladores). Barcelona: Martínez Roca, 1982. pp. 77-110

*La casa de pensión*, en *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*. (Ángel Flores, compilador). Tomo 8: *La generación de 1939 en adelante. Argentina, Paraguay, Uruguay*. México: Siglo XXI, 1985. pp. 51-60

## Artículos:

Levrero, Mario, "Contagio", en Henciclopedia (s/f).

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Levrero/Onetti.htm> (publicado originalmente en *Insomnias* N.º 114). Archivado en <https://web.archive.org/web/20200222235821/http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Levrero/Onetti.htm>

"Entrevista imaginaria con Mario Levrero", en Taller Levreriano (s/f).

<https://www.tallerlevreriano.com/entrevistam>. Archivado en <https://web.archive.org/web/20210928092101/https://www.tallerlevreriano.com/entrevistam>

## Sobre Mario Levrero

### Libros:

Gandolfo, Elvio E. (compilador), *Un silencio menos: conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

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

### Artículos:

Corbellini, Helena, "Mario Levrero: las traiciones del soñante", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 19-34

"Serie negra en patchwork", post-facio a Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras yo agonizo y el lector es asesinado*. Montevideo, ARCA: 1992. pp. 81-86

Cosse, Rómulo, "Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 35-43

Cristal, Martín, "La molécula Levrero", en *El pez volador* (bitácora electrónica del autor) (30 de septiembre de 2010).

<http://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/>. Archivado en <https://web.archive.org/web/20210225112420/https://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/>

"Los dos Levreros", en el blog de la revista *La tempestad* (30 de septiembre de 2010). <http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104> [Enlace caído. El texto lo facilitó el autor para este trabajo y está incluido como apéndice].

de Castro Rocha, João Cezar, "Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria?: Apuntes para una lectura "fisiológica" de Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 81-91

Fogwill, Rodolfo, "Presentación", en *El interpretador* N.º 20, noviembre 2005.  
<https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/16/apuntes-bonaerenses/>.  
Archivado en  
<https://web.archive.org/web/20210916091540/https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/16/apuntes-bonaerenses/>

Fuentes, Pablo. "Levrero: El relato asimétrico", en Mario Levrero, *Espacios libres*, Buenos Aires/Montevideo, Puntosur, 1987, pp. 305-318

Gelles, Soledad, "Una lectura de *Los muertos* de Mario Levrero", *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 73-79

Gimenez, Eduardo Abel, "Fotos de Jorge", en Ximenez (bitácora electrónica del autor) (19 de abril de 2011). <https://ximenez2.blogspot.com/2011/04/fotos-de-jorge.html>. Archivado en  
<https://web.archive.org/web/20111124205926/https://ximenez2.blogspot.com/2011/04/fotos-de-jorge.html>

Maslíah, Leo, "La secreta cofradía", en *El país cultural*, suplemento del diario *El País* (11 de agosto de 2008).  
[http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural\\_231355.asp](http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural_231355.asp). Archivado en  
[https://web.archive.org/web/20080417061348/http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural\\_231355.asp](https://web.archive.org/web/20080417061348/http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural_231355.asp)

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

Rocca, Pablo, "(Jorge) Mario (Varlotta) Levrero: Bibliografía (XII/1966-IV/1992)", en Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras yo agonizo y el lector es asesinado*. Montevideo, ARCA: 1992, pp. 87-127

Ruffinelli, Jorge, "Mario Levrero, Alice Springs y la verdad sobre la imaginación", en *The Latin American Short Story: Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*. Riverside: University of California, 1989. pp. 85-97, y en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 59-72

"Sobre Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 3-5

Saurio, "Espacios libres: reportaje a Mario Levrero", en *La idea fija*, Año 1 Número 2. Septiembre 2000.

[http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO\\_reportaje.html](http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO_reportaje.html).

Archivado en

[https://web.archive.org/web/20200812122424/http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO\\_reportaje.html](https://web.archive.org/web/20200812122424/http://www.laideafija.com.ar/larevista/numero02/LEVRERO_reportaje.html)

Simón, Carmen, "Mis días con Mario Levrero", en Taller Levrieriano (s/f).

<https://www.tallerlevrieriano.com/mis-das-con-mario-levrero>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210917063400/https://www.tallerlevrieriano.com/mis-das-con-mario-levrero>

"Mis días con Mario Levrero" (Versión resumida), en *La jornada semanal*, N.º 676 (17 de febrero de 2008).

<https://www.jornada.com.mx/2008/02/17/sem-carmen.html>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210929225132/https://www.jornada.com.mx/2008/02/17/sem-carmen.html>

Verani, Hugo J., "Conversación con Mario Levrero", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 7-17

"Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento", en *Nuevo Texto Crítico* 16/17, Julio 1995-Junio 1996, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, pp. 45-58

Zambra, Alejandro, "Renunciando a la gran novela latinoamericana", en *PRL, La Primera Revista Latinoamericana de Libros*; Vol. 1 Issue 3, Febrero/Marzo 2008.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32956503&site=ehost-live> o <https://studylib.es/doc/8229857/érase-una-vez-dos-curiosos-impertinentes>

"Kafka el uruguayo", en *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*. México: Anagrama, 2018.

## **Bibliografía general**

### **Libros:**

Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Bajtín, M. M., *El problema de los géneros discursivos*, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2005.

Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama 2002.

Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid: Alianza, 2009.

Darío, Rubén, *Los raros*: Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

Hoffmann, E. T. A., *El hombre de la arena*, México: Factoría ediciones, 2007.

Rama, Ángel, El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya, en *La generación crítica (1939-1969) I. Panoramas*; Montevideo: ARCA, 1972.

*Aquí: cien años de raros* (Selección y prólogo). Montevideo: ARCA, 1966.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (traducción y prólogo de Elvio Gandolfo). Buenos Aires: Paidós, 2006.

### **Artículos:**

Borghart, Pieter, y Christophe Madelein, "The Return of the Key: The Uncanny in the Fantastic", en *Image & Narrative*, Vol. 3 Issue 1, The Uncanny (January, 2003). <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/borghartmadelein.htm>.

Archivado en

<https://web.archive.org/web/20180413170309/http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/borghartmadelein.htm>

Dolar, MLaden, "«I Shall Be with You on Your Wedding-Night»: Lacan and the Uncanny", en *October*, vol. 58, *Rendering the Real* (Autumn, 1991). The MIT Press. pp. 5-23

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*. México: Factoría ediciones, 2007. pp. IX-LVI

Tatar, Maria M., "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny", en *Comparative Literature*, Vol. 33, No. 2 (Spring, 1982). Duke University Press/University of Oregon. pp. 167-182

### **Otros libros y artículos consultados o citados**

Agamben, Giorgio, *The Signature of All Things: On Method*. New York: Zone Books, 2009.

*Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

Freud, Sigmund, *Obras completas* (Luis López-Ballesteros y Ramón Rey Ardid, compiladores). Madrid: Biblioteca nueva, 1963, tres tomos.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid: Alianza, 2001.

*Battleships* (s/f). Conceptis Puzzles.

<https://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=puzzle/battleships/history>.

Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210117131855/https://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=puzzle/battleships/history>

*Caza de conejos*. Libros del zorro rojo (s/f) [catálogo de la editorial].

<https://librosdelzorrorojo.com/catalogo/caza-de-conejos/>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210304101435/https://librosdelzorrorojo.com/catalogo/caza-de-conejos/>

*Chief Joseph in his Own Words*. Biography.com, 2 de octubre de 2014,

<https://www.biography.com/news/chief-joseph-quotes-surrender-speech>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210605141941/https://www.biography.com/news/chief-joseph-quotes-surrender-speech>

*Einstein's Page*. Turn the Tide (s/f). Original perdido, archivado en

<https://web.archive.org/web/20061112101616/http://www.turnthetide.info/id54.htm>

*Nick Carter (Character)* (s/f). Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com/character/ch0088063/>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20160504150632/http://www.imdb.com/character/ch0088063/>

“Programa de 3º año de Bachillerato – Reformulación 2006”. Asociación de

Profesores de Literatura del Uruguay. <https://www.aplu.org.uy/programa-de-3o-ano-de-bachillerato->. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210123214149/https://www.aplu.org.uy/programa-de-3o-ano-de-bachillerato->

*The original Battleship puzzle* (s/f). Conceptis Puzzles.

<https://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=picture/170>. Archivado en

<https://web.archive.org/web/20210117134824/https://www.conceptispuzzles.com/index.aspx?uri=picture/170>

## Apéndices

## 1. *Los dos Levreros*, por Martín Cristal

From: infomcristal-answer@yahoo.com.ar <infomcristal-answer@yahoo.com.ar>

To: "santiagorv@gmail.com" <santiagorv@gmail.com>

Date: 14 Sept 2021, 18:29

Hola, Santiago. Va adjunto el artículo para su lectura o eventual cita, no para reproducirlo completo en algún medio o publicación (la cual, para eso, debería pagarlo).

Saludos,  
M

—  
[www.martincristal.com.ar](http://www.martincristal.com.ar)

Artículo publicado en el blog de la revista *La Tempestad* (México) el 30 de septiembre de 2010.

<http://latempestad.com.mx/view/blog.php?id=104>

---

### Los dos Levreros

Por Martín Cristal

A los lectores mexicanos que están descubriendo a Mario Levrero por *La novela luminosa* o *El discurso vacío* —que, hasta donde sé, son los títulos con los que hoy circula su obra por México— me gustaría contarles (sólo por si desconocen el dato) que hay, por lo menos, dos Levreros. Y que son muy diferentes entre sí.

El primero es el escritor excéntrico, de culto (y semioculto), cuyos libros eran —y en algunos casos, todavía son— muy difíciles de hallar. Por ejemplo, su primer libro de cuentos —*La máquina de pensar en Gladys* (1970)— tardó más de 25 años en ver una segunda edición, rápidamente extinguida. Desde hace dos

meses, y gracias al sello Irrupciones de Montevideo, por fin puede conseguirse una tercera edición.

Por su fantasía desbocada y su envidiable libertad a la hora de componer libros heterodoxos, a este Levrero se lo situó demasiado fácilmente en la literatura fantástica; creo que nunca calzó bien en ese molde. En un error recurrente, incluso se lo ubicó en colecciones de ciencia ficción; nada que ver. En todo caso, siempre se lo tipificó como a un autor “raro”, y eso sí es: baste leer los relatos de *Espacios libres* o *Aguas salobres*, o recorrer su excepcional “trilogía involuntaria” (tres novelas cortas: *La ciudad*, *El lugar* y *París*).

El segundo Levrero, si bien siguió publicando algunos títulos en la línea de los citados, aprovechó su madurez y su poder de observación —ya antes probado, aunque sobre atmósferas plásticas u oníricas— para concentrarse en su interioridad y su entorno próximo. Introspectivo y minucioso, el nuevo Levrero se volcó a un realismo que detenía su mirada en lo cotidiano y viajaba por los meandros del diario íntimo.

El nexo entre ambos Levreros es *El portero y el otro* (1992), un libro-ramillete de formas extrañas (como por ejemplo la “Novela geométrica”) que responde al paradigma original de una imaginación explosiva... salvo que también incluye los “Apuntes bonaerenses” y, especialmente, el “Diario de un canalla”: el paso a un registro realista, autoficcional, que será la base para *La novela luminosa* y que por ende prefigura al segundo Levrero.

(En ocasiones, se cuela un tercer Levrero: el lector diario de policiales, que dejó que su locura también trastocase dicho género, como por ejemplo en los

folletines paródicos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* o *La banda del ciempiés*. Debo decir que no es la vertiente que prefiero).

Hay fans del primer Levrero y fans del segundo: entre estos últimos se encuentran muchos de sus lectores *post mortem*, porque fue ese Levrero tardío el que las grandes editoriales salieron a vender poco después de morir el autor (2004). *La novela luminosa* y *El discurso vacío* son dos obras impecables, no se las pierdan, pero sepan que no son una muestra representativa del universo levreriano. Componen apenas una de sus facetas.

Vale la pena explorar las otras. Cuando toda la obra levreriana esté reeditada y al alcance de los lectores mexicanos, se encontrarán ante un autor multiforme, rico e indefinible. Salvo que aceptemos la escueta definición de Marcial Souto, su amigo y primer editor: “Mario Levrero es un escritor realista que vive en otro mundo”.

---

En el blog **El pez volador**, Martín Cristal grafica un mapa completo de la obra levreriana: *La Molécula Levrero*. Véase en <https://elpezvolador.wordpress.com/2010/09/30/la-molecula-levrero/>

## 2. *Caza de conejos*, por Mario Levrero (la versión con la que se trabajó)

Como se explica en el trabajo, las tres ediciones de *Caza de conejos* que se consultaron presentan diferencias importantes, y todas tienen fallos que las otras corrigen. Intenté quedarme con lo mejor de todas ellas, y aquí presento el resultado de ese esfuerzo. No pretende, ni mucho menos, ser una edición crítica, ni siquiera una edición. La presento con el único fin de que los lectores de este trabajo tengan a la mano el texto que usé. Las diferencias y las elecciones entre las tres versiones del texto están indicadas por notas donde ocurren.

### **Caza de conejos**

por Mario Levrero

A Jorge y Elizabeth, Claudia, Marcelo y Cecilia

Hay que inventar liebres para poder hacer de nuestra vida un extenso y luminoso día de caza, y para poder decretar que somos cazadores.

JOSÉ PEDRO DÍAZ, *Ejercicios antropológicos*

Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me<sup>1</sup> pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia, que sube como una efervescencia de sal de frutas.<sup>2</sup>

JULIO CORTÁZAR, *Carta a una señorita en París*

Perseguirlo armados de dedales, perseguirlo armados de precaución, perseguirlo con

---

<sup>1</sup> "me" omitido en la versión digital.

<sup>2</sup> "fruta" y sin punto final en la versión digital.

tenedores y esperanzas, amenazar su vida con una acción del ferrocarril, atraerlo con sonrisas y jabón.

LEWIS CARROLL, *La caza del Snark*

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

HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*

## Prólogo

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

### I

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

### II

Al oso amaestrado lo habíamos disfrazado de conejo, y bailaba en el bosque, saltaba en el bosque y movía las orejas blancas del disfraz. Era penosamente ridículo.

### III

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

## IV

Nos gusta el conejo a las brasas, pero nuestra presa favorita es el guardabosques. Los conejos se cazan con paciencia y astucia, con trampas más o menos complejas de ramas y zanahorias; los guardabosques, en cambio, necesitan todo nuestro arsenal. El tiroteo duró hasta el anochecer<sup>3</sup>. Cuarenta guardabosques desnudos colgaron finalmente de cuarenta horcas. Los cuervos les arrancaban los ojos y acudían las hienas al olor de la putrefacción. Los esqueletos de guardabosques colgaron durante años en las horcas, como ejemplo para otros guardabosques, y para los niños.

## V

No hay que creer demasiado en la sabiduría de los viejos. «En este bosque —me decía un viejo guardabosques—<sup>4</sup> estuvieron un día todos los conejos del mundo. Era el paraíso de los cazadores y, mientras no llegaron los cazadores, el paraíso de los conejos. Todo el bosque era una masa blanca y nerviosa, peluda y blanda, con infinidad de puntas ondulantes. —Se refería sin duda a las orejas de los conejos, las cuales tienen forma puntiaguda—. Ahora, en cambio, sólo nos queda el recuerdo de los conejos. Esté seguro de que no hallará uno, por más que busque.» Pero a pesar del disfraz, que era perfecto —las ropas, los lentes—, lo reconocí y le dije: «No me engañas, conejo. Huye, porque cuento hasta diez y disparo». Las orejas, cuidadosamente peinadas hacia atrás, se irguieron bruscamente<sup>5</sup>; los redondos anteojos<sup>6</sup> cayeron al suelo y se perdieron entre el pasto. El conejo se alejó dando saltos despavoridos entre los árboles. Conté hasta diez y disparé.

## VI

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

## VII

Algunos cazan conejos persiguiéndolos sin tregua, a caballo, despiadadamente, dentro y fuera del bosque; en polvorientas carreteras, en praderas enormes, trepando incluso a pedregosas montañas. Cuando el conejo se detiene, loco de fatiga, le destrozan el cráneo con un golpe certero de garrote. Luego se lo comen, crudo y hasta con pelos.

Yo estoy condenado genéticamente a otros procedimientos. Tejo laboriosamente durante varios meses una enorme y casi invisible tela como de araña, y luego me

---

<sup>3</sup> "amanecer" en la versión de Libros del Zorro Rojo (LZR de aquí en adelante).

<sup>4</sup> entre guiones cortos (-) en la versión digital.

<sup>5</sup> "súbitamente", en LZR.

<sup>6</sup> "anteojos redondos", en LZR.

siento a esperar, un poco oculto entre el follaje. A veces pasan otros tantos meses antes de que aparezca un conejo en los alrededores, y a veces otros tantos más para que el conejo caiga en mi tela. Mientras tanto atrapo sin querer moscas y mosquitos, moscardones, avispas, ratones, culebras, mulitas, caballos, pájaros, jirafas y monstruos marinos. Me fatiga mucho despegarlos y recomponer la tela donde ha sido dañada. Es un trabajo agotador y la vigilia es constante. Me destrozo los nervios en esta tensa y eterna espera. Tengo las mandíbulas apretadas, me caigo de sueño, y mis sentidos se agudizan y exasperan en el<sup>7</sup> alerta constante. Mi forma de cazar conejos, y no tengo otra, es lo que me ha transformado en un loco.

## VIII

Cuando, rara vez, cae un conejo en mi tela, tiene la piel más suave que los otros, su cráneo queda intacto, su carne no se ha envenenado con la fatiga muscular de una huida interminable y, en fin, es un conejo vivo, alegre, un hermoso compañero de juegos.

## IX

Elegimos el bosque por dos motivos: porque en el bosque no hay conejos, y porque ignoramos todo acerca de cómo cazarlos. Algunos imitan, en su ingenuidad, el mugido del alce; otros trepan a los árboles y buscan en los nidos; otros rocían con insecticida<sup>8</sup> viejos panales olvidados por las abejas. Los hay que parpan, graznan y cacarean; los hay que agitan un trapo rojo;<sup>9</sup> los hay que usan un contador Geiger.

El idiota va al bosque a imaginar conejos eróticos y masturbarse. Los cree de grandes pechos y ondulantes caderas. Evaristo, el plomero,<sup>10</sup> los imagina con un complejo mecanismo interior de relojería y quisiera atrapar uno para desarmarlo.

Otros, que han leído alguna información errónea sobre el tema, se tienden bajo un árbol a esperar que caigan. Al anochecer, el idiota, agotado por sus masturbaciones, hace sonar largamente su silbato (un sonido cantarino y gorgoteante, por la baba mezclada con el aire que sopla) y todos nos reunimos en un punto predeterminado y volvemos ordenadamente al castillo.

## X

Era un día pesado y tormentoso; hicimos una enorme fogata para espantar<sup>11</sup> los mosquitos que nos devoraban. Tuvimos la mala fortuna de que la fogata se extendiera a los árboles vecinos y, rápidamente, el bosque entero fuera pasto de

---

<sup>7</sup> "el" omitido en la antología de Goorden y van Vogt publicada por Martínez Roca (MR de aquí en adelante), y en la versión digital.

<sup>8</sup> "insecticidas" en LZR.

<sup>9</sup> "los hay que agitan un trapo rojo" omitido en LZR.

<sup>10</sup> "Evaristo el plomero", sin comas, en LZR.

<sup>11</sup> "espantar a", en LZR.

las llamas. Fue así que perecieron casi todos, horriblemente carbonizados. Los sobrevivientes se reúnen noche a noche, desde hace años, en un bodegón del puerto; recuerdan infaliblemente la anécdota y se reprochan la terrible imprudencia. Después, borrachos, se alegran: comienzan a reír. Luego riñen entre ellos<sup>12</sup> y el patrón, ya de madrugada, los echa a la calle. Duermen entre tachos de basura y se revuelven sobre sus propios vómitos.

## XI

Cuando graniza, o simplemente cae un chaparrón fuerte, el idiota corre con su primita a protegerse bajo el enorme sicomoro<sup>13</sup> que ocupa la parte central del bosque; las ramas del árbol se arquean hasta tocar la tierra, formando una cúpula que<sup>14</sup> más que de la furia de los elementos<sup>15</sup> los protege de las miradas de otros cazadores,<sup>16</sup> o de los guardabosques. El sentimiento de protección es esencial para que la primita se sienta solidaria con el idiota y se deje manosear y cubrir de baba el cuerpo angelical y blanco. Cuando llega el invierno, el sicomoro<sup>17</sup> se cubre de finas plumitas y da la impresión de un pájaro enorme, o tal vez de un cisne con la cabeza metida bajo el ala. En primavera les brinda sus frutos, unos higos que bajo la piel delgada son pura leche dulce. Al anochecer, la lluvia cesa. El idiota y su primita vuelven a la interminable cacería de conejos, pero ahora tienen un fuerte sentimiento de culpa y no se miran a los ojos. El idiota recoge bolitas de granizo y las mira disolverse en su mano con una rapidez que espanta. De madrugada, cuando el campamento duerme y la fogata está casi apagada, el idiota sigue despierto, babeando, sacando nuevos granizos de su faltriquera y mirándolos cómo se disuelven, con una rapidez que espanta, sobre la palma de la mano.

## XII

Quisiera vivir entre gentes que fueran más buenas, más felices que yo. Así les envidiaría su suerte o su bondad. Pero todos los cazadores son desgraciados, estúpidos e infinitamente perversos. Así, me veo obligado a envidiarles sus pobres bienes materiales. Les tiendo trampas. Cuando alguien me ve fabricando una trampa muy compleja y muy sólida se ríe, porque cree que exagero; por lo general se siente impulsado a explicarme el tamaño y la fuerza reales de un conejo. Yo dejo que me expliquen. No saben, ellos, que es una trampa para cazadores. Los mato y les robo el dinero, las ropas, las armas y algún adorno —collares de dientes de tigre, relojitos antiguos, anillos de compromiso, plumas de colores, billeteras de cuero de

---

<sup>12</sup> se agrega coma en LZR.

<sup>13</sup> "sicómoro" en LZR.

<sup>14</sup> se agrega coma en LZR.

<sup>15</sup> se agrega coma en LZR.

<sup>16</sup> esta coma se omite en la versión digital, pero está en MR y LZR

<sup>17</sup> "sicómoro" en LZR.

cocodrilo—<sup>18</sup>. Los cazadores gustan de adornarse, y a menudo el colorido de estos adornos es su perdición: es fácil distinguirlos entre el follaje y tomarlos por sorpresa.

### XIII

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

### XIV

En ocasiones me gusta pasarme al bando de los guardabosques; entonces se produce un desequilibrio entre las fuerzas, y los cazadores son derrotados con facilidad. Nosotros, los guardabosques, no sufrimos ninguna baja.

### XV

Dicen que van a cazar conejos, pero se van de pic-nic<sup>19</sup>. Bailan alrededor de una vieja victrola, se besan ocultos tras los árboles, pescan o fingen pescar mientras dormitan; comen y beben, cantan cuando vuelven al castillo en un ómnibus alquilado que siempre resulta demasiado pequeño para todos. Los conejos aprovechan los restos de comida. También es frecuente que los falsos cazadores, borrachos, olviden su victrola. Entonces los conejos bailan hasta el amanecer, a la luz de la luna, al son de esa música alocada y antigua.

### XVI

Algunos conejos se han hecho expertos en el arte de imitar con gran precisión el grito con que los cazadores suelen llamarse entre ellos cuando se encuentran perdidos o en dificultades. «Ooooooh-eeeeeeh»<sup>20</sup> —se oye a la distancia, y luego la respuesta, desde otro extremo del bosque—<sup>21</sup>: «Ooooooh-eeeeeeh». Los gritos

---

<sup>18</sup> en LZR se cambia el aparte por dos puntos ("algún adorno: collares de dientes de tigre...").

<sup>19</sup> "picnic" en LZR.

<sup>20</sup> hay una "o" de más en la versión digital.

<sup>21</sup> en MR y en la versión digital se cambia el aparte por una cláusula introducida por coma ("«Ooooooh-eeeeeeh», se oye a la distancia...").

se repiten, cada vez más próximos. Después hay un silencio, después hay otro grito, distinto, después no se oye nada más.

## **XVII**

Al idiota le gusta el cementerio de elefantes, no por el valor de los colmillos, ni por el misterio del impulso que lleva al elefante<sup>22</sup> herido a buscar el lugar milenario, ni por el brillo de la luna en el marfil, ni por el aspecto imponente de los esqueletos que semejan barcos antiguos semihundidos en un mar verde oscuro, ni por oír el curioso lamento de agonía de los elefantes que llegan y se tienden, ni por la aventura, sino por el olor a podrido de los elefantes muertos.

## **XVIII**

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

## **XIX**

Cuando estoy imposibilitado de moverme, por haber caído en la trampa de otro cazador o haber comido, por error, de las bayas silvestres venenosas de efecto paralizante, un río de conejos de ojillos vivaces salta interminablemente en blanca cascada<sup>23</sup> ante mis ojos, de día y de noche, y al día siguiente, y a la noche siguiente, y siempre.

## **XX**

Hay quien caza conejos por amor; yo los cazo por odio. Cuando los tengo en mi poder los voy destrozando lentamente. Los mutilo, tratando de que no se mueran en seguida. Hay otros cazadores que odian a los conejos porque destruyeron su hogar o sus cosechas, porque robaron a sus hijos o mataron sus esperanzas; mi odio es injustificado y atroz. Creo que hay algo de amor en este odio; no dedicaría, de otro modo, tanto esfuerzo a combatirlos con mis armas más arteras.

---

<sup>22</sup> hay una coma en la versión digital.

<sup>23</sup> "blancas cascadas" en LZR.

## **XXI**

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

## **XXII**

Cuando en el club de caza se habla de caza, y siempre se habla de caza en este club, yo permanezco obligadamente en silencio. No hay heroísmo en la caza del conejo. Ellos narran aventuras espeluznantes, se exhiben piezas embalsamadas de animales terribles. No hay nada de esto en la caza del conejo, donde todo se desliza suavemente, amablemente. Intervienen la astucia y la paciencia, pero también la imaginación y la simpatía. No hay sordos gruñidos ni carreras dementes; no hay sangre ni estruendos de armas de fuego.<sup>24</sup> Todo es apacible y casi cariñoso, y aunque el peligro es tan grande como el que corren los otros cazadores, de búfalos y tigres, es un peligro tan sutil y tierno, que nadie que no cace conejos podría comprender que es realmente un peligro. Opto, entonces, por cerrar la boca y escuchar, y pasar por tímido o por tonto.

## **XXIII**

Decimos que vamos a cazar conejos, pero en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas.

## **XXIV**

Es inverosímil la fertilidad de estos animalitos. Uno casi puede verlos reproducirse ante sus ojos, a una velocidad fantástica. Obsérvese este casal de conejos: en pocos minutos habrá cuatro, luego ocho, dieciséis, treinta y dos, sesenta y cuatro,

---

<sup>24</sup> en MR y en la versión digital, en vez de punto hay coma, pero se mantiene la mayúscula de "Todo".

ciento veintiocho, doscientos<sup>25</sup> cincuenta y seis, miles de conejos que saltan y te rodean y se amontonan y te tapan y te asfixian.

## **XXV**

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

## **XXVI**

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

## **XXVII**

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

## **XXVIII**

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

## **XXIX**

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

---

<sup>25</sup> "dos cientos" en la versión digital.

que muchos, una gran mayoría, hemos olvidado la primitiva significación de la palabra, si es que ha tenido alguna, alguna vez.<sup>26</sup>

### **XXX**

Nunca hubo conejos en el bosque. Éste sería un inconveniente insuperable para nosotros, cazadores de conejos, si no fuera por la existencia de los magos. Cuando vamos de caza, y al cabo de varias horas de dar vueltas inútiles, sintiéndonos fracasados y doloridos, aparecen los magos. Son silenciosos, de ropaje negro y elegante. Con gran habilidad comienzan a sacar conejos de sus relucientes galeras. Cada uno de nosotros vuelve al castillo con un conejo en su morral; estamos contentos en apariencia, pero llevamos en el corazón la sombra de una duda.

### **XXXI**

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

### **XXXII**

Las primitas del idiota mastican el mismo chicle, los rostros muy próximos, el chicle un fino hilo que une salivoso sus bocas adolescentes, y el idiota se acuesta debajo del chicle, mirando desde abajo los pequeños pechos puntiagudos, y estira sus manos con pereza hacia las tiernas vellosidades<sup>27</sup> pero no las alcanza, y de los cuerpos emana una radiación de calor perfumado, y allá arriba las bocas se

---

<sup>26</sup> "alguna alguna vez" en la versión digital, sin coma; "alguna vez" en MR, sin la repetición de "alguna".

<sup>27</sup> se agrega coma en LZR.

aproximan tratando de conseguir la mayor parte del chicle, las bocas se juntan, cae saliva, secreciones salobres resbalan por las piernas adolescentes hacia la boca del idiota, se mezclan con sus babas. Nadie caza conejos.

### **XXXIII**

El plan del idiota es perfecto. El grupo de expertos tiradores se ubica en el centro del bosque, alrededor del psicómoro<sup>28</sup>, y espera. Desde la periferia vienen los músicos, avanzando hacia el centro, cercando a los conejos, espantándolos con el ruido de sus tambores, flautas y violines.

Por lo general, logramos dar muerte a infinidad de conejos. A veces, sin embargo, los conejos se escapan, filtrándose entre los músicos cuando aún están muy espaciados entre sí en la periferia del bosque. O, a veces, todos los conejos se han reunido bajo la protectora copa del psicómoro<sup>29</sup>, detrás del cerco de expertos tiradores que apuntan hacia afuera. Entonces se produce el duelo lamentable entre expertos tiradores y músicos; los músicos llevan la peor parte, pero a menudo más de un experto tirador es atravesado por un arco de violín, o por un sonido demasiado agudo o demasiado tierno.

### **XXXIV**

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

### **XXXV**

Para los que sienten como cosa esencial la estética de la caza de conejos, o su metafísica, la luz es quizás el factor más importante a tener en cuenta. El sol directo afea los conejos, les quita realidad y gracia. La oscuridad de la noche los vuelve invisibles, inasibles y muy peligrosos. Es a la luz incierta de los últimos rayos oblicuos, en ese instante mágico que se produce unos minutos después de la puesta

---

<sup>28</sup> "sicómoro" en LZR.

<sup>29</sup> "sicómoro" en LZR.

del sol, cuando los conejos adquieren toda su dimensión de belleza y verosimilitud. Pero es muy difícil cazarlos en la fugacidad de ese momento: tal es la comprensión que adquiere un observador sensible.

### **XXXVI**

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

### **XXXVII**

Para cazar conejos hay que sacar un permiso especial, que cuesta mucho dinero. En un pequeño mostrador con caja registradora que hay a la entrada del bosque, un conejo gordo, de lentes y con aire de cansada resignación<sup>30</sup> nos va entregando uno a uno los permisos de caza, a cambio del dinero.

Pero también, y para defenderse de los cazadores, los conejos han creado un impresionante aparato burocrático. Al cazador que desea obtener el permiso (y sin permiso es imposible cazar conejos, porque se cae en manos de los guardabosques), le obligan a presentar multitud de papeles:<sup>31</sup> cédula de identidad, certificado de buena conducta, vacuna antivariólica, carnet de salud, recibos de alquiler, agua y luz; certificado de residencia, certificado negativo de la dirección impositiva, carnet de pobre, libreta de enrolamiento, pasaporte, constancia de domicilio, certificado de nacimiento, constancia de bachillerato, autorización para el porte de armas, declaración de fe democrática, certificado de primera comunión, constancia de jura de la bandera, libreta de matrimonio, licencia para conducir, constancia de estar al día con<sup>32</sup> el impuesto de Enseñanza Primaria, certificado de defunción, etcétera.

### **XXXVIII**

---

<sup>30</sup> "con lentes y aire de cansada resignación," en LZR.

<sup>31</sup> punto y coma por los dos puntos, en MR y la versión digital.

<sup>32</sup> "estar al día en", en MR y la versión digital.

La música favorita de los conejos es el Quinteto en La mayor op. 114<sup>33</sup> «La Trucha», de Schubert. Como no saben leer, se identifican con los movimientos nerviosos y juguetones, con el dramático buen humor, con la vida fácil de la obra y entre ellos, en su lenguaje especial, la denominan con una palabra equivalente a «Conejo».

### XXXIX

Hay una trampa para cazar conejos que, si bien un poco compleja, resulta infalible. El cebo es, desde luego, una zanahoria. El alimento preferido por los conejos es el afrecho, pero la zanahoria tiene para ellos —homosexuales en potencia— el atractivo de un poderoso símbolo fálico. Se coloca entonces la zanahoria, en actitud procaz, en un lugar bien visible —de preferencia un claro en el bosque—<sup>34</sup>. Debajo de la zanahoria se cava un profundo hoyo circular, de unos tres metros de diámetro, que se cubre con tablones resistentes disimulados mediante hojas y yuyos. Sobre estos tablones se disemina una cierta cantidad, no necesariamente muy grande, de comejenes<sup>35</sup> (el comején es reconocido por su rápido trabajo destructivo en la madera). Cuando llega el conejo, atraído en primer término por el suave aroma, luego por la vista de la zanahoria de color esplendoroso, y después de largos rodeos, no sólo porque el conejo sospecha la trampa, sino porque entran a jugar en él de inmediato los complejos mecanismos sexo-gastronómicos<sup>36</sup> de atracción y repulsión, comienza a saltar sobre los talones<sup>37</sup> (porque la zanahoria ha sido colocada a una altura tal que el conejo crea poder alcanzarla saltando). Aquí se entabla una hermosa lucha entre el tiempo, el conejo y los comejenes. Los cazadores retienen el aliento e intercambian —mediante signos preestablecidos— silenciosas apuestas en dinero.

Las variantes son múltiples. O bien los saltos del conejo terminan por romper los tablones deteriorados por los comejenes, y entonces caen al foso tanto los tablones como los comejenes como el conejo, o bien los comejenes, que prefieren a la madera la carne de conejo, aprovechan la etapa ésa<sup>38</sup> del salto en que las patitas tocan los tablones<sup>39</sup> para invadir su piel, y terminan por devorarlo, o bien el conejo, al sentir el mordiscón del primer comején, alcanza gracias al dolor un

---

<sup>33</sup> "la mayor opus 114," en LZR

<sup>34</sup> se cambia el aparte por coma, en LZR ("visible, de preferencia...").

<sup>35</sup> "comejones" y "comejón", en todas las instancias de este fragmento, en MR y la versión digital.

<sup>36</sup> sin guion en LZR.

<sup>37</sup> "tablones" en LZR.

<sup>38</sup> "esa" en LZR.

<sup>39</sup> "talones" en LZR.

impulso tal en su salto que le permite llegar a la zanahoria (y entonces, el comején pasa rápidamente a la zanahoria, que es definitivamente su alimento favorito), o bien el conejo se cansa de saltar y se va, y entonces el peso del cazador que va a rescatar su zanahoria<sup>40</sup> vence ahora sí<sup>41</sup> la resistencia de los tablones deteriorados por los comejenes y cae al foso, llevando o no consigo la zanahoria que ha tenido tiempo o no de desatar, o bien los comejenes, por anterior satisfacción o por desidia, resuelven no atacar la madera de los tablones y dispersarse por el bosque, lo cual dificulta enormemente la posibilidad de que el conejo logre su propósito de romper los tablones, o bien la zanahoria, cansada de esperar y agobiada por la tensión nerviosa, se desprende de sus ataduras y cae entre los dientes del conejo (y es a veces en este momento cuando los tablones ceden), o bien los cazadores, sobreexcitados por la emoción de la escena que están contemplando y por la enorme cantidad de dinero que hay en juego por las apuestas cruzadas, se increpan duramente los unos a los otros y se van a las manos y aun se matan entre ellos, o bien se lanzan enfebrecidos sobre el pobre conejo que salta, venciendo con el peso del conjunto la resistencia de los tablones deteriorados por los comejenes y cayendo todos al foso, desde el fondo del cual contemplan desesperadamente la zanahoria, o bien son los guardabosques quienes atraídos por la zanahoria o el conejo se ven precipitados al foso, donde son rápidamente devorados por los comejenes, o bien el conejo, aprovechando la memoria genética de la especie, ha construido previamente trampas similares en los sitios en que los cazadores suelen apostarse, y tarde o temprano los cazadores caen a sus fosos particulares o son devorados por los comejenes que se les trepan por las piernas, o ambas cosas a la vez, o bien la trampa contra los cazadores ha sido construida por los guardabosques, sus eternos enemigos, con idéntico resultado, o bien los comejenes devoran tan rápidamente los tablones que cuando llega el conejo ve la trampa y se va, o bien, aun viendo la trampa, es fuertemente tentado por la zanahoria y en lugar de los saltitos verticales elige el salto largo, de un borde al otro del foso, tratando de alcanzar la zanahoria cuando pasa a su lado, y en uno de esos saltos puede, por una falla de cálculo, caer en el foso, o bien es Laura, la hermanita gemela del idiota, quien es fuertemente tentada por la zanahoria, y entonces los cazadores se masturban contemplando los graciosos saltos del cuerpo desnudo, o se arrojan todos sobre ella con intención de violarla<sup>42</sup>, cosa que a menudo logran si los comejenes les dan tiempo, o bien no sucede ninguna de estas cosas y los cazadores se deprimen viendo cómo la hermosa zanahoria se va secando con el paso del tiempo, perdiendo su frescura y color, volviéndose fofa y resumida, quedando finalmente convertida en una especie de fideo seco y deslucido.

---

<sup>40</sup> "sus zanahorias" en LZR.

<sup>41</sup> ", ahora sí," entre comas, en LZR.

<sup>42</sup> "violaría" en la versión digital.

## **XL**

Cuando, al cabo de muchos años, Evaristo el plomero logró atrapar al fin un conejo, se llevó una profunda desilusión. Le había tocado un conejo vacío, sin mecanismos de relojería como los que soñaba y sin ninguna otra cosa en su interior.

Cuando, poco tiempo después de formalizado su noviazgo con Laura, la hermana gemela del idiota, Evaristo el plomero descubrió la compleja red de relaciones hetero y homosexuales entre Laura y el idiota y las dos primitas, recuperó su confianza en los conejos y siguió tratando de cazarlos.

Cuando, mucho tiempo después, Evaristo el plomero logró cazar un segundo conejo, y comprobó excitado que era mucho más pesado y sólido que el otro y que por lo tanto algo debería<sup>43</sup> tener adentro, lo llevó a su pieza y se encerró con su instrumental para desarmarlo. Fue entonces cuando el conejo, una variante genética especial preparada por los terroristas, le explotó en la cara.

## **XLI**

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

## **XLII**

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

## **XLIII**

Para las civilizaciones acostumbradas desde largo tiempo a los números arábigos, los números romanos tienen un no sé qué de misterioso y sólido, de dificultoso y terrorífico.

---

<sup>43</sup> "debía de" en LZR.

## **XLIV**

Hay quienes se unen a nuestro equipo de caza no por interés en los conejos, sino en los pájaros. En efecto: quien ame el canto de los pájaros, encontrará en el bosque una tal variedad,<sup>44</sup> y una tan<sup>45</sup> especial calidad en los cantos,<sup>46</sup> que quedará maravillado. Son estas personas las que más sufren cuando se enteran, tarde o temprano, de que hay poquísimos pájaros en este bosque, y los que hay casi no cantan o cantan mal o sin ganas; un canto opaco, sin brillo ni energía. Quienes cantan son las arañas, esa clase de arañas enormes y peligrosas que hacen sus nidos en las copas de los árboles y se valen de su canto para atraer víctimas. El amante del canto de los pájaros, hombre de sangre dulce, es la víctima favorita de estas arañas.

## **XLV**

El bosque acicateado, profanado y devastado por generaciones y generaciones de guardabosques, se ha convertido hoy en una triste ciudad. Los conejos han pasado a residir en el inmundo sistema de alcantarillas, y el cazador se ha visto obligado a cambiar sus sistemas de caza, su indumentaria y su sentido del humor.

## **XLVI**

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

## **XLVII**

---

<sup>44</sup> se omite la coma en la versión digital.

<sup>45</sup> "tal" en MR y en la versión digital.

<sup>46</sup> se omite la coma en la versión digital.

Esteban, el hijo menor de Laura, es el vivo retrato de su padre (el casi legendario conejo Archibaldo). Cuando viene de caza con nosotros<sup>47</sup> es prácticamente imposible distinguirlo de los otros conejos, y es así como ha recibido, varias veces, peligrosas heridas. Ahora optamos por colocarle un par de cartones redondos, uno en el pecho y otro en la espalda. Estos cartones tienen dibujados varios círculos concéntricos de distintos colores, como los cartones que suelen utilizarse para la práctica del tiro al blanco. De este modo confiamos en que la próxima vez no habremos de errar el tiro.

## XLVIII

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

En poco tiempo el bosque se secó. Al principio quedamos disgustados y desconcertados, pero luego recuperamos nuestra alegría al descubrir que<sup>48</sup> en el desierto que dejamos en lugar del bosque, los conejos eran mucho más visibles y es por lo tanto<sup>49</sup> mucho más fácil cazarlos.

## XLIX

Si hay algo tal vez más apasionante que la caza de conejos, es la pesca. Aunque el ejercicio es menos violento, la espera no es por ello menos tensa. Y no hay emoción comparable a la de ver moverse de pronto la pequeña boya de corcho pintado de rojo, y sentir en la<sup>50</sup> línea los nerviosos tirones, y recoger el hilo de nailon con el ril<sup>51</sup>, comprobando en el otro extremo la resistencia del conejo que, desde el fondo del río, hacemos finalmente emerger con el paladar atravesado por el enorme anzuelo, la zanahoria de cebo casi intacta.

---

<sup>47</sup> se agrega coma en LZR.

<sup>48</sup> se agrega coma en LZR.

<sup>49</sup> ", por lo tanto," separado por comas, en LZR.

<sup>50</sup> "a", sin "l", en la versión digital.

<sup>51</sup> "ree", en cursivas, en LZR.

## L

La mayor dificultad que se presenta, aun para el cazador más avezado, es poder distinguir a primera vista la diferencia entre un conejo y una gallina. Como las gallinas abundan más que los conejos, y en una proporción realmente alarmante, con demasiada frecuencia terminamos comiendo los detestables caldos de gallina seguidos de gallina a la portuguesa y arroz con menudos de gallina, en lugar de los sabrosos conejos a las brasas<sup>52</sup> que son nuestro deleite y nuestra razón de vivir.

El cazador se engaña casi siempre por la semejanza de los pelitos de las patas de unos y otras, de las orejitas sedosas y romas, y sobre todo por el colorido de las alas y ese tono apagado de los enormes colmillos de marfil. En cambio<sup>53</sup> es muy fácil distinguirlos en el laboratorio: la reacción al papel tornasol muestra que la saliva de la gallina tiene un pH mucho más elevado que la saliva del conejo. Pero aunque muchos opinen lo contrario, un bosque no es lo mismo que un laboratorio, y seguimos comiendo gallina y acumulando rencor contra la vida.

## LI

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

## LII

---

<sup>52</sup> "a la brasa" en MR y la versión digital.

<sup>53</sup> se agrega coma en LZR.

El idiota confundió al oso amaestrado disfrazado de conejo<sup>54</sup> que siempre llevamos como señuelo en nuestras cacerías<sup>55</sup> con su primita Beatriz. El oso permitió que le babeara la espalda pero, aunque irredento imbécil, destrozó al idiota de un zarpazo cuando intentó acariciarle las nalgas.

### **LIII**

Evaristo, el plomero,<sup>56</sup> cazaba conejos con el soplete.

### **LIV**

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

### **LV**

Los cachorros de tigre que han perdido prematuramente a la madre son por lo general recogidos por conejas que han perdido a<sup>57</sup> sus crías; de la simbiosis que se establece con el tiempo resultan esos ejemplares de conejas feroces y carniceras, y de tigres temerosos, saltarines y más bien amariconados.

### **LVI**

Evaristo el plomero creía cuando era joven, debido a nuestra pronunciación rioplatense de la zeta, que íbamos a casar conejos, y en su primera cacería junto a nosotros fue con un sacerdote.

---

<sup>54</sup> se agrega coma en la versión digital.

<sup>55</sup> se agrega coma en MR y en la versión digital.

<sup>56</sup> sin comas en LZR.

<sup>57</sup> se agrega coma en la versión digital.

En adelante tomamos el cuidado de pronunciar la zeta al estilo castizo, lo cual favoreció en nosotros el desarrollo de una notable afición por las cosas españolas, y en especial la música. Es así que ahora, los domingos, en lugar de ir de caza nos quedamos en el castillo escuchando discos y hablando de toros.

## **LVII**

No llevamos a nuestros niños a las cacerías para evitarles el bochornoso espectáculo de las conejas que se dedican a la prostitución.

## **LVIII**

Era la primera y última vez que íbamos a cazar conejos. Nuestra filosofía, que nos mantiene unidos coherentes, nos prohíbe repetir una experiencia determinada, cualquiera que ella sea. Éste es el secreto de nuestra eterna juventud, de nuestra alegría constante y de esa llama de bondad suprema que siempre ilumina nuestros ojos.

## **LIX**

Hicimos un alto en la marcha; ese día estábamos agotados y no podíamos encontrar el bosque. Aproveché la pausa para sentarme sobre una piedra y desenvolver el paquete de papel de estraza que me había dado mi madre; pero en lugar de las habituales milanesas, encontré un par de viejas alpargatas.

## **LX**

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

## **LXI**

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

## LXII

Cuando un conejo sufre de polución nocturna, una gran calma se extiende sobre el bosque.

## LXIII

El conejo con tendencias paranoides se cree perseguido por multitud de cazadores que quieren hacerle daño; es retraído y desconfiado<sup>58</sup>, y se pasa la vida imaginando que va a ser víctima de complejas maquinaciones y de terribles trampas. En la etapa aguda de su<sup>59</sup> delirio, sus movimientos son torpes y descoordinados y pierde toda capacidad de raciocinio. Éste es el momento más apropiado para que el cazador lo atrape con facilidad.

## LXIV

Cuando cayó el idiota, atravesado por una certera flecha de los guardabosques<sup>60</sup>, sus últimas palabras fueron: «La liberación de la energía encerrada en el átomo lo ha cambiado todo, salvo nuestra manera de pensar, y por esta razón avanzamos incesantemente hacia una catástrofe sin precedentes. Para que la humanidad sobreviva debe cambiar sus maneras de pensar. Una de las necesidades más urgentes de nuestro tiempo es la de disipar esta terrible amenaza».

## LXV

---

<sup>58</sup> "deseo fiado" en la versión digital.

<sup>59</sup> se omite "su" en la versión digital.

<sup>60</sup> "del guardabosques" en la versión digital.

La música favorita de los conejos es el Concierto en Re menor opus póstumo «La Muerte y la Niña»<sup>61</sup>, de Schubert. Se identifican con su violencia interior, con su drama sombrío, con su sentido agónico. Como no saben leer la tapa del long-play<sup>62</sup>, en su lenguaje particular llaman entre ellos a esta obra «La Muerte y la Niña»<sup>63</sup>.

## LXVI

Huberto, el sociólogo,<sup>64</sup> trabajó varios años en el estudio de la organización socio-económica<sup>65</sup> de los conejos. Sintetizó su investigación en una sola frase: «Dignidad arriba y regocijo abajo».

Curiosamente, trabajando en forma separada, paralela a la de Huberto, llegó a la misma síntesis, expresada en la misma frase, Federico el sexólogo.

## LXVII

Se dice, de los textos aquí presentados bajo el título de «Caza de conejos»<sup>66</sup>, que se trata en realidad de una fina alegoría que describe paso a paso el penoso procedimiento para la obtención de la Piedra Filosofal<sup>67</sup>; 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

---

<sup>61</sup> "Concierto en re menor opus póstumo «La muerte y la niña»", en LZR.

<sup>62</sup> "*long play*" en LZR.

<sup>63</sup> «La Muerte y la Niña»" en LZR.

<sup>64</sup> se omiten las comas en LZR.

<sup>65</sup> sin guion en LZR.

<sup>66</sup> "*Caza de conejos*", en cursivas y sin comillas, en LZR.

<sup>67</sup> "Piedra Filosofal" en MR, "Piedra filosofal" en la versión digital, "piedra filosofal" en LZR.

una frase de dudoso gusto, dirigida contra el clero; que leído en voz alta y grabado en una cinta magnetofónica, al pasar esta cinta al revés se obtiene la versión original de la Biblia; que traducida al sánscrito, el sonido musical<sup>68</sup> de esta obra coincide notablemente con un cuarteto de Vivaldi; que pasando sus hojas por una máquina de picar carne se obtiene un fino polvillo, como el de las alas de las mariposas; que son instrucciones secretas para hacer pajaritas de papel con forma de conejo; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal para atrapar conejos; que toda la obra no es más que una gran trampa verbal de los conejos, para atrapar definitivamente a los hombres. Etcétera.

## LXVIII

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

## LXIX

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

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

—Lo sé —respondió.

Me mandó dar la orden de descanso. Los hombres se dispersaron, se sentaron en troncos o en el suelo, se quitaron las botas, se frotaban y acariciaban los pies llagados y cuarteados.

---

<sup>68</sup> se omite "musical" en LZR.

—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<sup>69</sup> 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,<sup>70</sup> al fin.

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

—Teníamos consignas.

—Teníamos fe en el triunfo.

—Sabíamos lo que queríamos.

---

<sup>69</sup> "capitán", en minúsculas, en LZR.

<sup>70</sup> se omite la coma en LZR.

—Nuestra causa era justa.

—¿Y ahora?

—Ahora,<sup>71</sup> 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?

—Hemos perdido muchos hombres.

—Hemos de perder muchos más todavía.

—¿Y qué será de nuestras mujeres, de nuestros hijos en el castillo?

—Tal vez nos hayan olvidado. Tal vez nos den por muertos. Tal<sup>72</sup> vez ellas se hayan casado nuevamente. ¿Evaristo?

—Muerto. Hace meses.<sup>73</sup>

—¿Huberto?

—Muerto, también, hace años, creo.

—¿Esteban?

—Muerto o desaparecido.

---

<sup>71</sup> se omite la coma en LZR.

<sup>72</sup> "T", sin "al", en la versión digital.

<sup>73</sup> "Hace dos meses" en LZR.

—¿Federico?<sup>74</sup>

—Muerto por las fieras.

—Este bosque parece infinito.

—Tal vez lo sea.

—¿Y el castillo?

—¿Existió alguna vez el castillo?

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

—¿Qué hacemos? —pregunté.

—Adelante —respondió el Capitán.

Y dando el ejemplo sacó el machete y comenzó a abrirse paso por centésima, por milésima vez en el bosque. Los hombres se tambaleaban o se arrastraban detrás de nosotros. Un ejército de desechos humanos.

Y el otro enemigo era el silencio.

## LXX

---

<sup>74</sup> Toda la línea omitida en la versión digital.

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

## LXXI

Doña Encarnación ha ideado una salsa para aderezar el conejo a la cacerola. Es tan sabrosa, intervienen en su preparación tantos y tan bien elegidos elementos, que por lo general terminamos por despreciar el conejo y nos limitamos a mojar el pan en la salsa.

## LXXII

¿Quién podría imaginar un monstruo capaz de matar a un conejo? Nosotros los cazamos<sup>75</sup> por deporte, y luego los devolvemos sanos y salvos a su bosque. Ellos lo saben, y si oponen alguna resistencia para hacer más divertido el juego, finalmente se dejan<sup>76</sup> atrapar complacidos.

## LXXIII

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

## LXXIV

---

<sup>75</sup> "cazarnos" en la versión digital.

<sup>76</sup> "deja" en la versión digital.

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

## **LXXV**

Ahora, único sobreviviente, he quedado solo en el castillo. Señor feudal muy pobre, sin compañeros ni mujer ni hijos ni servidumbre, mi única posesión es este castillo tenebroso y cerrado, que es mi cárcel. Después de tanta algarabía y tanto brillo, el único sonido que permanece es el tic tac<sup>77</sup> del antiquísimo, enorme reloj de péndulo. Este sonido me irrita y me produce insomnio. Pero no puedo dejar de darle cuerda; me sirve para contar, anhelante, cada uno de los minutos que desgraciadamente voy sobreviviendo a los demás. Es, también, una forma de compañía.

## **LXXVI**

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

## **LXXVII**

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

## **LXXVIII**

---

<sup>77</sup> "tictac" en LZR.

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

—¡Conejos! —clamé, y la noche me devolvía las palabras en ecos multiplicados—. Vosotros, que poseéis la llave del bien y del mal; vosotros, amos de la vida y de la muerte; vosotros, todopoderosos tejedores de dicha e infortunio; vosotros, quienes me habéis arrebatado mi tesoro, quienes de mi vida no habéis dejado en pie más que esta humilde, única flor: a vosotros, conejos, os suplico. Con humildad, de rodillas.<sup>78</sup> Os suplico que no toquéis esta rosa, que no toquéis esta rosa.

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

## LXXIX

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<sup>79</sup> debíamos dedicarnos a la caza de conejos. Organizamos una expedición, bien armada, planificada y completa.

Cuando llegamos al bosque, parecía que los conejos nos estaban esperando. Bailaban para nosotros con sus polleritas de rafia, nos convidaban con sabrosos refrescos servidos en vasitos de papel encerado, entonaban bellas canciones acompañándose de pequeñas guitarras hawaianas. Luego nos propusieron

---

<sup>78</sup> hay una coma además del punto en la versión digital.

<sup>79</sup> "existencia," en la versión digital.

intercambio: tenían alforjas llenas de hermosas cuentas de bellísimos colores, espejitos en los cuales uno podía verse el rostro reflejado con perfección inusitada, collares y pulseras, llaveros y navajitas con incrustaciones de nácar. Yo no pude resistirme, y cambié mi escopeta por un encendedor de<sup>80</sup> tanque de plástico transparente, dentro del cual flotaba una mosquita artificial como las que usan los pescadores.<sup>81</sup> Todos volvimos prácticamente desnudos al castillo, cargados de objetos brillantes y novedosos para nosotros y nuestras mujeres.

A la mañana siguiente, nos despertamos con la inquietante certeza de haber sido engañados como perfectos imbéciles.

## LXXX

El conejo tiene un solo punto débil: su poderoso instinto maternal. Si su bien adiestrada desconfianza por el hombre no nos permite cazarlos de ninguna otra manera, ni con armas ni trampas<sup>82</sup>, tenemos un recurso extremo e infalible: vestimos al enano con ropas<sup>83</sup> de bebé, y lo dejamos abandonado en el bosque, dentro de una canastita de mimbre. Entre sus ropitas disimula una pistola calibre 45, y es difícil que no regrese con una buena docena de conejos muertos.

## LXXXI

Nunca pudimos hacerle entender al idiota cómo son los conejos muertos.

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

—Es pequeño —y traía una pulga.

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

—Es un roedor —y traía una rata.

—Vive en el bosque —y traía una víbora.

---

<sup>80</sup> "con" en LZR.

<sup>81</sup> aquí se inserta un punto y aparte y un salto de página en LZR, para evitar que en la página siguiente quedara solamente la línea que empieza con "A la mañana siguiente...".

<sup>82</sup> "ni con trampas", en LZR.

<sup>83</sup> "ropa" en la versión digital.

—Tiene cuatro patas —y traía una mesa.

—Se desplaza por medio de saltos —y traía un canguro.

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

## **LXXXII**

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

## **LXXXIII**

Cuando vamos a cazar conejos al bosque, es tan poco frecuente que encontremos alguno que, si alguna vez descubrimos un conejo moviéndose entre el pasto, inmediatamente somos todos los cazadores juntos que disparamos sobre él, lo acribillamos, lo agujereamos y reventamos de tal forma todos al unísono con nuestras escopetas y ametralladoras, que después no queda casi nada del conejo y nos volvemos al castillo completamente frustrados.

## **LXXXIV**

Es tal la repulsión, el asco, el horror que nos provoca la vista de un conejo, que si por casualidad hallamos alguno cuando vamos al bosque a cazar elefantes, tiene la virtud de despertar en nosotros una crueldad a la vez refinada y atávica. Rápidamente instalamos en un claro una cruz de madera, y clavamos a ella las manos y los pies del conejo; en su inmundicia colocamos una corona de espinas, y nos sentamos a su alrededor a contemplar cómo agoniza, durante horas, mientras le escupimos y le lanzamos nuestros peores insultos.<sup>84</sup>

## **LXXXV**

---

<sup>84</sup> coma en vez de punto, en la versión digital.

Nuestros niños, quienes siempre nos acompañan en la caza de conejos, aprendieron de éstos una palabra de oscura significación,<sup>85</sup> un adjetivo que aplican indiscriminadamente a distintos sustantivos en las más diversas circunstancias: *chule*. El idiota es chule, los nuevos cortinados del castillo son chule, el café con leche es chule, las manchas de alquitrán son chule.

Evaristo el plomero, que en sus ratos de ocio tiene inquietudes filológicas, dedicó una larga temporada a investigar el lenguaje de los conejos. Descubrió por fin que el adjetivo *chule* que utilizan los niños es una deformación de la única expresión que usan los conejos para comunicarse entre ellos, moviendo la cabeza tristemente: la expresión inglesa *too late* (demasiado tarde)<sup>86</sup>.

## LXXXVI

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.

## LXXXVII

Por intercambio de mutuas influencias, con el paso de los años los guardabosques se fueron transformando en conejos, los conejos en comejenes, los comejenes en zanahorias, las zanahorias en cazadores, los cazadores en guardabosques. El equilibrio ecológico fue cuidadosamente respetado.

## LXXXVIII

—Lo nuestro es imposible —me dijo Laura—. Soy dueña de un castillo, estoy rodeada de joyas y sirvientes, mis dominios se extienden hasta donde puede

---

<sup>85</sup> sin coma en la versión digital.

<sup>86</sup> se agregan comillas en LZR: "«demasiado tarde»".

alcanzar la vista, y más aún. Tú, en cambio, no eres más que un sucio y pobre conejo de los bosques.

### **LXXXIX<sup>87</sup>**

El cazador, fiado de su superioridad genética, numérica y armamental, desprecia al conejo y su aparente falta de defensas. Sin embargo, los conejos cuentan con ese zumbido monótono, apenas creciente, que producen todos al mismo tiempo y sin interrupción; al cabo de unas horas, el cazador enloquece.

### **XC<sup>88</sup>**

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

### **XCI<sup>89</sup>**

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.

### **XCII<sup>90</sup>**

---

<sup>87</sup> Este fragmento entero aparece solamente en LZR. Se omite en MR y en la versión digital. A partir de aquí, las cuentas difieren.

<sup>88</sup> LXXXIX en MR y en la versión digital.

<sup>89</sup> XC en MR y en la versión digital.

<sup>90</sup> XCI en MR y en la versión digital.

Cuando en el cine de mi barrio exhiben alguna hermosa y delicada película sobre conejos, la sala se llena de estos repugnantes animales de olor nauseabundo y<sup>91</sup> que estropean las alfombras con sus patas engrasadas.<sup>92</sup> Mastican ruidosamente sus zanahorias mientras se exhibe el film, lo comentan en voz alta con total despreocupación por los otros espectadores, hacen chistes groseros y ríen estrepitosamente durante las partes más sublimes. Lo peor de todo es escuchar sus comentarios, mientras salen poniéndose el sobretodo o del brazo de sus conejas. «Me pregunto dónde está el mensaje» —suelen<sup>93</sup> decir.

### **XCIII**<sup>94</sup>

Hemos equipado el castillo con luz eléctrica, heladera, lavarropas, televisión y otros inapreciables artefactos, gracias a los conejos.<sup>95</sup> En efecto: como no hay ningún río cercano, hemos fabricado una gran jaula circular, del mismo tipo de las que se fabrican para las graciosas ardillitas, pero mucho más grande. La fuerza que desarrollan los conejos al tratar de huir, y que hace girar la jaula sobre su eje central, es aprovechada por nosotros, transformada en energía eléctrica y almacenada en un acumulador que surte las instalaciones del castillo. Y no tenemos ningún gasto: no hace falta siquiera alimentar a los conejos. Dada su asombrosa fertilidad, cuando alguno se muere de hambre y fatiga es rápidamente reemplazado por otro, que traemos del bosque.

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

### **XCIV**<sup>96</sup>

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

---

<sup>91</sup> "nauseabundo, que estropean..." en LZR.

<sup>92</sup> "engradadas" en MR y en la versión digital.

<sup>93</sup> se cambia la raya por coma, en LZR ("el mensaje», suelen").

<sup>94</sup> XCII en MR y en la versión digital.

<sup>95</sup> Punto y aparte en la versión digital.

<sup>96</sup> XCIII en MR y en la versión digital.

conejo medio asfixiado, tosiendo y con los ojos llenos de lágrimas. Fácil presa para el cazador.

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

### **XCV**<sup>97</sup>

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

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

### **XCVI**<sup>98</sup>

«En una época —me decía un viejo conejo— este bosque estaba repleto de guardabosques. Daba gusto verlos retozar en el pasto, vestidos con sus brillantes uniformes. Ahora los tiempos han cambiado. Está seguro de que no hallará un solo guardabosques, así se pase<sup>99</sup> la vida buscándolo.» El disfraz de conejo era perfecto, pero de todos modos no logró engañarme. «Vamos, guardabosques —le dije, con aire de superioridad protectora—,<sup>100</sup> te invito a tomar unas cañas en el boliche.»

---

<sup>97</sup> XCIV en MR y en la versión digital.

<sup>98</sup> XCV en MR y en la versión digital.

<sup>99</sup> "liase" en la versión digital.

<sup>100</sup> Punto y seguido en vez de coma en LZR. Y mayúscula en "Te".

## **XCVII**<sup>101</sup>

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

## **XCVIII**<sup>102</sup>

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

## **XCIX**<sup>103</sup>

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

## **C**<sup>104</sup>

Yo sentía pinchazos en las piernas. Al principio no les daba importancia, pensando en los darditos inofensivos de las arañas con ropas de cazador y sombrero rojo. Pero cuando el dolor y el mareo<sup>105</sup> me hicieron vacilar y caer, y antes de que la vista se me nublara definitivamente, vi a las pequeñas enfermeras, de túnica blanca, con sonrisas diabólicas llenas de colmillos, acribillándome con esas agujas hipodérmicas llenas de un veneno amarillento, dolorosísimo y fatal.

---

<sup>101</sup> XCVI en MR y en la versión digital.

<sup>102</sup> XCVII en MR y en la versión digital.

<sup>103</sup> XCVIII en MR y en la versión digital.

<sup>104</sup> XCIX en MR y en la versión digital.

<sup>105</sup> "marco" en la versión digital.

## **Epílogo**

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

*Marzo 1973*

### 3. Tabla de incidencias de los distintas estrategias textuales levrierianas en *Caza de conejos* (elaboración propia)

La siguiente tabla muestra en qué fragmentos de *Caza de conejos* de Mario Levrero se encontraron las distintas estrategias textuales del autor que se discutieron en el sexto capítulo de este trabajo. Fue la base para la elaboración del séptimo, aunque en él sólo se da cuenta de una parte de ellas. La incluyo aquí para que el lector pueda cotejar lo afirmado con ella y con el texto de la obra, y porque encuentro que es una muestra visual muy clara de que toda la obra está atravesada por dichas estrategias, si bien unas en mucho mayor medida que otras.

Por razones de espacio, para que cupiera en el ancho de una página, están listados los 102 fragmentos en el eje vertical, y las 16 estrategias en el horizontal, de acuerdo a la siguiente clave (las X marcan la aparición de una estrategia textual en el fragmento correspondiente):

- A. Desplazamientos de género.
- B. Defraudación de las expectativas del lector.
- C. Identificaciones extrañas.
- D. Personajes intercambiables.
- E. Metamorfosis.
- F. Espacios cambiantes, desarmados, desmoronamientos.
- G. Ciudad, casa y jardín.
- H. Flora y fauna con voluntad.
- I. Creación de significados por contigüidad.
- J. Dobles y repetición a nivel sintáctico-estructural.
- K. Final *in medias res* y desencadenamientos súbitos.
- L. Crueldad
- M. Crueldad con el texto.
- N. Sexualidad alienada.
- O. Causalidad ajena. Personajes sin control. Pandeterminismo.
- P. Causalidad rara, sintonías.

Estrategias textuales levrerianas en <i>Caza de conejos</i> (ver clave)																
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P
Prólogo		X								X	X		X		X	
I					X			X		X						
II					X			X		X						
III										X		X		X		
IV	X	X		X						X		X				
V				X						X						
VI											X					
VII			X		X			X				X				
VIII	X	X			X											
IX			X													X
X		X				X	X									
XI								X	X					X		
XII				X								X				
XIII				X												
XIV				X									X			
XV																X
XVI					X						X					
XVII						X							X			X
XVIII				X					X					X		
XIX								X							X	
XX			X									X				X
XXI		X									X					
XXII		X											X			
XXIII				X												
XXIV								X		X	X					
XXV		X			X			X		X	X					
XXVI										X						X
XXVII		X								X						
XXVIII		X														
XXIX		X	X													
XXX		X	X		X											
XXXI				X						X						
XXXII		X												X		
XXXIII				X								X	X			
XXXIV		X	X	X					X	X	X					X
XXXV											X					
XXXVI						X										X
XXXVII						X									X	
XXXVIII										X						
XXXIX				X				X				X	X	X		
XL			X							X	X		X	X		X
XLI	X															

XLII	X																		
XLIII	X												X						
XLIV					X		X	X					X						
XLV		X				X	X												
XLVI			X				X											X	
XLVII												X	X			X			
XLVIII						X	X												
XLIX				X											X				
L		X	X	X	X														
LI	X	X	X			X													
LII		X	X										X						
LIII		X												X					
LIV					X				X							X			
LV					X														
LVI		X																	
LVII															X	X			
LVIII		X																	
LIX		X			X														
LX			X		X					X				X					X
LXI	X				X					X									
LXII			X							X				X					X
LXIII		X										X							
LXIV	X				X					X									
LXV										X									
LXVI																			
LXVII		X													X				
LXVIII												X							X
LXIX	X					X	X												
LXX		X																	
LXXI		X																	
LXXII		X																	
LXXIII																		X	
LXXIV	X											X							
LXXV	X	X																	
LXXVI				X						X									
LXXVII																		X	
LXXVIII	X						X			X	X								
LXXIX	X	X		X	X					X									
LXXX					X									X					
LXXXI												X	X						
LXXXII		X													X				
LXXXIII		X																	
LXXXIV	X			X															
LXXXV			X						X		X								

<b>LXXXVI</b>			X		X								X			
<b>LXXXVII</b>			X		X											
<b>LXXXVIII</b>				X	X											
<b>LXXXIX</b>			X							X	X					
<b>XC</b>								X								X
<b>XCI</b>		X			X		X								X	
<b>XCII</b>	X				X		X									
<b>XCIII</b>		X					X								X	
<b>XCIV</b>	X															
<b>XCV</b>					X	X								X		
<b>XCVI</b>		X							X							
<b>XCVII</b>	X	X							X		X					
<b>XCVIII</b>		X							X				X			
<b>XCIX</b>			X						X						X	
<b>C</b>				X	X			X	X							
<b>Epilogo</b>									X	X		X				X