

Los derroteros de un genio melancólico. *The paths of a melancholic genius.*

Julia Musitano
IECH/CONICET

(pág 223 - pág 230)

Este artículo ofrece una discusión en torno a la configuración de la imagen de autor de Fernando Vallejo. Me referiré específicamente al documental de Luis Ospina *La desazón suprema. Un retrato incesante de Fernando Vallejo* para definir y poner en cuestión, en primer lugar, los procesos de figurar y figurarse un excéntrico en términos biográficos; y para dar cuenta de los mecanismos de autofiguración que Vallejo y Ospina utilizan en el momento de biografiar un otro coterráneo y contemporáneo en la literatura y en el cine en tanto formas que delinear la construcción de un personaje peculiar -un genio melancólico- de la literatura latinoamericana actual.

Palabras clave: Fernando Vallejo-Luis Ospina -biografía

This paper offers a discussion about the Fernando Vallejo's configuration of an author's image. I will refer specifically to the biographical documentary by Luis Ospina, *La desazón suprema. Un retrato incesante de Fernando Vallejo*, to define and to discuss, in the first place, the self-figuration processes that Vallejo and Ospina use when writing or filming about an other as a way to construct a singular personage of contemporary Latin American literature.

Key words: Fernando Vallejo-Luis Ospina-biografía

Julia Musitano (Rosario, 1985), Doctora en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Investigadora del Conicet. Especialista en las siguientes áreas: Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Directora de la *Revista Badebec*.

INTRODUCCIÓN

A esta dialéctica, entre el cuento que atraviesa todos los estilos y el cuento de un estilo, ha obedecido toda la literatura: la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos a la noche fueran la “vida y obra” de los escritores que amamos (César Aira sobre Copi).

Luis Ospina es un cineasta colombiano, nacido en Cali en 1949, que realizó, entre otras cosas, dos documentales biográficos sobre dos coterráneos y contemporáneos suyos: Andrés Caicedo (“Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos”, 1986) y Fernando Vallejo (“La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo”, 2003). Me interesa indagar, en primer lugar, en el gesto de Ospina de seleccionar dos escritores que a su vez fueron cineastas -dicho en ese orden-; y, en segundo lugar, vincular el carácter biográfico de las obras de Ospina y Vallejo. Es decir, podría decirse que, para convertirse en escritor, para poder ser director de cine, es necesario inscribirse en una tradición, es menester documentar a otros para encontrarse con uno mismo.

En tanto coterráneos, ambos se relacionan particularmente con su tierra natal. Colombia se impone en la obra de Vallejo y en la de Ospina como paisaje, como fondo, como protagonista, como modo de vida, como amor imposible, como amor no correspondido, como odio visceral y como violencia. El país es protagonista en “La desazón suprema” como lo es en toda la narrativa del antioqueño. Las autoficciones, los ensayos y las biografías no hacen otra cosa que invocar la presencia de un país que pretende ser olvidado. Recordemos que Vallejo se va de Colombia, en un principio, para estudiar cine a Italia y, más tarde, comienza su exilio voluntario a Estados Unidos y a México. Se va para no regresar, aunque en la narrativa no hace otra cosa que retornar.

En tanto contemporáneos, lo son, en primera instancia, porque entre ellos hay proximidad cronológica, caminaron los mismos tiempos. En todo caso, eso podría hacerlos cómplices como a Ospina con Caicedo que formaron parte del mismo grupo de teatro. Luis Chitarroni, que ha compilado dos libros sobre las vidas de escritores registradas por otros escritores, ensaya establecer relaciones de contemporaneidad ante la ocurrencia del arte (1997, 17). ¿Son contemporáneos Vallejo y Ospina que nacieron con tres años de diferencia? ¿No son más contemporáneos Porfirio Barba Jacob y Vallejo cuando uno murió el mismo día en que el otro nació? ¿O José Asunción Silva con Vallejo que sólo están unidos porque el segundo leyó con vehemencia al primero? Armar tradición a partir de un vínculo con el pasado y con lo heredado es también una percepción de lo contemporáneo (Premat, 2017). Quiero decir que cuando un escritor -un cineasta con otro cineasta- decide escribir sobre otro escritor por los motivos que sean ocurre algo que excede al carácter temporal y que se detiene en la fuerza de la admiración, en la fuerza de crear un mito personal y ajeno. Me interesa señalar los modos en que la cámara documental de Ospina hace zoom en las cotidianidades y los detalles de la vida de Vallejo como la selección de un modo de contar una vida, teniendo como horizonte el carácter biográfico de la narrativa de Vallejo.

DERROTOS INCANSABLES

En este mundo sobra gente, (...) y ¿para qué queremos tanta gente? si no nos vamos a acostar con ellos, si la mayoría no nos gusta (...). Yo, para empezar, con los feos no me acuesto y, para continuar, con los bonitos solo me alcanzaría la vida para unos dos mil o dos mil quinientos, pongámosle cinco mil en un afán de superación en los baños turcos. Entonces, ¿para qué quiero el resto?, yo no tengo nada de qué hablar, ni conversar, ni platicar con 1200 millones de chinos, ni en chino, ni en mandarín, ni en español ni en nada; por mí como si no existieran. A mí no me gustan los chinos; los cambiaría a todos por un marciano, con ese si quisiera hablar, conversar, platicar, para preguntarle por la opinión que tienen allá del papa, y si también está satanizado el sexo en Marte. A estas alturas del partido todavía seguimos confundiendo el sexo con la reproducción porque a veces se dan juntos como si fuera el misterio de la santísima trinidad. El sexo es bueno, es conveniente, inocente, inocuo, entretenido, divertido, sano y bendito para la salud mental, despeja mucho la cabeza. ¡Bendito seas sexo!, y con lo que sea, con hombre o mujer, perro o quimera, con tu hermano o con mi hermana. ¿Y con los niños? También, pero por supuesto. ¿Qué es esta histeria hipócrita que les sentó en Europa? (...) Lo que procede es entrenar a los niños para que practiquen la nueva obra de misericordia que aquí propongo: la caridad sexual, darle sexo a quien lo necesite sin armar mucho tango. Nadie tiene el derecho de imponerle a otro la existencia, la carga de la vida. Cuando un hombre y una mujer copulan para engendrar un hijo están cometiendo el crimen máximo. (...) La pobreza es el cuento de nunca acabar. Pobre que se reproduce produce más pobres. El pobre es ignorante, irresponsable, de mal gusto, envidioso, perezoso, odia al rico, vive en tugurios, hacinados, en la promiscuidad, no aprecia a Mozart y exige que hay que darle educación gratis, hospitales gratis, transporte gratis y si le quieren cobrar dos pesos de matrícula en la universidad de colegiatura, se ponen en huelgas y empiezan a armar manifestaciones, a gruñir, a tirar piedras, a amenazar. “¡Ay, los pobres, el pueblo, los explotados! ¡Mentirosos, sinvergüenzas, irresponsables, haraganes! (...)” (Vallejo en Ospina, 2003).

Esta voz excepcional por su diferencia con el resto aparece al final de “La desazón suprema” acompañada de la imagen de Fernando Vallejo. Es la voz del antioqueño que habla por la boca, por las manos y por los oídos de todos aquellos a los que interpela, una voz que no cesa y que corroe las estructuras del mundo con su ironía. El tono cínico y furioso con el que Vallejo relata el desbarrancadero del mundo en sus autoficciones es el mismo que utiliza en las declaraciones públicas -conferencias en congresos, presentaciones de libro-, en las películas, los ensayos y en los guiones cinematográficos. Mientras el derrotero se sucede, se arma un mosaico, en el plano de cámara, que superpone piezas de un rompecabezas en blanco y negro y en color hasta formar el cuadro final. “La desazón suprema” retrata la singularidad del personaje a través de una fotografía intimista que coloca al autor en el interior de su casa, rodeado de sus perros, que lo muestra en la cotidianidad de su trabajo y de la gente que quiere. En nueve capítulos, titulados con frases extraídas de las autoficciones, Ospina logra mostrar el lado a y el lado b de un personaje que parece

tener un sinfín de vértices. Muestra la furia melancólica con la que los ojos de Vallejo ven el mundo y la ternura y la amabilidad sorprendente que emanan de lo anterior. “Ospina (...) es consciente de ello y asume el respeto por el valor testimonial de sus personajes, por el detenimiento de su cámara ante sus corazonadas y desazones, todo en un punto medio donde el espectador no infiere en la narrativa y la técnica dramática que subyace a las vidas filmadas” (Bejarano, 2014).

La manifestación de ese tono hace singular la voz de Vallejo. Los desenfrenos, abusos, inmoralidades, desmedros, injurias y descalificaciones son redimidos por el distanciamiento irónico. La ironía le permite mostrar los excesos discursivos y retóricos, y los rituales ampulosos de las instituciones dominantes —la patria, el papa, la iglesia, la familia—. La diatriba, en la literatura, es la extrema expresión de la burla, burla que puede tornarse escandalosa tanto como correr el riesgo de no ser nunca tomada en serio. Esta diatriba contra todos y contra todo acude a las formas tradicionales de la ironía: repetición delirante, hipérbole sin límites, continua contradicción, injurias sagaces y devaneo incoherente. Sin embargo, la riqueza del tono está dada no sólo por esos agravios, sino por su conexión con un discurso eminentemente autobiográfico (Montoya, 2006). Vallejo rompe con el narrador omnisciente de la novela decimonónica europea y habla desde la excentricidad del propio yo. Se ha constituido en un escritor de la primera persona que pone en diálogo vida y literatura, realidad y ficción, vida y muerte. En esta estrategia de autofiguración, Vallejo no se afirma como yo para luego negarse, ni se autohumilla como forma de superación narcisística, sino que se instala en el terreno de la melancolía que le permite aunar los extremos y decir que son lo mismo. En el acto de figurarse simultáneamente destruye a todos y se destruye:

—¡Coño! Colombia se acabó—sentencié.

¡Qué va, Colombia no se acaba! Hoy la vemos roída por la roña del legueyelismo, carcomida por el cáncer del clientelismo, consumida por la hambruna del conservatismo, del liberalismo, del catolicismo, moribunda, postrada, y mañana se levanta de su lecho de agonía, se zampa un aguardiente y como si tal, dele otra vez, ¡al desenfreno, al matadero, al aquelarre! Colombia, Colombina, Colombita, palomita: ¿no es verdad que cuando yo me muera no me vas a olvidar? (Vallejo, 2001, 93)

Ternura agresiva, cariño asfixiante son las estampas que Ospina sabe dibujar en el documental: quiere dar cuenta que la literatura del antioqueño es una literatura del recuerdo y de la melancolía por la pérdida de un paraíso que es la infancia. Por eso, se suceden fotos y testimonios de familiares, voces e imágenes del pasado que dejan escuchar el afecto familiar que aparece en toda su literatura. Vallejo es un melancólico que ve todo en el estado decadente de la ruina, pero precisamente por esa razón muestra el resplandor antes de la caída. Eso que parece ser derrumbado por su carácter destructor lo llena de vitalidad¹.

VIDAS DE VIDAS

Decía, al principio, que me interesaba resaltar el gesto de retratar la vida de otro en el modo que sea, en el cruce de soportes, en diversos lenguajes. Indagar en la vida de

otro -evocarlo, homenajearlo, destruirlo- para inscribirse en una tradición que lo precede constituye un modo de figurarse una imagen determinada, un modo de constituirse escritor/cineasta/artista. Premat habla de la construcción de un mito personal. En *Héroes sin atributos*, afirma que ser escritor supone la construcción de una figura de autor, que implica forjar una identidad y darse a leer como personaje. Para convertirse en escritor, hay que inventarse, poner en escena una identidad atractiva, enigmática y ficticia (12). Ser autor es inscribirse en una filiación de autores legendarios, y construir la ficción crítica de una tradición “permite esbozar lecturas simultáneas, ya que, por definición, el peso de las influencias y el valor de las constantes en el campo literario están sometidos a una dosis fuerte de relatividad” (16). Harold Bloom habla de la anatomía de la influencia como amor literario. La fuerza del afecto une ciertos escritores con otros, y eso arma un mapa literario que puede constituirse en tradición. Ospina se siente poseído por Vallejo y por Caicedo al punto de querer hacer de ellos personajes de sus obras. A Vallejo le pasa otro tanto con sus precursores, aunque no hayan caminado los mismos tiempos.

Si hay alguien que sabe de retratar vidas es el propio Vallejo cuya literatura se ha inscrito, críticamente, en las escrituras íntimas del presente. Se inscribe, particularmente, en la autoficción, género paradójico por excelencia, que vacila entre dos mundos, el de la realidad y el de la ficción, y que aparece en el mundo de la telerealidad. El “yo estuve allí y esto me ha pasado” recorre el camino que va desde la tecnología a la literatura: blogs, reality shows, talk shows dan cuenta de una nueva era del yo. Ese show del yo o giro autobiográfico interviene en las autoficciones de Vallejo en la construcción de la figura de escritor y en el relato de la propia vida. La autoficción pone en evidencia una identidad inestable que se balancea desde lo autobiográfico hacia la invención; identidad con la que Vallejo juega y se siente a gusto, además de ser la clave de transmisión de su figura.

Para poder contar la vida de Vallejo (que ha contado su vida a lo largo de toda su narrativa), Ospina se sostiene entre dos lenguajes, dos soportes: la literatura atraviesa el documental de manera recíproca y fluida para encontrarse con un decir propio de un escritor-cineasta. La cámara de Ospina se detiene en el retrato -incesante- de una vida, quiere documentar cómo vive Fernando Vallejo, quiere mostrarlo en el calor de las discusiones con periodistas colombianos y, al mismo tiempo, quiere que aparezca el Vallejo que extraña al padre, que se coloca lentes de contacto para contestar mails, y que le cepilla los dientes a la perra. Ospina se hace cargo de la tarea y rastrea material de archivo, fotografías, entrevistas, dibujos, testimonios, grabaciones en video. El documental es biográfico en tanto no sólo se provee de fuentes para contar una vida, sino porque se sale de lo cronológico convencional para dar cuenta de una figura que no podría ser retratada de otro modo. Habría que pensar si escribir/filmar una biografía en su forma canónica con un biógrafo omnisciente que dé cuenta prolijamente del archivo sin que se le escapen conjeturas que puedan ser confundidas con ficción, es hacerle honor a un personaje como Vallejo. La biografía también es eso: un mapa que se va armando según la singularidad del biografiado y de las peripecias que signaron su vida. Cuando pienso en la biografía como género, me refiero menos a la biografía total que da cuenta de toda una vida y una obra, que a aquella que retrata lo que de la vida puede contarse. Siguiendo una ruta de lectura que comienza con las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob o con *Los raros* de Rubén Darío en el ámbito latinoamericano, podríamos decir que

lo que interesa es mostrar la singularidad radical de cualquier ser humano. Vallejo lo hace con sus tres biografiados²: Porfirio Barba Jacob, José Asunción Silva y Rufino José Cuervo. Sobre José Asunción Silva escribió una versión con varias ediciones de *Chapolas negras*, sobre Porfirio Barba Jacob escribió dos versiones y varias ediciones de *El mensajero*, y sobre Rufino José Cuervo, una versión y, hasta ahora, una edición, de *El cuervo blanco*. Los elige por varias razones que describe detalladamente en el interior de los textos, pero, fundamentalmente, los elige porque son colombianos, dos escritores y un gramático, que vivieron fuera de su país y que tuvieron vidas singulares. Escribir para ingresar a un determinado mercado cultural y a una determinada tradición actual de biografías.

Las biografías se construyen negando el olvido, homenajeando —a la manera que Vallejo sabe homenajear— recuperando, evocando los personajes a través de procedimientos irónicos que, por un lado, los colocan a ellos en el centro de una literatura nacional, y por el otro, le permiten a él recrearse a sí mismo. El problema con las estrategias de autofiguración, dice Giordano, es que el yo sólo puede ofrecerse al reconocimiento de los otros apelando a la reserva de valores, de estereotipos que imponen los Otros; “y así no hay rareza que aguante ni afirmación que no se deje tentar por los encantos reactivos de la polémica.” (*Vida y obra*: 64) Esa imagen con la cual Vallejo quiere ser identificado proviene de las imágenes otras con las que trabaja y que terminan constituyéndolo.

Ospina respeta el carácter del personaje que Vallejo supo construir a lo largo de su vida como escritor: la escena de la discusión con un periodista colombiano acerca de la violenta y corrupta realidad de Colombia muestra un Vallejo cínico que se ríe del propio personaje creado en y fuera de sus textos. Después de argumentar su odio por el presidente colombiano “Es que hay que matar a ese hijueputa” y expresar su profundo amor por Colombia “Me da mucha tristeza no poder vivir en Colombia. Su derrumbe y su desintegración se suman a los míos”, termina la conversación radial: “Y me voy porque me están esperando abajo”. Corta el teléfono y mira a cámara con una sonrisa irónica como si esa comunicación en la que solapó contradicciones y mostró paradojas de derrumbe y muerte, lo hubiese llenado de vitalidad y alegría. Esa sonrisa retratada por la cámara de Ospina es cifra del cruce de varios lenguajes: el del cine, el del documental, el de la biografía y el de la literatura. En cada uno de estos lenguajes se contaminan indistintamente la supervivencia de elementos y mecanismos propios de cada uno. “Esto es, una poética transmedial que, si bien resiste la cristalización formal propone permanentemente límites y concepciones específicas para seguir pensando las formas que adopta lo real en los soportes concretos del cine y de la literatura” (Herrero, 2018, s/p). Entiendo, en este sentido, que los lenguajes traspasan límites porque la vida es la que los atraviesa. La vida, en tanto singularidad, existe a través del lenguaje (Giorgi y Rodríguez, 24). La vida no es un ser definido y estable, o un atributo que alguien posee y puede perder. En tanto singularidad, la vida va más allá de eso, más allá de lo humano, eso que además emerge como “instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano” (Giorgi y Rodríguez, 11). Por lo tanto, aunque cuando se quiera contar una vida (desde lo autobiográfico o lo biográfico) en cualquier soporte, es imposible representar lo verdadero, mostrar la realidad de lo acontecido, ella resplandece en los momentos en que no puede ser identificada. Vallejo logra hacer esto a través de la potenciación de los mecanismos del recuerdo que se imponen en la escritura

sistemática de la memoria. Ospina puede mostrar la singularidad de Vallejo a través del lente de una sola cámara y sin equipo de producción. Dice Ospina en una entrevista:

Una película como *La Desazón Suprema* no hubiera sido posible hace 15 o 20 años en el sentido de que es una película que se pudo hacer gracias a las nuevas tecnologías. ¿Por qué? porque en primera medida está grabada en un soporte digital, es una película en la que nunca se utilizó una luz, se utilizaron los dispositivos automáticos de la cámara y me permitió hacer una película prácticamente sólo, yo era el operador y el sonidista a la vez, yo fui el director, el mensajero, la secretaria (Entrevista a Ospina, 2009).

El personaje del documental necesitaba esa cámara y esa intimidad justamente porque el carácter biográfico se mueve junto a las singularidades de cada biografiado. El biógrafo deviene biografiado en el documental de Luis Ospina. Ese que, desde que ha comenzado a escribir, no ha podido salirse de la vida propia y ajena, es ahora retratado en los detalles, en los recuerdos, en las manías.

CONCLUSIONES

La literatura, en lugar de figurar en segundo plano, adquiere relieve en el documental y las palabras son protagonistas. Frases, versos y ritmo dibujan el entorno de una vida literaria como la de Vallejo. *La desazón suprema* es un documental biográfico que mueve su cámara en virtud de las reflexiones literarias de un escritor excéntrico en América Latina. Detrás del lente de Ospina, se deja ver la admiración y el amor por un escritor particular y por un pensamiento sobre la literatura en general. La literatura y el cine, sus lenguajes y sus códigos, se fusionan para mostrar una personalidad que tiene un pie en cada campo, que pretende con el ritmo de su prosa adquirir la velocidad y la simultaneidad propia de las imágenes.

NOTAS

1. Ver Musitano, Julia, “La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo”, en Basile, Teresa (coord) (2015), *Literatura y violencia en la literatura latinoamericana reciente*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
2. Como Rubén Darío en *Los raros*, Vallejo construye “autoimágenes o proyecciones a partir de imágenes de otros escritores que muchas veces funcionan como dobles de sí mismo” (Bernabé, *Vidas de artistas*: 38). La publicación, en 1896, de *Los raros* de Rubén Darío marca un quiebre en los modos de constitución de un género literario: la biografía. Darío construye allí siluetas de escritores (atípicos, singulares, únicos por motivos diversos) para construir su propia imagen de escritor en un momento particular de la cultura latinoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor; 2006.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIAL; 1990.
- Bejarano, Julio, "El laboratorio de Ospina". Disponible en: <http://revistas.elheraldo.co/latitud/el-laboratorio-de-ospina-130400>
- Bernabé, Mónica, *Vidas de artistas Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Egures (Lima, 1911-1922)*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Bloom, Harold, Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida. Buenos Aires: Taurus; 2011.
- Chitarroni, Luis, *Siluetas*, Buenos Aires: La bestia equilátera, 2010.
- Giordano, Alberto, *Una posibilidad de vida*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Giorgi Gabriel y Rodríguez Fermín, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós; 2009.
- Herrero, Mariela, "Transmedialidad y alternativas representacionales en la obra de Martín Rejtman", en Pollarollo, Giovanna (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*. Lima: Ed. Pontificia Universidad Católica de Perú, 2018 (en prensa).
- Ladagga, Reinaldo (2007), "Cantatas e insultos" en *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Beatriz Viterbo Editoras, Rosario.
- Ludmer, Josefina (2010), "La nación. Tonos antinacionales en América Latina" en *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Montoya, Pablo, "Fernando Vallejo, demoliciones de un reaccionario", en *Revista Número 54*, septiembre, 2007.
- Ospina, Luis, *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tOi_PhQLrTo
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE; 2009.
- Ritvo, Juan Bautista, *Decadentismo y melancolía*, Buenos Aires: Alción Editora, 2006.
- Sontag, Susan, (2007), "Bajo la dicha de Saturno" en *Bajo la dicha de Saturno*, Buenos Aires, De Bolsillo.
- Una entrevista con Luis Ospina. Disponible en: <http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=498>
- Vallejo, Fernando, *El desbarrancadero*, Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

Del sinsentido como bioescritura.

Nonsense y vida en Mario Levrero.

On nonsense as bio-writing.

Nonsense and life in Mario Levrero

Natalia Biancotto
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR – CONICET)
(pág 231 - pág 236)

Este trabajo se propone realizar una lectura de *Caza de conejos* (1986), de Mario Levrero, a partir de la idea de que la extrañeza y aparente "falta" de sentido de la novela es efecto de las formas narrativas propias del *nonsense*. Nuestra hipótesis afirma que la preocupación por la *imaginación nonsensical* en los relatos de Levrero pone de manifiesto un singular modo de producir/preguntarse por el sentido que busca imaginar el devenir indiferente e impersonal de una vida. Se postula entonces la noción de *posibilidades de vida nonsensical* para conceptualizar el modo en que estos relatos buscan hacer sensible la suspensión del sentido y la inmanencia de una vida como pura potencia inmanente, a-subjetiva, informe y sin razón.

Palabras clave: literatura del *nonsense*, posibilidades de vida, sentido, Mario Levrero, literatura latinoamericana.

This work intends to present a reading of *Caza de conejos* (1986), by Mario Levrero, following the idea that the strangeness and apparent "lack" of meaning of the novel is an effect of literary nonsense's narrative forms. Our hypothesis states that the Levrero's interest in *nonsensical imagination* reveals a unique way of producing / wondering about forms that seeks to imagine an indifferent and impersonal becoming of a life. I pose the notion of *nonsensical possibilities of life* to conceptualize the way in which these stories seek to show a suspension of sense and the immanence of a life as pure formless, nonsensical, and not-subjective power.

Key words: nonsense literature, possibilities of life, sense, Mario Levrero, latinoamerican literature.

Natalia Biancotto es Doctora en Letras y Magister en Literatura Argentina por la Universidad Nacional de Rosario. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con una investigación sobre el *nonsense* en la literatura latinoamericana. Publicó artículos de crítica literaria en revistas nacionales e internacionales. biancotto@iech-conicet.gob.ar