

SONIA GABRIELA PETIT FLAMANT

**UN ABORDAJE PSI-GAMMA
PARA MARIO LEVRERO**

**PORTO ALEGRE
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA**

**UN ABORDAJE PSI-GAMMA
PARA MARIO LEVRERO**

SONIA GABRIELA PETIT FLAMANT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Estrangeiras Modernas.

Orientador: Prof. Dr. Ruben Daniel Castiglioni

**PORTO
ALEGRE 2015**

AGRADECIMIENTOS

le agradezco a Jorge Mario Varlotta Levrero
 por haberme hecho crecer tanto en estos últimos dos años
 y a quienes él colocó en mi camino y que, de una forma u otra,
 me han ayudado para que este trabajo fuera
 posible, curioso y placentero
 —por orden de aparición—

Ruben Daniel Castiglioni, Inés Dabarca, Tonio Blanco,
 Ramiro Sanchiz, Pablo Silva Olazábal y Nicolás Varlotta;
 a mis compañeros y profesores de las asignaturas
 de esta maestría —principalmente a las guerreras de jornada
 Raquel de Paula y Gabrielle Lafin—;

a la *confraria confusa*,
 —especialmente a Andrei Cunha y a Juliano Rodriguez—;
 a todos mis amigos, particularmente a los
barra '98 que se iniciaron conmigo en las letras,
 los del *fundodomato* y los del *cordeirodedeus (assado)*.

Muy profundamente a mi familia.

Agradezco también la oportunidad a esta Universidad,
 a la beca que me ayudó a vivir esta experiencia,
 y al Instituto de Letras, la casa que siempre me acoge.

Y, claro, al amor, que hace que la vida sea esta mágica
 realidad nuestra de cada día.

CIP - Catalogação na Publicação

Petit, Gabriela
UN ABORDAJE PSI-GAMMA PARA MARIO LEVRERO /
Gabriela Petit. -- 2015.
93 f.

Orientador: Ruben Daniel Méndez Castiglioni.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Narrativa Uruguaia. 2. Processos criativos de Mario Levrero. 3. conceito psi-gamma. 4. literatura fractal. I. Méndez Castiglioni, Ruben Daniel, orient. II. Título.

*Lo que quiero decir
es que leer a Mario Levrero
es mucho mejor que reverenciarlo,
no sólo para Mario Levrero,
sino también, y sobre todo,
para el que lo lea.*

Leo Masliah

RESUMO

Este trabalho traz uma aproximação à vida e à obra do escritor uruguaio Mario Levrero. Analisa os processos criativos do escritor e estuda sua narrativa seguindo o rasto de como foi conceituada pela fortuna crítica, em contraponto com a leitura que o próprio autor faz da mesma. A partir dos seus relatos são analisados alguns aspectos com os quais a sua produção textual está conectada, tais como a parapsicologia, a literatura quântica e os fractais. Finalmente, são propostos alguns pontos de partida para futuros trabalhos sobre o autor focados a partir de diferentes disciplinas e áreas de estudo.

PALAVRAS CHAVE: Narrativa Uruguaia – Processos criativos de Mario Levrero – Psi-Gamma

RESUMEN

El presente trabajo contiene una aproximación a la vida y obra del escritor uruguayo Mario Levrero. Analiza sus procesos creativos y estudia su narrativa siguiendo el rastro de cómo ha sido conceptualizada por la fortuna crítica, en contrapunto con la lectura que el propio autor hacía de la misma. A partir de sus narraciones se analizan algunos aspectos con los que su producción textual se conecta como la parapsicología, la literatura cuántica y los fractales. Finalmente, se proponen algunos puntos de partida para futuros trabajos sobre el autor desde diferentes enfoques y áreas de estudio.

PALABRAS CLAVE: Narrativa Uruguaya – Procesos creativos de Mario Levrero – Psi-Gamma

ÍNDICE

| | | |
|---|--|----|
| INTRODUCCIÓN | | 8 |
| 1 EL AUTOR: UNA VIDA FORJANDO LA OBRA | | 13 |
| 1.1 LA PERSONALIDAD DEL AUTOR EN SU PRODUCCIÓN CREATIVA... | | 18 |
| 1.2 LAS ARISTAS DEL ARTISTA..... | | 23 |
| 1.3 DE SU OBRA: <i>MANUAL DE PARAPSIKOLOGÍA</i> | | 28 |
| 1.3.1 Abordaje Psi-Gamma..... | | 32 |
| 1.4 DE SU OBRA: <i>LA NOVELA LUMINOSA</i> | | 35 |
| 2 ENTREVISTAS Y CRÍTICAS EN ALTERNANCIA DISCONTINUA | | 41 |
| 2.1 PABLO SILVA OLAZÁBAL: UN GRAN ALUMNO..... | | 48 |
| 3 NARRATIVA | | 55 |
| 3.1 DE GÉNEROS Y OTRAS CASILLAS..... | | 62 |
| 3.2 ¿QUÉ REALISMO ES ESE? | | 64 |
| 4 CONCLUSIONES y otras aproximaciones | | 75 |
| RESEÑA BIBLIOGRÁFICA | | 80 |
| APÉNDICE A – <i>Esse líquido verde</i> . Traducción y original..... | | 83 |
| APÉNDICE B – <i>Algo pegajoso</i> . Traducción y original..... | | 85 |
| APÉNDICE C – <i>O rígido cadáver</i> . Traducción y original..... | | 89 |
| ANEXO I – Lista de traducciones de relatos de Mario Levrero..... | | 91 |

INTRODUCCIÓN

Tal vez uno de los aspectos con los que es más difícil lidiar cuando se emprende una investigación académica sobre determinado escritor, sea con la pretensión de ser original. Ir descubriendo que toda idea que nos parece revolucionariamente propia ya alguien la ha tenido antes. Ir constatando que todas las reflexiones que las lecturas de sus obras y sus declaraciones nos suscitan, ya han sido abordadas. Pues bien, que éstos no sean motivos por los cuales no los invitemos a acompañarnos en una jornada de aproximación y reconocimiento de este autor uruguayo que poco se ha estudiado en Brasil.

Este trabajo tiene el objetivo primero de dar a conocer a la comunidad académica brasileña a un escritor uruguayo que en los últimos años, particularmente después de su fallecimiento en 2004, ha ido conquistando un importante reconocimiento internacional, y no solamente en países de lengua castellana, pues desde el año 2010 algunos de sus textos ya han tenido versiones en hebreo, francés, inglés e italiano e incluso en portugués.

Se trata de un escritor a quien se le ha atribuido reiteradamente el concepto de ‘autor de culto’, característica que un año antes de su fallecimiento, él mismo aún relativizaba. Cuando Alberto Chimal, en entrevista, le preguntaba su opinión al respecto, respondía: “Creo que es el resultado de haber cumplido 63 años, más de la mitad de ellos dedicados a escribir, en ese juego ambiguo de ocultar y mostrar lo que escribo” (LEVRERO, en CHIMAL, 2003).

La misma calificación de ‘escritor’ el autor la deconstruye en su obra póstuma, *La novela luminosa*, cuando prevé que será publicada “esta novela luminosa de un escritor que, con ella, intenta demostrar que no lo es y que nunca lo fue” (LEVRERO, 2005, p. 442).

A esta denominación de escritor él se refiere en entrevista epistolar de Pablo Rocca realizada a inicio de los años 1990, un cuestionario que el autor respondió a la distancia. En este caso, ya no en términos literarios, explica:

Quando empecé a escribir no lo hice pensando en publicar. Cabe explicar aquí que soy lo que, en términos psicológicos podría llamarse un “escritor no asumido”, y esto tendría relación con un “narcisismo no asumido”. Que haya llegado a publicar es un triunfo de ese narcisismo inconsciente, pero

aún ahora sigo poniéndole conscientemente piedras en el camino a ese escritor (aunque en menor medida que antes) (LEVRERO, 1992, en DE ROSSO, 2013, p. 96).

El nombre que este hombre le dio al escritor fue Mario Levrero y estudiarlo ha sido un rico e inimaginable desafío académico.

Como se trata de un autor que a lo largo de toda su obra ha hablado prioritariamente en primera persona, me voy a permitir, en esta introducción, usar la primera persona del singular para conducirlos por los caminos que propongo transitar.

Luego de una primera lectura relativamente infructífera de sus cuentos reunidos bajo el título *Todo el tiempo*, para los que hay que estar preparado desprendiéndose de cualquier bloqueo que dificulte pisar en terreno surreal, y de *El alma de Gardel*, llegué a una novela que me hizo comenzar a admirarlo con una fuerza curiosa y mágica: *El discurso vacío*. A partir de entonces puedo hacer eco de lo dicho por alguno de sus admiradores: leo a Mario Levrero para saber a dónde quiero ir.

Desde las primeras oportunidades en contacto con sus relatos tuve la sensación de que ambos teníamos mucho en común. La primera característica suya, personal, con la que me identifiqué, fue que tuviera poca memoria. Buscando en el material crítico que he leído, este dato no lo he conseguido ubicar, asimismo estoy segura de haberlo leído. Tal vez haya sido en alguno de sus personajes. Pero tantas veces es él mismo su personaje literario que puedo haber confundido que fuera él, y no. De cualquier forma hubo un tiempo en el que yo afirmaba que una de sus características personales era tener poca memoria. Esto llega realmente a contradecirse en varios momentos de su obra y en algunas declaraciones en entrevistas, incluso en su novela luminosa, en la que refiriéndose a una novela policial que decidió no comprar afirma: “[...] realmente no tengo ganas de releerla, a pesar de haberla leído una sola vez hace unos cuarenta y pico de años, casi cincuenta, porque a causa de sus especiales características recuerdo perfectamente quién es el asesino e incluso la pista principal que lleva a deducirlo [...]” (LEVRERO, 2005, p.300).

En todo caso, lo cierto es que su supuesta falta de memoria fue lo que me hizo sentir empatía por él y esto es lo real, sea su falta de memoria, de hecho, real o no. Es en este sentido que este trabajo ha tenido la pretensión de intentar un

abordaje 'psi-gamma', lo que será mejor explicado al hablar de una de sus obras, en el Capítulo I.

A partir de ese contacto hemos tenido acceso a más de la mitad de sus textos editados, a varias publicaciones críticas sobre su trabajo y a numerosos pareceres y análisis realizados por estudiosos de su obra.

Este autor que fue un vehemente fustigador de la práctica de análisis literarios, reconocía que existían algunos pocos aportes críticos que le resultaban interesantes para un entendimiento de sí mismo y valorizaba particularmente las críticas realizadas por amigos o por los familiares que corregían sus textos antes de ser publicados, pues él afirmaba que no se trataba de una "crítica especializada, que busca extrañas conexiones, sino la crítica del buen lector" (LEVRERO, 1992, en DE ROSSO, 2013, p. 102).

Por esas y otras particularidades del autor que desarrollaremos en este trabajo, el desafío ha sido llevar adelante una investigación franqueando las limitaciones que puedan imponer las reglas académicas, cumplir con las exigencias que requiere un trabajo de maestría evitando ser partícipes de lo que Levrero tanto abominaba. No darle motivos a nuestro autor para que nos pueda colocar en el lugar que veía a los investigadores. Un ejemplo de este lugar lo observamos en la entrevista epistolar de Pablo Rocca, publicada en su totalidad en la recopilación de ensayos hecha por Ezequiel De Rosso en 2013. Allí Levrero, además de responder a cada pregunta con verdadera dedicación, agrega un epílogo en el que con el mismo tono irónico que ya había usado en algunas de sus respuestas, hace elucubraciones sobre un supuesto descubrimiento de su vida al que Rocca —su entrevistador— habría llegado a partir de sus investigaciones. Se trataría de algún evento secreto que luego un imaginario crítico norteamericano analizaría "con instrumentos de mayor precisión" y toda esta información acabaría originando una "pequeña monografía sobre la influencia de 'Los últimos días de Pompeya', de Bulwer-Lytton, en *El lugar de Mario Levrero*". Y concluye afirmando:

Sin duda, esto va a generar una ardiente polémica entre Rocca y este otro crítico, durante la cual se harán más y más aportes esclarecedores, de forma tal que, cuando un lector tome en sus manos un libro cualquiera de Levrero, podrá estar seguro de la clase de terreno que está pisando (LEVRERO, 1992, en DE ROSSO, 2013, p.111).

Por lo tanto, con la intención de evitar la lógica que motivó esta visión

sarcástica sobre la crítica literaria, el norte que ha orientado este trabajo ha sido el de aproximar lectores brasileños a este autor, evitando en lo posible las amarras que imponen los análisis de las obras y apoyarnos en sus propias declaraciones más que en nuestras lecturas, intentando honrar, así, la visión que el propio autor tenía sobre este tema. La crítica literaria y lo que a ella se vincula será abordado con más profundidad en el Capítulo II.

La propuesta, finalmente, es mostrar aspectos de Mario Levrero que lo acerquen al lector brasileño y, en particular, al alumno de letras y sugerir aquellos que puedan orientar estudios de este autor desde las variadas áreas por las que puede ser abordado. Se busca proporcionar las puntas de los tantos ovillos que se pueden devanar a partir de su producción artística.

Este trabajo estará dividido en tres capítulos. El capítulo primero, que trata de la biografía del autor, trae algunos recortes de su vida en las instancias que consideramos claves en relación a su producción textual y mostrará también aspectos de su personalidad y filosofía de vida que ilustren el estrecho vínculo que une ambos con sus creaciones. Y aquí le dedicaremos un espacio particular a dos de sus publicaciones, el *Manual de Parapsicología* y *La novela luminosa*.

En el segundo capítulo hablaremos sobre la crítica literaria y expondremos el parecer de Levrero sobre esa actividad y cómo transitaba por ese terreno. Incluiremos un apartado para destacar una publicación uruguaya que ya ha ganado su lugar en países como Argentina y Chile y que consideramos ofrece un importante incentivo para nuevos escritores, *Conversaciones con Mario Levrero*.

Un tercer capítulo abordará algunas de las características de su narrativa, las etapas por las que ha atravesado su obra, en qué vertientes literarias se la ha ubicado, algunos aspectos que han sido discutidos sobre su producción y cuál es su propia visión sobre todos estos pareceres. Intentaremos seguir las huellas que nuestro autor ha dejado para entender el aspecto fractal donde él mismo sitúa su obra y nos aventuramos en vincular la obra del autor con los conceptos de Literatura Cuántica que se han venido gestando en este nuevo siglo.

Finalmente, en el cuarto capítulo en que ofreceremos las conclusiones, propondremos también hacer algunas reflexiones sobre lo que hemos desarrollado y, particularmente, sobre lo que nos ha faltado desarrollar. Aspectos que llamamos de 'puntas de ovillos a devanar', estudios con potencial para ser desarrollado en niveles académicos más avanzados, tanto en el área traducción, por medio de

proyectos de traducción de su obra al portugués, como otros abordajes dentro de diversas áreas. En resumen, consideraremos la importancia de Mario Levrero y los caminos por los cuales llegar a conocerlo y profundizar sobre su obra.

Lo invitamos, entonces, a dejarse contagiar por el ‘virus Levrero’.

Variadas como las formas que el escritor les dio a sus narraciones serán las reacciones. Algunos lectores caerán en el hipnotismo que de su lectura y su personalidad emanan, como es nuestro caso. Algunos, más desconfiados, no le creerán, como afirma Ramiro Sanchiz en entrevista radial en la que, admitiendo que podría atribuírselo a la falta de conocimiento personal del autor, afirma:

[...] entonces nunca hago el corte ese de lo real, para mí la mayor parte de esas afirmaciones están dadas en un contexto de ficción, entonces no le creo, pero no es que no le crea en el sentido de... digo... ‘esto es falso’. Yo creo que es un juego [...] entonces son esos pliegues que te decía entre ficción y realidad.¹

Los últimos, más escépticos, verán una parodia en algunos momentos de su obra, como lo es el caso en la lectura que hace Gabriel Inzaurrealde de la experiencia religiosa que aparece en las últimas páginas de *La novela luminosa*, cuando Levrero relata cómo llegó a tomar su primera comunión. Inzaurrealde afirma que “En *La novela luminosa*, la conversión, el trance de la misa y la primera comunión, son escenas altamente paródicas” (INZAURREALDE, 2012, p. 1064).

Mario Levrero podría perfectamente no aprobar este análisis, pues en más de una ocasión dejó demostrado que él no tenía la misma visión de la crítica en relación a lo que catalogaban como paródico en su obra. Y lo vemos explícito en la entrevista que le da a Hellena Corbellini, cuando ella le comenta su parecer sobre lo graciosos que le resultaban algunos pasajes de sus textos y lo escucha responder: “A mí no me hace gracia. Me hacés acordar a la amiga que cité al principio; se reía de las partes que para mí eran trágicas” (LEVRERO, 1993, en GANDOLFO, 2013, p. 90).

Es así, señoras y señores, que tenemos ahora el orgullo, el placer, la humildad y la pasión de presentarles a este escritor, que ha sido un pastor de imágenes, que ha sido nuestro guía durante los últimos dos años y que hoy ya se ha transformado en nuestro habitante.

Hoy nos habita.

¹ http://comunicacion2000.com/rnu-audio/uruguay/1501/MAQUINA_150123_caza%20de%20levrero.mp3 – minuto 35’:15”

1 EL AUTOR: UNA VIDA FORJANDO LA OBRA

Diez años después de la desaparición física de Jorge Varlotta (1940-2004), el 30 de agosto de 2014, fueron organizados en su ciudad natal, Montevideo, algunos eventos conmemorativos. Gabriela Onetto, escritora y colega del autor en la coordinación de talleres virtuales de motivación a la escritura, junto a otros colaboradores, organizaron un encuentro llamado “Levrero en el país de los sueños”. Una de las preocupaciones de Onetto era que quedara claro que este homenaje no se trataba de un ritual para preservar una figura sacrosanta. Según sus propias palabras la idea era ‘desespiritizar’ al escritor, defender que él ya se ha desprendido de esta realidad salvo en nuestro recuerdo. Se trata de una preocupación legítima, porque dadas algunas características del pensamiento de este autor que serán tratadas más adelante, cualquiera de sus lectores que tenga alguna simpatía por fenómenos espirituales puede tener una inclinación a beatificarlo.

Su biografía ha sido abordada en pocos trabajos académicos, teniendo especial destaque el de Jesús Montoya Juárez, publicado en 2013 y titulado *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Los registros biográficos que aparecen en el primer capítulo de este trabajo están basados en consultas de este investigador a archivos en Uruguay, a saber: la Biblioteca Nacional, la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) y la Universidad de la República. Montoya también efectuó entrevistas a más de veinte amigos, familiares y personas allegadas a Mario Levrero en diferentes períodos de su vida. El investigador afirma que el extenso trabajo de campo que requiere una biografía no era su objetivo y que solamente intenta organizar “una suma de miradas, de proyecciones que de sí mismo dejó el autor en quienes lo conocieron, lo amaron y lo admiraron” (MONTROYA, 2013, pág. 17). Considerando que este primer capítulo ocupa más de la tercera parte de todo el ensayo, y teniendo en cuenta la profundidad de su investigación, así como la veracidad y calidad de estos registros, su lectura nos ofrece, probablemente, la versión más importante publicada, hasta hoy, sobre la vida de Mario Levrero.

Aun entendiendo que cada circunstancia en la vida de un escritor pueda

ofrecer materia prima para el desarrollo de sus narrativas y que esto se potencializa particularmente en el caso de Levrero, ya que una parte importante de su obra —en especial la de su último período—, se trata de registros autobiográficos, no es nuestro objetivo realizar estudios biográficos exhaustivos, por lo que ofreceremos un breve esbozo deteniéndonos puntualmente en algunos hechos que entendemos cardinales.

Nació en Montevideo en 1940 y murió en esta ciudad en el año 2004. Su nombre completo es Jorge Mario Varlotta Levrero, nombre que utilizó en más de un formato pues cierta parte de su trabajo la firmó como Jorge Varlotta y parte —puntualmente casi toda su producción literaria— como Mario Levrero y aún, en el caso de sus publicaciones de crucigramas, como Alvar Tot, anagrama de Varlotta. A estos nombres debemos sumarles una serie de heterónimos que fue usando para sus tantas actividades creativas, tales como Lavallega Bartleby, Tía Encarnación, Sofanor Rigby, Jalbert Klutch, Carlos Nicle, y han sido encontrados algunos más que aparecen recogidos en investigaciones —entre otras las de Pablo Rocca y las de Ana Inés Larre Borges—. Cabe puntualizar aquí que, aún cuando la Real Academia Española considera el término ‘heterónimo’ como sinónimo del término ‘seudónimo’, optamos por el primero proponiendo la diferenciación cristalizada en portugués y cuyo concepto ya se esboza en castellano de ‘heterónimo’ como un nombre ficticio que el propio escritor crea y que posee una personalidad independiente de la de su creador, con visión propia y que le es singular.

Además de escritor, Levrero fue fotógrafo, librero, guionista de cómics, humorista, creador de crucigramas y juegos de ingenio y en sus últimos años dirigió talleres literarios, tanto presenciales como virtuales. También fue autor del *Manual de Parapsicología*, un manual con un formato académico similar al de los textos que se utilizaban para la enseñanza de las ciencias tradicionales de estudios secundarios en la época de su publicación, en 1979. En todo caso, la cantidad de expresiones por las que transitó su trabajo es clara señal de los caminos nada ortodoxos por los que conduce el estudio de sus creaciones.

Aquí nos interesa particularmente destacar algunos momentos de su vida que se muestran, a nuestro ver, medulares para y durante el desarrollo de su actividad artística. El primero remite a su infancia. Levrero fue hijo único de Nilda Renée Levrero, a quien describen como una madre sobreprotectora y de Mario Julio Varlotta, padre extremadamente dedicado a su trabajo, motivo por el cual, según

declaraciones del propio autor y de algunos allegados, se comportó como un padre ausente. Levrero vivió los primeros siete u ocho años de su vida en el barrio Peñarol, en la periferia de la ciudad de Montevideo y siendo aún muy pequeño le fue diagnosticado un soplo al corazón, motivo por el cual debió mantener reposo durante algunos años. Este episodio, además de mencionado en algunas entrevistas, aparece narrado en *El discurso vacío*, novela que ya entra en lo que se considera el último período de nuestro escritor, período en el que su narrativa transita entre la autobiografía y la auto-ficción: “El tema de la percepción de mi cuerpo es muy antiguo; arranca de la inmovilidad forzosa que tuve desde los tres años hasta los ocho o nueve, y en esa época aprendí a separarme del cuerpo y vivir en la mente” (LEVRERO, 2011, p. 88). A ese período de su infancia se le atribuyen algunas de las características que acompañaron su quehacer artístico, pues fue entonces que nació su “amor al ocio, a la observación de las cosas y a la lectura” (LARRE BORGES, 1995, *apud* MONTOYA, 2013, p. 21), tres características que se mostrarían pilares de su producción literaria.

En muchas ocasiones, en sus narraciones y en entrevistas, encontramos referencias a estas condiciones. Un caso ilustrativo aparece en *La novela luminosa* cuando el autor, mientras lava la vajilla, llega a lo que él llama ‘descubrimiento’, y nos muestra un momento de búsqueda de cómo alcanzar ese estado ‘ocioso’ que alimenta la creatividad:

[...] es ocio en la medida en que la cosa que esté haciendo me deje libre la mente, no la comprometa más que para la contemplación de la cosa que estoy haciendo. Y esa cosa no debe tener una finalidad tipo negocio, porque ahí se estropea todo. [...] ese tipo de cosas que hago siempre —pero con la diferencia de que en ese momento estaba ocioso, porque mi mente no estaba ocupada en ningún negocio, porque yo no deseaba estar haciendo otra cosa, porque me divertía con hacer lo que estaba haciendo—. Eso sí es ocio, o por lo menos es el ocio que yo necesito. [...] anoche, lavar los platos me trajo paz al espíritu y me mostró el camino que debo seguir. Procuraré seguirlo (LEVRERO, 2005, p. 109).

También en esta obra aparecerán numerosas menciones de las lecturas que lo inquietaron durante varios períodos de su vida, constituyéndolo en un ávido lector, particularmente a partir de hacerse escritor. Muestra de su capacidad de observación queda expuesta en su máxima expresión en la novela *El discurso vacío* en la que vemos al escritor que observa minuciosamente el exterior y relata lo observado luego de pasarlo por su particular tamiz.

Para la siguiente instancia de su vida que nos interesa mencionar deberemos saltarnos 20 años. Recién a partir de 1966, a los 26 años, Levrero comenzó a guardar lo que escribía. En ese año, según explica el propio autor en entrevista, hubo un momento en el que “se produjo una crisis espiritual, o de la personalidad entera, y una especie de terapia espontánea: unas vacaciones, la compañía de gente excepcional, la lectura” (LEVRERO, 1979, en GANDOLFO, 2013, p. 17). Fue entonces que nació el escritor que luego firmaría sus obras literarias como Mario Levrero y fue en ese lugar de vacaciones donde nació la novela que escribió en esa oportunidad y que llamaría *La ciudad*. De las descripciones de cómo se inició en el arte de escribir a las que hemos tenido acceso, la más completa la hace el propio autor en una entrevista para Carlos María Domínguez en 1988:

Todo era muy evidente menos para mí hasta el año '66 en que cumplí veintiséis años. Después de una crisis personal muy profunda me fui a un balneario llamado Piriápolis en pleno invierno. Abandoné la librería de usados que tenía en Montevideo y me desligué completamente de lo que había sido mi vida hasta ese momento. Después de unos quince días de total vagabundeo comencé a escribir. Primero un poema, luego un relato. Contaba con la protección de un pintor, Tola Invernizzi, que viéndome en crisis, sin preguntarme nada me invitaba a comer a su casa, a participar de la vida familiar y a jugar con sus hijos. El relato trataba de alguien que llegaba a un lugar y se ponía a acomodar cosas, que era lo que me estaba pasando internamente. Este hombre me alentó a continuarlo y al ir paseando por la rambla, por la playa, empecé a mirar hacia adentro y a encontrar pistas de todo un mundo que estaba presente en esas pocas líneas que había iniciado. Entonces me largué a escribir a un ritmo febril. No tenía un lenguaje desarrollado, había palabras que no me venían a la mente, entonces ponía entre paréntesis la descripción del objeto y luego buscaba en los diccionarios, preguntaba y rellenaba esos agujeros. Todas las noches, cuando iba a cenar a la casa de estos amigos, les llevaba lo que había escrito durante el día y así salió *La ciudad*. Ese fragmento inicial se convirtió en una novela que yo no sospechaba que tenía adentro (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, p. 47).

Es interesante entender la asunción tardía de su vocación de escritor a partir de su propia explicación de este hecho en *La novela luminosa* (2005, p. 472) cuando narra que siendo jovencito, su padre encontró un poema que había escrito y, burlándose de él, le dijo que los poetas eran “maricas” (una forma despectiva de llamar a los homosexuales en Uruguay), lo que el autor registra como algo que le habría reprimido toda su pulsión literaria. En aquella temporada en Piriápolis, para suerte de sus lectores, dio un gran paso en la superación de este complejo y comenzó a guardar lo que escribía.

Era el inicio de una producción de más de veinte publicaciones dentro de una variedad temática y de géneros tal que impide encasillarlo en alguna vertiente literaria, como veremos en el capítulo III.

Finalmente, un tercer y último momento en el cual nos detendremos, también se trata de un episodio sobre la salud de Levrero vinculado a su producción artística. Nos referimos aquí a un diagnóstico médico de cálculos que exigió una intervención quirúrgica para extirparle la vesícula biliar. Esto sucede en los primeros años de la década de 1980, cuando este tipo de operación ofrecía más riesgos. Aparentemente nuestro escritor sufrió un desasosiego de características hipocondríacas y pasó a luchar contra sus miedos al dolor y a la muerte. Esto lo hizo acelerar su producción literaria para dejar escritos algunos textos que él sentía que aún tenía por compartir. Él mismo lo explica:

La mayoría de las acciones que formaban parte de las circunstancias en que me puse a escribir la novela luminosa, tenía que ver con mi entonces futura operación de vesícula. Cuando acepté que debía inevitablemente sufrir esa operación, primero discutí con el cirujano para postergar la fecha todo lo posible, y conseguí una prórroga de algunos meses. En esos meses completé cuatro libros que venían siendo largamente postergados, mientras me lanzaba a la furiosa escritura de esos capítulos de la novela luminosa. Era obvio que tenía mucho miedo de morir en la operación, y siempre supe que escribir esa novela luminosa significaba el intento de exorcizar el miedo a la muerte (LEVRERO, 2005, p. 19).

Pasaron dos años después de su operación en 1984 hasta que retomara la escritura, con *Diario de un canalla*, por lo tanto se puede afirmar que luego de esta experiencia en la que debió enfrentar esos miedos atávicos, también habría un giro en su estilo en dirección a “lo que se convertirá en una marca de su literatura de la última época: la escritura como terapia, entre lo autobiográfico y lo auto-ficcional” como define Montoya (2013, p. 53). No estamos afirmando aquí que la operación haya generado un cambio —que según Levrero ya estaba sucediendo—, sino que se puede considerar un marco que, como el propio autor afirma, fue un acelerador de tal cambio pues “ya se venía dando esa subida hacia la conciencia, sacar la mirada puesta en el inconsciente y traerla hacia la conciencia” (LEVRERO, 2001, en GANDOLFO, 2013, p. 181).

En relación a su biografía, acierta la editorial que publicó su obra *El discurso vacío* cuando resume:

La verdadera biografía de este autor sin dudas emblemático, está contenida en su propia obra, que es una recurrente y a menudo exasperada indagación individual, en esa inmersión que su escritura ensaya en los secretos laberintos de la vida cotidiana, en la ironía, los sueños, el humor y el espíritu lúdico con el que observó la realidad.²

Analizando su obra hemos podido constatar que son verdaderamente numerosas las instancias de su vida que parecen haber sido rescatadas, de una forma o de otra.

1.1 LA PERSONALIDAD DEL AUTOR EN SU PRODUCCIÓN CREATIVA

Si tuviéramos que definir cuál fue su lema, podríamos responder sin titubear: la libertad. Esta premisa no puede faltar, ni cuando pensemos en su vida, ni cuando pensemos en su obra. Era su combustible y su motor.

A partir de aquella edad de 26 años sintió finalmente la libertad de poder soltar las riendas de su creación literaria, una libertad que le dispensaba las amarras que creía que existían para escribir como él sentía, y así comenzó esa producción de más de veinte títulos publicados con los que hoy cuentan sus lectores. Una libertad que en aquel momento la alcanzó por leer a Kafka, con quien Levrero, todas las veces que le era preguntado sobre sus influencias, admitía haber aprendido que se podía “decir la verdad”. Sobre el escritor praguense el autor afirmaba “[...] (fue) quien me reveló una visión del mundo que yo sentía, que secretamente compartía, pero no me animaba a expresarla” (LEVRERO, 1986, en GANDOLFO, 2013, p. 28). En más de la mitad de las entrevistas publicadas en *Un silencio menos*, (GANDOLFO, 2013, pp. 13, 17, 26, 28, 44, 53, 80, 127, 138, 145, 152, 184 y 197), Levrero siempre mencionó a Kafka como su libertador, reconociéndolo como el escritor que le hizo sentir la emancipación que le estaba faltando para atreverse a comenzar a escribir, pero a quien entiende no haber quedado atado: “Después de esa primera liberación, ya no tenía sentido atarme al modelo kafkiano porque ya no sentía así la realidad, y descubrí que el mundo puede percibirse o vivirse de infinitas maneras” (LEVRERO, 1982, en GANDOLFO, 2013, p. 26).

También fue la libertad, aunque otro tipo de libertad, la clave en la que escribió su novela luminosa inicial:

² Texto de divulgación de la obra *El discurso vacío*, divulgado por Ediciones de Trilce Extraído de: <<http://www.lr21.com.uy/cultura/157733-el-discurso-vacio>>. Consultado: 20/10/2014

Adviértase también que estoy escribiendo con libertad, con la libertad de un condenado a muerte (es probable que esté exagerando un poco los riesgos de mi próxima operación de la vesícula, pero una operación es siempre una operación y, por otra parte, exagerando sus riesgos es como obtengo esta preciosa libertad: sólo así se debería escribir, sólo así debería vivirse; pensando que no habrá que dar la cara, pensando en el goce del momento —con la libertad con que debe fumar su último cigarrillo el condenado a muerte, sin pensar en cáncer o enfisema) [...] (LEVRERO, 2005, p. 439).

Cuando decimos ‘inicial’, nos referimos a la que el autor se sintió impelido a escribir ante la inminencia de su operación a la vesícula y luego dejó algunos años detenida, es la que en la obra *La novela luminosa* aparece como última parte, luego del extenso prólogo. Esto será retomado en el apartado específico sobre esta obra, pero nos interesa adelantar que en ese momento el autor, que ya llevaba varios años escribiendo, describía la libertad que sentía como escritor en detalles, al tiempo que exponía su vínculo con la crítica, tema al que también volveremos, y en el que nos muestra su añoranza de sus primeros pasos:

Escribo pues como escribí en un tiempo, es decir, sin pensar que pudiera haber lectores y menos un crítico para juzgar el resultado de mis juegos, y sobre todo sin el peso determinante de una trayectoria previa, ese ‘estilo’ que quieren ver los demás, que tal vez exista —pero que prefiero ignorar, para lanzarme de nuevo a la aventura en lo desconocido— (LEVRERO, 2005, p. 439).

Se contrapone, como vemos, la obligación de (man)tener un estilo propio, a su ansia por libertad.

A título de curiosidad, *La novela luminosa* ha sido galardonada con el Premio Bartolomé Hidalgo ofrecido por la Cámara Uruguaya del Libro desde 1988. Se trata del mayor premio de la literatura de este país y lleva el nombre del iniciador de la poesía gauchesca en el Río de la Plata. Nada más apropiado que un premio con el nombre del autor de la primera canción sobre los orientales rioplatenses, *Octavas Orientales* (1822) cuyo coro repite: “[...] Libertad entonad en la marcha / y al regreso decid Libertad” (HIDALGO, 2007, pp. 147-149).

Volviendo a las características personales, entre las que aquellos que tuvieron la oportunidad de entrevistarle y algunos amigos y allegados coinciden en destacar, están las de un individuo bueno y cordial. En declaraciones que se recogen en las presentaciones de varias entrevistas, es posible confirmar también su carácter tímido y reservado, pero a la vez generoso. Se observa, por ejemplo, en las varias oportunidades en que sus entrevistadores —muchas veces desconocidos—, salían

de su casa con uno de sus libros prestado. En *La novela luminosa*, por ejemplo, relata:

Compré otra vez *América*, de Kafka; treinta y cinco pesos. La edición de Emecé, bastante bien conservada. Es posible que pronto desee leerlo de vuelta. No volví a leerlo desde aquella primera vez en 1966 cuando me inspiró para convertirme en escritor. Cada vez que armo mi biblioteca lo vuelvo a comprar, y siempre termino prestándolo y perdiéndolo; pero este libro no debe faltar en mi biblioteca, y ayer, justamente, había notado que no lo tenía (LEVRERO, 2005, p. 116).

Levrero afirma que siempre termina prestando un libro que considera básico, de un autor que considera referente, a sabiendas de que lo va a volver a perder. Si aún no huelgan más comentarios además de estos indicios que muestran su generosidad, podemos observar que años antes de fallecer comenzó a desarrollar una de las tareas que se puede considerar más generosa: la de profesor. Ya durante los años ochenta, época en que el autor vivía en Buenos Aires, comenzaron a gestarse sus talleres de narrativa, ocupación que desempeñó formalmente hacia el último período de su vida, época en la que realizó talleres grupales e individuales, así como el proyecto que desarrolló junto a la escritora Gabriela Onetto de lo que llamaron *Talleres virtuales de motivación a la escritura*. Su trabajo se basaba en lo que escribían sus alumnos. Levrero justificaba:

[...] porque no conozco un pepino de literatura. No podría enseñarles a leer, por ejemplo, que es lo que hacen los talleres que están dirigidos por verdaderos profesores. Yo soy sólo un escritor que trata de transmitir su experiencia personal como puede. Lo que hago es un taller de motivación a la escritura, para desbloquear a los que estén bloqueados o para darles el empuje inicial a los que quieren iniciarse (LEVRERO, 2001, en GANDOLFO, 2013, p. 179).

Su falta de conocimientos de literatura es mencionado repetidamente en entrevistas: “La literatura me empezó a interesar especialmente después de haber logrado escribir algo” (LEVRERO, 1979, en GANDOLFO, 2013, p. 18), o bien, “Cuando empecé a escribir no tenía, prácticamente, ninguna formación literaria” (LEVRERO, 1977, en GANDOLFO, 2013, p. 13). En los estudios de Montoya Juárez, éste afirma que hubo un período, antes de empezar a escribir, durante el cual Levrero estuvo encargado de un comercio de libros usados y su amigo y socio Jorge Califra afirmaba que Levrero era quien dirigía el negocio, “mostrando un profundo

conocimiento de lo que se debía comprar y vender” (MONTROYA, 2013, p. 24). De cualquier forma una cosa no confirma necesariamente la otra; ser un buen conocedor del mercado, no significa ser un buen lector.

Montoya Juárez afirma que dentro del conjunto de aprendices de aquellos talleres es posible establecer “una nómina que marca sin duda la literatura uruguaya de la primera década del siglo XXI” (Montoya Juárez, 2013, p. 57) y son estos alumnos y discípulos quienes coinciden en llamar la atención hacia otro aspecto del comportamiento del autor: la generosidad con que atendía sus demandas, ya fueran presenciales o epistolares.

En estos talleres se destaca, una vez más, la premisa de la libertad, que era la base de su concepto de literatura: “En mi opinión, lo principal, casi diría lo único que importa en literatura es escribir con la mayor libertad posible” (LEVRERO *apud* SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 17). A partir de sus talleres se han multiplicado las propuestas de enseñanza con su método. Éste se basa en una serie de consignas —cada una con algún propósito propio y específico— a partir de las cuales se instiga al alumno a escribir. Se trata de pequeños textos motivadores para el desarrollo de una narrativa con la propuesta fundamental de no seguir ninguna técnica. La posterior evaluación de los textos era realizada en función de si la narración resultante seguía o no el objetivo de la consigna que la había motivado.

Libre y generoso. Generosidad que lo hizo compartir todo lo más libertador e iluminador que había vivido y así fue que escribió su novela póstuma, *La novela Luminosa*, que nos dejó como corolario para, si queremos aprenderlo, abrir nuestros corazones y nuestras mentes e intentar ser mejores:

Al despedirnos, volvió a tratarme de “profesor”. Le pedí que no me diera ese título, porque era apenas un escritor que trataba de transmitir su experiencia de algún modo a algunos alumnos. Movié la cabeza, mientras se alejaba, diciendo ‘Los más grandes son siempre los más humildes’. Eso me alegró el corazón, no por sentirme grande, sino por la bondad de esa mujer. Cuando una persona es verdaderamente bondadosa, siempre encuentra el modo de alegrar el espíritu de los otros (LEVRERO, 2005, p. 391).

Cordial y reservado son dos adjetivos que solían atribuirle los entrevistadores. Bueno, ecuánime, sobrio; son los adjetivos que su compañera de los años noventa,

Mariana Urti³ le asignaba para justificar qué fue lo que la sedujo del autor, según Montoya Juárez (2013, p. 57). Se refleja la bondad en las tareas emprendidas en el decurso de su carrera, pues fue guía y referente de los colegas más jóvenes que participaron en el taller literario que dirigió —con la misma libertad con que desarrolló su literatura—. Muestra de ecuanimidad es su proyecto editorial con el que generó el sello *De los Flexes Terpines*, con el apoyo de la Editorial Cauce. Esta colección abrió espacio para la publicación de obras de algunos jóvenes escritores vinculados a los talleres que impartía, esto en un momento en el que además de las dificultades comunes de un país de tan pequeña demanda editorial, el Uruguay pasaba por una fuerte crisis económica. Los talleres y la articulación editorial de Mario Levrero marcaron un impase de brisa fresca en un período de publicaciones sofocadas por la situación que se vivía en el país. Por último, la sobriedad ha quedado demostrada en la humildad con que leía su producción artística.

Esta humildad, así como la visión crítica que Mario Levrero tenía de su propia obra, quedó manifiesta cuando el autor publicó la segunda edición de *La máquina de pensar en Gladys*, allí escribió un texto a modo de prólogo en el que narra la trayectoria de esta publicación. Contaba que ese libro había sido inexistente durante casi veinticinco años, puesto que prácticamente no llegó a las librerías por motivos que él no sabía reconocer con exactitud. Explicaba que entre su publicación y su desaparición, los textos que integraban el libro fueron también publicados, en algunos casos repetidamente, en revistas y periódicos, y que en ese medio tiempo la editorial que había publicado el libro se había trasladado para Argentina llevándose los ejemplares restantes que quedaban en depósito. Los mismos fueron vistos, posteriormente, en mesas de saldos en librerías de Buenos Aires por algunos amigos del autor. Éste se resignaba; “Después, según se dice, los restantes ejemplares, o sea, casi toda la edición, fueron transformados en pulpa de papel nuevamente y hoy es posible que ese papel sirva de soporte a alguna obra valiosa” (LEVRERO, 1998, p. 7).

Así, el autor reconoce la importancia que tuvo para él saber que su libro era procurado y dedica la nueva edición a “todos aquellos que buscaron la primera edición, la encontraran finalmente o no” y completa “durante años fue muy

³ Mariana Urti es el personaje que el autor llama “Chl” en *La novela luminosa*, nombre que deriva del concepto de “chica lista”.

importante para mí saber que se buscaba” (*Ibíd.*, p. 7).

Finalizando con los aspectos de su personalidad y comportamiento que nos proponíamos exponer aquí, sus últimos años fueron marcados por una paulatina exacerbación de sus fobias (MONTROYA, 2013, p 58), por un aumento en sus disturbios del sueño —cambiaba, literalmente, el día por la noche—, así como también por algunos períodos de hábitos excéntricos relacionados, por ejemplo, con actividades obsesivas, como descargar programas en la computadora y modificarlos adaptándolos a sus necesidades, o coleccionar fotografía pornográfica. Es fácil encontrar muestras de sus neurosis en la lectura de varios pasajes de *La novela luminosa*, como en el fragmento que explica: “Demoré un rato antes de encender una velita, porque pocas cosas hay para mí más irritantes que el retorno de la luz eléctrica cuando termino de pegar una a un cenicero. Es lo más parecido a una burla soez” (LEVRERO, 2005, p. 423). En seguida continúa contando que últimamente no está controlando su avidez por las cosas dulces y en particular por el chocolate, algo que está consumiendo de forma compulsiva, y completa “(en realidad, todo lo que hago lo hago en forma compulsiva; soy un manojito de compulsiones. No me queda un átomo de voluntad)” (*Ibíd.*, p. 423). Neurosis y fobias, el autor las solía repasar riéndose de sí mismo, ironizando sobre cualquier aspecto sombrío de su personalidad. Esto, además de haber sido afirmado por amigos y allegados en numerosas entrevistas, se encuentra en varios pasajes de su novela póstuma.

1.2 LAS ARISTAS DEL ARTISTA

Repasar su obra literaria significa transitar por casi cuarenta años de una producción de más de veinte publicaciones. La lista de sus libros editados comprende los siguientes títulos que aparecen aquí en el orden de su primera publicación. En los casos en que estas fechas de publicación no coinciden con la que fueron escritos, la última aparece entre paréntesis: el desfase entre esos tiempos ha motivado, según el propio autor —y puede continuar motivando, creemos nosotros— algunos equívocos en los análisis de su obra, particularmente cuando se intenta organizar su obra en períodos. Varias de estas publicaciones están agotadas y son de difícil acceso, hemos marcado en **negrita** los títulos que tuvimos el placer y la fortuna de leer.

1. **Gelatina**, 1968;
2. *La ciudad*, 1970 (1966);
3. **La máquina de pensar en Gladys**, 1970 (Cuentos);
4. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, 1974;
5. **Manual de parapsicología** (Divulgación científica), 1980;
6. *París*, 1979 (1970);
7. **Todo el tiempo**, 1982 (Cuentos);
8. *El lugar*, 1982 (1969);
9. **Aguas salobres**, 1983 (Cuentos);
10. **Los muertos**, 1985 (Cuentos);
11. *Caza de conejos*, 1986 (Cuentos);
12. **Espacios libres**, 1987 (Cuentos);
13. **Fauna/Desplazamientos**, 1987;
14. *Santo Varón* (Historietas — Dibujos de Lizán), 1988;
15. **El sótano**, 1988;
16. *Los profesionales*, (Historietas — Dibujos de Lizán), 1988;
17. *La banda del ciempiés*, 1989
18. *El portero y el otro* (Cuentos), 1992;
19. **Dejen todo en mis manos**, 1994;
20. **El alma de Gardel**, 1996;
21. **El discurso vacío**, 1996;
22. *Irrupciones I*, 2001;
23. *Irrupciones II*, 2001;
24. *Ya que estamos*, 2001 (Cuentos);
25. *Los carros de fuego*, 2003 (Cuentos);
26. **La novela luminosa**, 2005.

Además de estos títulos referentes a su obra literaria, existe una vasta producción creativa que Levrero desarrolló. Ejemplos son sus trabajos como ilustrador de algunas portadas de *plaquettes* publicadas por la revista “Los Huevos del Plata”. También llevó adelante algunos otros proyectos de dibujos como el cómic *De los elefantes y sus aconteceres* y las tiras del elefante de sombrero y antifaz, un conocido personaje que llamó *El Ilanero solitario*. Dentro del campo humorístico se destacan sus publicaciones como guionista de las tiras cómicas *Santo Varón*, en colaboración con el dibujante Edgardo Lizasoáin, más conocido por su nombre artístico, Lizán. El éxito de esta producción lo condujo a proyectarla, también, en forma de guión radiofónico.

Lizán suscribe las descripciones anteriormente citadas de la personalidad de Levrero en una entrevista publicada por Ana Vicini en la revista “tónica”. En esta entrevista Vicini le pregunta a Lizán si él cree que haya habido algún contacto entre la obra literaria de Levrero y los trabajos que venimos mencionando, y Lizán responde:

En todos campeaba el ánimo de la honestidad y sinceridad en sus más diversas aplicaciones. El espíritu de entrega que animaba cualquier creación de su parte, desde la más pequeña y menos visible hasta las mayores y más festejadas, era el mismo. Lo que variaba eran los canales y la forma de permitir la expresión de ese espíritu artístico que lo habitaba, tan productivo e inmenso que necesitaba de varios seudónimos para conformarlo (LIZASOÁIN, 2013).

Se refiere, Lizán, a que nuestro autor firmó buena parte de estas creaciones alternando entre los dos nombres principales con los que asumió su obra, así como a la serie de heterónimos o pseudónimos a los que ya nos hemos referido en las primeras páginas del capítulo I de este trabajo, nombres que Levrero utilizó para lo que la crítica llama 'literatura menor'.

En relación a los dos nombres principales, según el autor le explicaba a Hugo Verani, quien lo entrevistaba en 1996, el nombre Mario Levrero (su segundo nombre y su apellido materno), surgió por una doble necesidad:

[...] una, se refería a ese escritor que se crea en el momento de escribir y que no se superpone con el yo; no me sentía con derecho a usar mi nombre habitual, pero tampoco había una separación tajante entre uno y otro estado y por eso recurrí a mi segundo nombre y a mi segundo apellido. La otra, referida a razones más objetivas, tiene relación con la severidad de la crítica que se ejercía en aquella época, y para la que habría sido un pecado imperdonable, por ejemplo, mi actividad humorística; para la literatura quería tener la máxima libertad y la mínima responsabilidad (LEVRERO 1996, en GANDOLFO, 2013, p. 121).

En varias declaraciones Levrero explica que cuando terminó de escribir su primera novela *La ciudad*, sentía como que el texto no fuera suyo. "Había nacido una parte de mí que yo desconocía y no me animaba a firmarla con mi nombre" (LEVRERO, 1988, *apud* GANDOLFO, 2013, p. 49) afirmaba en entrevista a Carlos María Domínguez.

En las búsquedas biográficas que realizó Montoya Juárez, que también incluyen el relevamiento hecho por el investigador Pablo Rocca, ha encontrado numerosos heterónimos con los que Levrero firmaba sus colaboraciones en la revista de humor *Misia Dura*, destacándose el de Tía Encarnación, con el que firmaba series como *Consejos* o *La mujer y el hogar* que, según el investigador, se trataba de "una serie de desopilantes artículos con recomendaciones para las amas de casa" (MONTROYA, 2013, p. 31).

El hecho de que el relato que fue catalogado como folletín, *Nick Carter* se

divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo, haya sido publicado en la primera edición con el nombre de Jorge Varlotta y no con su nombre literario habitual es explicado por nuestro autor como una decisión que tomó por haberlo considerado un tipo de literatura menor. Y fue por ese motivo que le solicitó al editor que no lo publicara bajo el nombre de Mario Levrero, “para quien reservaba lo que creía era lo mejor de mí mismo” (LEVRERO 2000, en GANDOLFO, 2013, p. 155).

Con un tono menos serio, probablemente motivado por las preguntas capciosas que le realizaba su interlocutor, en el cuestionario realizado por Pablo Rocca, Levrero también habla sobre sus varios nombres. Añadimos aquí la pregunta que motiva el tono de la respuesta, como ejemplo de lo que induce al autor a responder, como el mismo juzga en el epílogo, de forma un tanto ‘irrespetuosa’:

P.R.: En un cuarto de siglo de labor creativa te has disociado tanto que parecería que correrías el riesgo de perder identidad. ¿Por qué abandonar tu Jorge Varlotta de la cédula de identidad? ¿Por qué multiplicar los seudónimos (Lavalleya Bartleby, Carlos Nicole, Alvar Tot, etcétera)? ¿Por qué el apellido materno para las ficciones literarias? Al fin y al cabo ¿existe una identidad? ¿Te sentís muchos o sos muchos?

M.L.: Debo hacer una confesión: mi cédula de identidad es el trabajo de un hábil falsificador. Mi verdadero nombre es Zbinieg Xjrschtshlavsk [...]. Tanto Lavalleya Bartleby, como Tía Encarnación, Sofanor Rigby, Carlos Nicole, Alvar Tot, Mario Levrero y algún otro que se me perdió, son seres reales: unos enanos que escondo en el sótano y a los que hago trabajar para mí. Los compré hace años, por chirolas, a un circo en decadencia —junto con el elefante que tengo en el fondo—. Todo esto te lo digo en confianza; no lo vayas a publicar.

Creo que existe una identidad, lo que no excluye la multiplicidad: hay un yo onírico y un yo vigil, hay un superyó y un ello, hay un cerebro con varias ‘capas geológicas’ y con dos hemisferios y con distintos centros; hay un sistema nervioso central, y otro vegetativo; hay unos cuantos billones de neuronas; hay un reloj biológico que va regulando el flujo de las distintas hormonas en distintas horas del día y estaciones del año y etapas de la vida. Felizmente, soy muchos y —de un modo fractal— infinito (en DE ROSSO, 2013, p.109).

Y tenemos el sótano, y tenemos el circo, y el elefante, y su entendimiento de lo fractal, en todo lo que ahondaremos en nuestro último capítulo.

Volviendo a sus nombres, parte de las creaciones que llevaron la firma de Jorge Varlotta fueron las producidas durante los años en que vivió en la ciudad de Buenos Aires —único período de su vida, después de reconocerse como escritor, en el que tuvo un empleo fijo—. En este sentido ya hemos mencionado su vínculo con el ocio, su necesidad de desocupación para la labor creativa “[...] no me gusta trabajar sin inspiración, porque eso es justamente trabajar, y no me gusta trabajar”,

le explicaba a Saurio en entrevista (LEVRERO, 2000, en GANDOLFO, 2013, p. 157). En la capital argentina desempeñó el cargo de jefe de redacción de dos revistas de juegos y acertijos donde, además, también elaboraba crucigramas y otros pasatiempos de ingenio. Levrero no encontraba ninguna relación entre sus crucigramas y su obra literaria —fuera el hecho de que ambos usaran palabras—, incluso afirmaba que elaborar crucigramas le hacía trabajar un lado diferente de la mente que le bloqueaba el lado creativo (LEVRERO, 2007, en GANDOLFO, 2013, p. 190). Creemos que probablemente, por el contrario, su actividad mental al desarrollar este tipo de juegos de ingenio, así como sus prácticas de ajedrez, e incluso su habilidad autodidacta para resolver problemas de programación de lenguajes *basic* con la computadora, a lo que se dedicaba muchas horas de su día —o de sus noches—, nada más hacían que incitar el hemisferio izquierdo de su cerebro, multiplicando las conexiones que transmitirían un fuerte flujo de estímulos hacia el hemisferio derecho, exacerbando así sus capacidades intuitivas, imaginativas y creativas.

Aún sobre su período bonaerense, otro punto a destacar es el que se refiere a su momento profesional, pues una vez que el autor llega a la capital argentina, descubre que allí, al contrario de lo que sucedía en su propio país, su obra sí era conocida. De hecho, como en tantos casos de artistas uruguayos, es en Argentina donde empiezan a obtener reconocimiento y se le comienza a hacer justicia a su producción artística.

Dentro de la obra de este autor polifacético nos faltaría agregar su pasaje por el área de las artes visuales; tanto como dibujante —lo que ya ha sido brevemente abordado—, como en sus incursiones en la fotografía y en el cine, área esta última en la que además de haber sido un vehemente aficionado, llegó a participar en cortometrajes y películas caseras durante finales de la década de los años cincuenta.

Dentro del área literaria, debemos agregar algunos aspectos vinculados a la poesía. Según sus propias declaraciones en 1992, cuando Pablo Rocca le pregunta sobre su renuencia a publicar poesía y si solamente había escrito las letras que el compositor, también uruguayo, Leo Maslíah interpretaba, él explica:

He escrito bastante más poesía de la que musicalizó Maslíah, pero mi renuencia a publicarla proviene de que es abominable. Hay algunas cosas que, trabajándolas, podrían rescatarse; pero no sé trabajarlas, no tengo

mayor intuición poética, ni tampoco mucho tiempo para ocuparme. [...] a veces temo que no me alcance el tiempo que me queda por vivir para concluir todos los proyectos. En todo caso, el turno de la poesía vendrá después que termine todo lo otro que me interesa más (LEVRERO, 1992 en DE ROSSO, 2013, p. 106).

Esta afirmación del autor la confirma Montoya Juárez en su investigación donde explica:

Mario Levrero nunca llegó a publicar poesía como tal, si bien está aún por valorar[se] la nómina de textos versificados que se cuentan entre sus colaboraciones de humor. Durante buena parte de su vida ensayó también este género [...]. Su poesía permanece inédita, conservada en el Archivo [SADIL], y a enero de 2012, sin sistematizar ni organizar. Se trata de un corpus nutrido de poemas mecanografiados y en ocasiones versos sueltos de diferente tono, buena parte de ellos de corte humorístico (MONTROYA, 2013, p. 51).

Y no es éste el único material que Montoya destaca haber encontrado en sus búsquedas en el Archivo Nacional:

Además, deja por escrito más de un centenar de sueños, algunos extensos, la mayoría en formato narrativo, que mecanografía consignando fecha y, en numerosas ocasiones, inclusive la hora aproximada en que fueron soñados. Si bien en el Archivo se conservan sueños fechados desde 1977, la mayoría de ellos se refieren al período que va de mediados de los ochenta a principios de los noventa (MONTROYA, 2013, p. 54).

Podemos observar que aún hoy, pasados diez años de su muerte, las posibilidades de crecimiento de su obra se multiplican. Creemos factible que así como Levrero opuso gran resistencia a publicar sus relatos y a admitir la calidad literaria de los mismos, exista un gran potencial en este material todavía inédito.

Aún no se está editando su obra con la velocidad e interés con que ya lo requiere la demanda. Resulta curioso y paradójico, en la actualidad, buscar inútilmente sus libros en las mesas de saldos, o en las estanterías de libros usados en librerías de viejo de su ciudad natal. La respuesta que los libreros ofrecen se repite: quien compra un libro de Mario Levrero, no lo revende.

1.3 DE SU OBRA: *MANUAL DE PARAPSIKOLOGÍA*

La parapsicología aún no ha sido consagrada como una ciencia porque

muchos de los fenómenos que estudia no son experimentales y porque sus experiencias no se pueden repetir con igual éxito —aún siendo realizadas en las mismas condiciones—. No obstante, en la definición más frecuente que se encuentra entre los estudiosos de esta doctrina, es considerada, sí, una ciencia: “La parapsicología es la ciencia que tiene por objeto la comprobación y el análisis de los fenómenos aparentemente inexplicables que pueden ser resultado de las facultades humanas” (GONZÁLEZ-QUEVEDO, 1974, p. 21).

Esta disciplina conquistó reconocimiento con la divulgación de los estudios cuantitativos realizados por Joseph Rhine en la década de 1960, a partir de sus test con cartas Zener, pero poco tiempo después, ya en los años ochenta, entró en una decadencia en la que, de cierta forma, aún permanece.

A fines de los años setenta, entonces, aún se encontraba en auge, tanto dentro del ámbito académico, como por el interés que el público mostraba en su lectura. Y es en este escenario que Mario Levrero escribió, en 1978, su *Manual de Parapsicología*. Es uno de los pocos textos que el autor escribe en primera persona del plural, con la impersonalidad que caracteriza los manuales académicos. En su prólogo el autor afirma haberse guiado por los materiales del C.L.A.P. (Centro Latino Americano de Parapsicología), así como haber sido orientado por el director de este centro, Óscar González-Quevedo. Se trata de una obra en la que Levrero, para sistematizar sus propios conocimientos y sus cuestionamientos por los temas parapsicológicos, explora: facultades inconscientes, habilidades extra-normales y —de forma más sucinta que las anteriores— habilidades paranormales.

El manual, dividido en tres partes que abordan los temas supra citados, fue escrito de forma muy clara, con una propuesta didáctica y “sobre el esquema de lo que podría ser un texto de enseñanza secundaria” (LEVRERO, 2010, p. 11).

El crítico Mathías Dávalos cuenta de qué forma el autor explicaba su obra:

Levrero destacó que escribió ‘El manual’ sin pensar en publicarlo, pero que mantiene ‘una exposición ordenada y bastante decente de los temas’. ‘Surgió, naturalmente, por padecer de fenómenos telepáticos, a los que si no les ponés algún marco razonable te pueden llegar a enloquecer’ (DÁVALOS, 2010).

En artículo publicado por Gustavo Escanlar y Carlos Muñoz en 1988 (GANDOLFO, 2013, p. 60), Levrero afirma que su interés por la parapsicología surgió después de comenzar a escribir, una vez que empezó a sufrir trastornos de

tipo telepático, y que escribir ese manual fue una forma de exorcizar esos síntomas. Sus relatos literarios, según declara, en primera instancia no tienen ningún trabajo intelectual; ideas y forma ya vienen dados desde el inconsciente. Un inconsciente que perturba el espíritu de los artistas que terminan procurando, cada uno a su modo, canalizar esas inquietudes.

En este sentido, en *La novela luminosa*, Levrero teje una reflexión sobre la carga emocional ocasionada por la visión de mundo de algunos artistas, y explica lo que cree que lleva a varios de ellos a usar algún tipo de droga:

[...], empecé a considerar seriamente que todo lo que parece ser en Burroughs fantasía producto de la droga, no siempre lo es; y llegué a pensar que ciertos drogadictos, como él y como Philip Dick (y tal vez como yo, salvando las distancias en todo sentido), no deben su obra a la droga, sino que la droga es para ellos el escape imprescindible para poder seguir viviendo con toda esa percepción natural del universo, tan distinta o tan lejana de la percepción que del universo se tiene comúnmente. Es muy difícil vivir con esas percepciones, intelecciones y/o intuiciones a cuestas. De ahí la necesidad de droga, y no a la inversa (LEVRERO, 2005, p. 322).

Una de las formas que encontró nuestro autor para comprender e intentar canalizar estas vivencias, fue la elaboración de su *Manual de Parapsicología*.

De este manual nos interesa rescatar algunos conceptos que dialogan con características de la obra literaria del autor y con su vida.

Mario Levrero nos explica que los fenómenos parapsicológicos requieren, para producirse, “un cierto grado de ‘trance’ en el sujeto” y completa:

Para nuestro propósito, entonces, podemos llamar trance a esta “abolición de la conciencia” que también se da durante ciertas etapas del sueño normal y en la sugestión, o en el estado “crepuscular” de transición entre la vigilia y el sueño (LEVRERO, 2010, p. 23).

Los sueños sólo pueden darse de forma espontánea, lo que dificulta sus estudios, pero los estados de trance pueden ser inducidos, como es el caso de un trance hipnótico. Cuando estos fenómenos se producen se genera una disociación psíquica a la que se le da el nombre de ‘psicorragea’, que permite liberar fuerzas inconscientes.

Levrero le explicaba a Carlos María Domínguez, en entrevista de 1989 (en GANDOLFO, 2013, p.76), que ese ‘trance’, era el estado en el que escribía sus novelas, y afirmaba que en esa condición cumplía un papel más bien de observador

en relación a lo que le ocurría. Ese estado psíquico nos revela al ‘*daimon*’ que menciona —o invoca— en sus narraciones, en más de una ocasión: el que, como afirma en *La novela luminosa*, lo lleva de la mano mientras escribe. Esa disociación psíquica de la que hablamos es capaz de mostrarnos a un autor que se separaba de lo que escribía al punto de llegar, en ocasiones, a no entenderse a sí mismo; “tardé mucho tiempo en entender” explica en esa misma entrevista, refiriéndose al final de su novela *París*.

También tuvo una experiencia similar con el final de *El alma de Gardel*: “Me rompí la cabeza tratando de modificarlo, y fue imposible; no le puedo tocar ni una coma” cuenta que le explicaba al editor y dirigiéndose esta vez a Saurio en entrevista del año 2000, añade: “Yo tampoco lo entiendo y me parece aberrante, pero para mí tiene la fuerza de la verdad; una verdad que no comprendo (pero en que este último año comencé a intuir)” (LEVRERO, 2000, en GANDOLFO, 2013, p. 164).

Casos de experiencias de trance sucedían con frecuencia en la vida del autor. En *La novela luminosa* afirma tener un recuerdo nítido de practicar la autohipnosis y entrar en estados de trance desde la edad de siete u ocho años, y narra un episodio en el que su madre lo dejó solo en un autobús en el que hizo un viaje desde la ciudad de Montevideo, donde vivía, hasta Costa Azul, un balneario donde sus parientes tenían una casa de playa. El niño comienza a sentir miedo en ese viaje de 55km y encuentra una forma de tranquilizarse observando un punto fijo entre el ómnibus y la vereda:

[...] y veía pasar ante mis ojos unas manchas confusas y anodinas, unas variedades grises que no decían nada. Y entonces pensé y lo recuerdo como si fuera hoy: “Todo llega en la vida, y el fin de este viaje también llegará”. Un instante después, casi al terminar de pensar esas palabras, llegué. Mágicamente. Reconocí el paisaje familiar que había visto tantas veces cuando viajaba con mis abuelos o con mis padres, y vi que faltaban pocas cuerdas para llegar a la casita situada en una esquina —la misma que tenía una glorieta—. [...] de aquel viaje sólo recuerdo ese momento en que descubrí asombrado que el tiempo se había reducido a cero. No sé de dónde saqué esa habilidad para la autohipnosis, pero me doy cuenta de que mucho antes de haber conocido la palabra, y mucho antes de que mi terapeuta me hubiera recomendado el ejercicio de la autohipnosis según el libro de Laurens Sparks, yo ya era un experto en la materia (LEVRERO, 2005, p. 136).

Las inquietudes en relación a los fenómenos psíquicos y pareceres del autor en ese sentido se muestran repetidamente en sus narrativas. Otro ejemplo de ello lo

tenemos en *El discurso vacío*, cuando haciendo una analogía entre la computadora y el inconsciente dentro de sus campos de investigación deja explícito, una vez más, el fuerte vínculo entre su creación literaria y estos análisis:

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 instancias) (LEVRERO, 2011, p. 36).

Podemos, a partir de la información expuesta hasta aquí, concordar con Ramiro Sanchiz, que en su reseña del *Manual de Parapsicología* afirmaba:

Quienes hayan leído *La novela luminosa* —por nombrar quizá el ejemplo más flagrante— sabrán que Levvero entrelazó íntimamente su creación con cierta investigación o indagación de lo espiritual o lo psicológico (que supongo no veía como realidades o planos fácilmente distinguibles, aunque tampoco pasibles de ser reducidos uno al otro), muchas veces convertida en sustancia narrativa, en argumentos, por decirlo así [...] (SANCHIZ, 2011).

Sanchiz sugiere la lectura de este manual, no necesariamente enfocando un interés por la disciplina, sino como una perspectiva desde la cual se puede dirigir una lectura de la obra literaria del autor:

1.3.1 Abordaje *Psi-Gamma*

La letra ‘psi’ es la anteúltima del alfabeto griego, una letra fácilmente reconocida porque se suele emplear como símbolo de la Psicología. Esto sucede por su relación estrecha con el término *psikhé*, que significa alma. Los griegos creían que el último aliento que exhalaba un humano al morir, abandonaba los restos físicos volando en forma de mariposa y es por ello que se reconoce en el diseño de esta letra (Ψ) el formato estilizado de una mariposa.

Ya la letra ‘gamma’, es inicial de la palabra *gnosis*, que significa conocimiento. El término *psi-gamma*, sugiere entonces González-Quevedo (1974), nos conduce a la idea de “conocimiento propio del alma”.

Psi-gamma o ESP (*extra sensory perception*), o sea, percepción extrasensorial, “es una forma de conocimiento de la realidad que aparece como una *captación directa* de informaciones [...]” (LEVRERO, 2010, p. 66, bastardilla del autor).

Levrero en su manual lo explica así:

“Una persona experimenta un fenómeno de tipo psi-gamma cuando manifiesta una información sobre algún hecho real, psíquico o físico, que no pudo haber adquirido con la intermediación de los sentidos (ni por razonamiento, cálculo, etc.) salvando si es preciso obstáculos físicos, de distancia y de tiempo” (LEVRERO, 2010, p. 62).

Y más adelante, aportando una visión más personal a sus estudios, justifica el distanciamiento cultural que tenemos en relación a este tipo de conocimiento:

Nuestra herencia cultural ha dejado poco margen para la comprensión de los fenómenos psi-gamma. Con nuestra formación filosófica y con la identificación ciencia-materia y yo-conciencia, el comportamiento irracional de psi-gamma nos resulta especialmente irritante. Las operaciones psíquicas más complejas, las facultades más trascendentes [...] se encuentran yacentes en las profundidades inaccesibles, en estrecha sociedad con los instintos más primitivos. El estudio contemporáneo de la facultad psi-gamma revela que en cada humano está latente la capacidad de un conocimiento que trasciende las barreras de los obstáculos físicos, el espacio y el tiempo, y que no es posible dirigir esta facultad de acuerdo con nuestros intereses conscientes (LEVRERO, 2010, p. 82).

Reflexionando sobre estas afirmaciones intentamos abrir nuestras mentes, levantar la barrera de nuestras convicciones, y dar espacio a un abordaje menos racional de su obra. Aceptar, por ejemplo, que las coincidencias que se han ido dando desde el inicio de esta investigación no son exactamente tales. De hecho, pensar que las cosas no ocurren por acaso es alinearse a la concepción del autor sobre lo que llamamos ‘coincidencias’. Cuando cuestionado por Pablo Silva Olazábal sobre este tema, Levrero sugiere que al respecto se vea la teoría del sincronismo acausal de Carl Gustav Jung (SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 101).

Según esta teoría, Jung explica el concepto general de sincronicidad como una coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal, es decir, para lo que no existe una causa, cuyo contenido significativo sea igual o similar. Jung afirma que “[...] la sincronicidad supone la simultaneidad de determinado estado psíquico con uno o varios procesos externos cuyo sentido parece paralelo al estado subjetivo momentáneo o viceversa en determinados casos” (JUNG, 2004, p. 436).

También en entrevista con Luis Pereira en la que éste le pregunta a Levrero sobre la casuística y las arbitrariedades en sus textos en general y en un pasaje en particular, el autor responde:

[...] yo no sé si es arbitrariedad. Yo creo que no es casualidad que hayan caído esos pájaros en el momento que yo decido ponerme a escribir. No sé si llamarle arbitrariedad o si todos somos parte de un orden que no alcanzamos a ver con nuestra percepción limitada. Tampoco quiero decir que creo en un sentido mágico del universo, pero sí que hay una dimensionalidad mayor de la que percibimos (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO 2013, p. 70).

Cabe agregar que sus conocimientos de parapsicología, e incluso sus intuiciones sobre este tema, lo amparaban para el entendimiento y la definición de sus procesos creativos, los cuales explicaba como parte de ese trance del que hablábamos anteriormente:

[...] tenés un estado que es de sueño, otro de vigilia, otro es el de las ondas alfa, que es un estado intermedio, pero exactamente qué ondas transmite el cerebro, en qué frecuencia está trabajando cuando realizás un trabajo creativo como escribir o pintar o dibujar, me parece que no está muy estudiado. Y es un estado que no se puede decir que sea ni totalmente consciente ni inconsciente para nada, donde hay una comunicación con zonas interiores, inconscientes. Yo estoy escribiendo una frase y sé, hasta por ahí nomás, cómo va a terminar, pero de repente puede surgir en el medio algo no previsto que se abre camino con mucha fuerza y el estado de conciencia que domina en ese momento, que no es totalmente consciente, que tampoco es inconsciente, calibra si eso se puede dejar pasar o no (LEVRERO, 1997, en GANDOLFO 2013, p. 140).

Su convicción de que estas ideas que surgen ‘abriéndose camino’ tienen relación con los fenómenos de telepatía y la transmisión de pensamientos, se fue haciendo más manifiesta en sus últimos años. Cuatro años antes de fallecer se refería a estos fenómenos contando anécdotas personales vividas dentro del ámbito parapsicológico —que las tenía en abundancia—, y afirmaba que estos hechos acontecían con más frecuencia de la imaginada. Así, luego de narrar algunos casos puntuales afirmaba: “Yo estoy seguro de que estas cosas pasan todo el tiempo, pero no las hacemos conscientes o no recibimos [...] la confirmación por otras vías. El *e-mail* ayuda mucho a cobrar consciencia de estas cosas, por la velocidad de transmisión” (LEVRERO, 2000, en GANDOLFO, 2013, p. 164). Al año siguiente, retomando esta idea, certificaba que:

Ahora se puede comprobar, minuto a minuto, que tal pensamiento que tuve no era mío, sino que era de alguien que me estaba diciendo eso en un mail que me llega casi inmediatamente. Se da mucho, se da muchísimo. Es algo que me da escalofríos. Ya no puedo decir con certeza si esto es una idea mía o de quien (LEVRERO, 2001, en GANDOLFO 2013, pp. 184-185).

Varios relatos de vivencias con estas características se pueden encontrar en las páginas de *La novela luminosa*, son experiencias que normalmente se toman como ‘coincidencias’ y que el autor las muestra desde esta perspectiva, elaborando reflexiones sobre de qué forma él las interpretaba.

1.4 DE SU OBRA: LA NOVELA LUMINOSA

Hemos mencionado que durante el período previo a su operación de vesícula, Mario Levrero comenzó a escribir esta novela que en su momento quedó inconclusa. Su objetivo inicial era narrar algunas experiencias personales que el autor consideraba trascendentales y extraordinarias, a sabiendas de la dificultad, e incluso de la imposibilidad, de transmitir las por escrito; “no son accesibles a la literatura”, explicaba en el prefacio de esta obra. Más de quince años después, le es otorgada una beca de la *Guggenheim Foundation* para poder darle continuidad a ese proyecto. Luego de haber recibido más de la mitad de la beca y sin haber avanzado un solo párrafo, Levrero decide comenzar a escribir las vicisitudes de su cotidiano en forma de diario, en lo que llamó *Diario de la Beca*, escrito desde agosto de 2000 hasta el mismo mes del año 2001. El objetivo, según la propuesta que el autor se hacía a sí mismo, era el de “poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (LEVRERO, 2005, p. 27). *La novela luminosa* está compuesta, entonces, por un *Prólogo* constituido por ese diario —que ocupa más de las tres cuartas partes de la obra—, al que le siguen cinco capítulos de *La novela luminosa* propiamente dicha e incluye una narración posterior que llamó *Primera comunión*. Además, cuenta con un breve *Prefacio histórico* fechado entre agosto de 1999 y octubre de 2002 y un aún más breve *Epílogo* con fecha de octubre de 2002, los que completan un volumen de cuatrocientas cuarenta páginas, en su tercera edición.

Durante un año fueron narrados los hechos cotidianos de la vida del autor, pero no se trata simplemente de una autobiografía ni de un diario, pues tiene núcleos narrativos que se van desarrollando con el paso del tiempo, tal como sucede en una novela.

A lo largo de esta obra, el experimentado hacedor de palabras cruzadas y juegos de ingenio, elabora su gran ‘crucigrama final’ en el que recapitula instancias

personales vividas y en el que fue dejando las pistas que reunió a lo largo de su caminata en esta dimensión terrenal. Enigmas que una vez hallados y correctamente descifrados se vuelven ejemplos de aprendizaje, de modelos a seguir —y a no seguir—, pautas de cómo equilibrar la vida.

En varios momentos del *Diario de la Beca* el autor se cuestiona en relación a la evolución de su proceso de inspiración para llevar a cabo el proyecto. Incluso después de haber sido criticado por una amiga que le recrimina su comportamiento llamándolo de “robot”, entiende y acepta esta crítica afirmando: “Me resulta cada vez más evidente que si no consigo un mínimo retorno hacia el que era, la novela no se completará” (LEVRERO, 2005, p. 56). En otros momentos se plantea fuertes autocríticas disculpándose con el lector: “Me doy cuenta que todo esto está mal relatado, y pido disculpas por enredar al presunto lector en estos intentos de ordenarme la mente mediante la escritura” (*Ibidem*, p. 393).

Ya en el capítulo primero de lo que constituye la propia novela luminosa, en una suerte de monólogo —interpelándose a sí mismo—, el autor esboza posibilidades de escribir sus experiencias luminosas y, ante la dificultad que encuentra de contarlas en forma de novela, llega a la conclusión: “Obviamente, la forma más adecuada de resolver la novela luminosa es la autobiográfica. También la más honesta” (*Ibidem*, p. 436). Discute que una autobiografía sería un libro extremadamente “soso” y reconsidera: “Pero, por otra parte, los momentos luminosos contados de forma aislada, y con el agravante de los pensamientos que necesariamente los acompañan, se parecería muchísimo a un artículo optimista del *Selecciones del Reader’s Digest*” (*Ibidem*, p. 436). Llega así a la conclusión de que eso que está comenzando a escribir tal vez ya sea la novela y se auto-estimula:

Tal vez estas carillas son un ejercicio de calentamiento. Tal vez sólo estoy tratando de dar vida a la imagen recurrente. No sé. Pero es probable que sí, que escribiendo —como siempre— sin plan, aunque esta vez sepa muy bien lo que quiero decir, las cosas comiencen a salir, a ordenarse. Ya estoy sintiendo el viejo sabor de la aventura literaria en la garganta. No es una metáfora; es un auténtico sabor, entre amargo y dulzón, algo que asocio vagamente con la adrenalina (*Ibidem*, p. 437).

Afirmación a partir de la cual ya se sumerge en la narración de una de sus varias experiencias luminosas.

Ya en el segundo capítulo, para acercarnos al entendimiento de una

experiencia de esta índole nos explica su concepto de “dimensión ignorada”:

[...] y cuando hablo de “dimensión ignorada”, por falta de términos más precisos, quiero hablar de algo que forma parte de la existencia natural de las cosas, pero que solo se revela cuando sucede algo especial en nuestro ser más íntimo (LEVRERO, 2005, p. 460).

A lo largo de la novela el autor se autoanaliza constantemente y en este acto orienta al lector mostrándole las herramientas para que él también pueda hacerlo. Sus estudios sobre la psique lo habilitan para hablar con propiedad de los procesos metafísicos del individuo y de sus sentimientos. Es común encontrar sentencias agudas sobre las percepciones espirituales más recurrentes del ser humano, con una fuerte —si no total— conciencia de sí mismo. Éstas aparecen de forma aislada, al narrar un suceso de su día a día:

Volví del dentista sintiendo mucha hambre, y mientras estaba preparando la cena llegó Chl, y me acompañó mientras comía. No sé si por el hambre o por el frío que pasé en la calle, o por ambas cosas, o por algo más que ignoro, yo estaba no exactamente mal humorado, pero sí distante, poco cordial, como si la parte importante de mí mismo estuviera en otro lado. No digo que la traté mal, pero no lo traté bien (*Ibidem*, p. 79).

O pueden aparecer en las numerosas oportunidades en que cuenta o reflexiona sobre el contenido de sus sueños:

En eso me despierta el sonido del teléfono, y trato de retener el sentimiento, tan necesario, tan inmensamente necesario. Hace tiempo que no siento nada, y ese pequeño dolor del sentimiento amoroso es como un tesoro y quería retenerlo, retenerlo, pero percibía que se iba disolviendo, y no podía recuperar la imagen ni la presencia psíquica de esa mujer tan extraordinaria, y finalmente se me perdió todo, salvo el recuerdo de ese pequeño fragmento de un sueño que era muchísimo más largo (*Ibidem*, p. 55).

Parecía tener objetivos claros y bien definidos para que su novela iluminara, entre ellos convencer, aunque más no fuera de una forma subliminar, de la existencia de la fuerza *psi-gamma*, una vez que existen situaciones luminosas en la vida de todos, que basta reconocerlas y experimentarlas conscientemente para que sean parte de la formación de cada uno como ser humano, con registros y capacidades que nos vuelven seres superiores. Hacia el final de la novela, Levrero relata una experiencia con una joven con la que ejerció sus capacidades de

terapeuta, escuchándole, visita tras visita, todas las perversiones —como él las llama— que ella vivía, y con éstas, las frustraciones que la aquejaban. Hasta que llega el momento en el que los dos comienzan a practicar unas “extrañas sesiones”, de cierta interacción espiritual de amplia magnitud. Entonces el autor narra cómo fue mutando el vínculo hasta la postrera visita en la que tienen una primera y última relación física de tipo sexual y luego de reconocer el viraje lascivo de esta última experiencia, y tratar de, si no justificarlo, al menos entenderlo, exhorta al lector:

No lo niego; pero no me niegue el lector esa otra dimensión que intento patentizar con este trabajo, no me niegue la tangibilidad de aquella paz misteriosa, blanca, que descendía sobre nuestros cuerpos y nos iluminaba por dentro (LEVRERO, 2005, p. 465).

Levrero trae toda esta información colocando al lector en un constante juego de digresiones y manifestando de manera ejemplar su gran capacidad artística para trabajar en ello. En esta novela narra un incansable acopio de vivencias de forma densa y a la vez fragmentaria, cuenta recuerdos, experiencias y sueños, con su carga de conceptos que ahondan en el comportamiento humano, así como desfila sus pareceres sobre música, cine y literatura. Otros temas que Levrero aborda en esta obra son listados en detalle por Sergio Chejfec en su ensayo *Lápices y Angustias*:

[...] las adicciones, los contratiempos y las costumbres: los horarios cambiados del sueño, el software y los jueguitos de computadora, las páginas de desnudos, las mejoras en la casa, la preocupación por la comida, las sombrías señales del cuerpo, los medicamentos, la lectura de diarios literarios y de novelas policiales, los sueños, la pasiva y dependiente vida social y como un motor obligado y propiciador del relato del diario, la Fundación Guggenheim, a cuyo inspirador Mr. Guggenheim, honra cada tantas páginas con una suerte de informe, entre irónico y culposo (CHEJFEC, 2006, en DE ROSSO, 2013, p. 198).

La narración de toda esta materia prima se ve plagada por la estética de la imagen que caracteriza la totalidad de la obra del autor, como observaremos en el próximo capítulo.

En *La novela luminosa* ya no se encontrará más la ficción que acompañó prácticamente la totalidad de los que hemos encuadrado como los dos primeros períodos de su obra, pero no por ello no se encuentra lo fantástico. En esta última narración nos sumerge en lo fantástico cotidiano, deja al descubierto su percepción

de la magia de cada día. Entonces, cuando nos encontramos con frases como “me duelen los dientes”, ya no nos suenan como algo tan simple, no lo leemos como un lugar común y conseguimos allí vislumbrar al autor en su entendimiento cuántico del universo.

Entendemos que leer un texto de un escritor premiado y cada vez más consagrado por el público y la crítica, que posee una conciencia de sí mismo que lo hace capaz de abordar literariamente, desde una salida a comprar alimentos al mercado con constatación de su régimen alimenticio incluida, hasta el origen de un fuerte dolor de muelas, y analizarlos al punto de que esas —*a priori* simples nimiedades— adquieran una importancia capital, nos impele a aceptar que lo trivial de nuestro día a día gane destaque y así, nos lleva a redimensionar la importancia de cada momento.

Con esto y todo, en sus últimos años de vida, se subestimaba aún nuestro escritor y hacia el final de la novela, en su continua búsqueda de sí mismo, presumía:

Es muy probable que yo no sea recordado como escritor, aunque por un tiempo figure en los análisis críticos de esta época, por causas que sospecho de emergencia, o escasez; pero estoy bien seguro de ser recordado durante un tiempo por quienes me conocieron, y que me recordarán nada más que por loco. En otras palabras: mi auténtica función social es la locura (LEVRERO, 2005, p. 462).

Se puede observar que en esa incansable búsqueda de sí mismo, le preocupa cuál sería su función social.

Álvaro Matus, al final de su artículo con entrevista *El laberinto de la personalidad*, propone una descripción de *La novela luminosa* que consideramos precisa:

La novela luminosa es [...] un manual para escritores en crisis, pero, sobre todo, es la prueba de que el viaje más arduo y arriesgado es el que se realiza hacia el fondo de uno mismo. Levrero se internó como nadie en el laberinto de la personalidad, recorrió cada uno de sus pliegues mentales y, finalmente, tuvo el valor de contarnos lo que había visto (MATUS, 2007, en GANDOLFO, 2013, p. 205).

Levrero entendió que los hechos luminosos que narró, perdían su luz al ser narrados. Retomamos el prefacio de su novela en el que el autor reconoce que esos

hecho: “No son accesibles a la literatura, o por lo menos a mi literatura” y concluye, “Creo, en definitiva, que la única luz que se encontrará en estas páginas será la que les preste el lector” (LEVRERO, 2005, p. 23”. Nosotros, como lectores, entendemos que *La novela luminosa* es una obra iluminadora por ser una suerte de puente entre el más allá y el más acá del propio ser humano, entre su consciente y su inconsciente. Y funciona como una suerte de manual que puede ayudar a conocerse o, tal vez, a reconocerse a sí mismo.

2 ENTREVISTAS Y CRÍTICAS EN ALTERNANCIA DISCONTINUA

La fortuna crítica de Levrero se ha multiplicado en los últimos años, y hablar de últimos años no es una fuerza de expresión: basta observar que en el exhaustivo trabajo de investigación biográfica y análisis de aspectos de su producción literaria realizado por Jesús Montoya Juárez en 2013, el mismo sostenía que “Si bien ha despertado el interés de críticos como [...], no se prodigan los trabajos académicos sobre su obra. No existe ningún libro dedicado a Levrero ni prácticamente publicaciones de cierta extensión sobre su obra” (MONTROYA, 2013, p. 12).

Justamente en el mismo año en que se publica la investigación de Montoya, también se edita un libro de ensayos sobre la obra de Levrero, seleccionados y prologados por Ezequiel De Rosso, quien afirma que su libro “recapitula la bibliografía crítica que se ha producido sobre Levrero e intenta, desde este presente [2013], reconstituirla”. Considerando la irregularidad con la que fue editada su obra, es natural que reseñas, artículos críticos y entrevistas, también fueran escasos y discontinuos. De hecho, existe un parecer bastante difundido entre sus críticos y comentaristas en relación a su resistencia a ofrecer entrevistas, así como sobre su postura objetante ante la crítica literaria.

Rubén A. Arribas en artículo de revista digital lo describe así:

Mario Levrero no tenía mucho aprecio por las entrevistas —siempre inexactas o llenas de preguntas tópicas—, juzgaba inútiles los prólogos y consideraba represora la crítica literaria. Él buscaba el contacto puro entre el lector y la obra, y que así cada cual construyese su propia experiencia lectora. Su intransigencia en este terreno venía dada por el convencimiento de que la literatura debía transmitir «una experiencia espiritual». Toda opinión previa —sobre todo las inducidas por los demás— introducía ruido en el hipnótico proceso de «comunicación de alma a alma» que suponía la lectura de un texto narrativo (ARRIBAS, 2009).

Esta idea llegó a estar tan internalizada en el parecer de críticos y periodistas, que en entrevista realizada por Hugo Verani, en 1996, su pregunta al autor ya muestra este juicio previo: “Aparte de las entrevistas, ¿qué cosas detestas?” (LEVRERO, 1996, en GANDOLFO, 2013, p. 130).

Su amigo, el escritor y crítico literario Elvio Gandolfo, uno de los nombres con más autoridad para hablar sobre la obra de Mario Levrero y sobre el individuo Jorge Varlotta, se encarga de desmitificar este hecho que venimos analizando en su libro *Un silencio menos* en el que, también en el año 2013, publica un conjunto de entrevistas y reportajes seleccionados. En el prólogo habla del “supuesto rechazo de Levrero a las entrevistas” y afirma:

[...] cuando fui reuniendo diez, quince, más de veinte entrevistas a lo largo del tiempo [...] las que pude rastrear, pensé que una cosa era lo que a veces decía, y otra lo que hacía a menudo, más con gusto que con disgusto. Cuando estuvieron todas en hilera, a lo largo de los años, pude ver que no había períodos demasiado largos sin ninguna entrevista (GANDOLFO, 2013, p. 8).

Ya Levrero personalmente, en varias ocasiones explicita su rechazo a las entrevistas, lo que defiende con una serie de justificativas: le incomodaba su propia vanidad al aceptarlas, le molestaba que otra persona se beneficiara económicamente de lo que él consideraba su trabajo, y le decepcionaban las preguntas de los entrevistadores así como la forma como éstos manejaban sus respuestas (LEVRERO, 1996, en GANDOLFO, 2013, p. 130).

En este punto es interesante constatar que, en 1992, publicada dentro de su libro de cuentos *El portero y el otro*, aparece la llamada *Entrevista imaginaria con Mario Levrero*, una larga entrevista elaborada y respondida por él mismo algunos años antes, en 1986. Allí encontraremos claves del autor y veremos que el propio desarrollo de la misma nos impele a entenderla como parte de su obra literaria cuando responde —a su propia pregunta—: “Creo que esta entrevista forma parte de eso llámame mi ‘obra’. Si se lee bien, aquí estoy yo, entero” (LEVRERO, 1987, en GANDOLFO, 2013, p. 105).

Allí, el autor coloca las preguntas que considera que sería importante hacerle al escritor Mario Levrero, y escribe las respuestas que él cree que debería dar y como deberían ser publicadas, tomando en cuenta, a su vez, varios de los tópicos que generalmente fueron abordados en las entrevistas que ya le habían realizado. Toma él mismo las riendas y muestra cómo se debe hacer. En esta auto-entrevista construye un texto verosímil al alejarse del entrevistador de una forma irreverente. En ese juego personal de preguntas y respuestas, aprovecha para dejar expuesto: lo que espera de una entrevista, lo que un entrevistador puede esperar de sus

actitudes, y cómo deben ser entendidos algunos aspectos de su obra y sus mecanismos creativos —o, como él mismo se corrige al llamarlos, su “alquimia de la creación” —. Y allí también deja señaladas cuáles respuestas de las que ya ha dado, y de las que dará en el futuro, deben ser realmente consideradas. Algo de esto queda ejemplificado en el siguiente fragmento donde se provoca a sí mismo en una suerte de autocrítica y al mismo tiempo de autodefensa:

—¿Cómo situarías tu literatura en el panorama de la literatura uruguaya contemp...?

—Oh, oh, tú también, Bruto.

—Perdón. Sólo quería sacarte un momento de tu monólogo narcisista.

—Vos querés sacarme de mi punto de vista personal y situarme en un punto de vista, digamos académico. Me extraña que caigas en el error de otros reporteros; pensé que me conocías mejor.

—En realidad te estaba provocando, para que me confieses nuevamente la endeblez de tu formación cultural.

—Eso no me molesta. Lo confieso. Podría confesar además la endeblez de mi formación en una cantidad enorme de materias. Pero es cierto: mi desconocimiento de la literatura es, o debería ser, vergonzoso. Creo que se debe a la falta de disciplina; soy, tal vez, demasiado hedonista, y tiendo a leer a los que escriben y no a los que escriben sobre los que escriben. Aborrezco los catálogos, las enumeraciones, los análisis, las interpretaciones; por otra parte, siento que el punto de vista crítico me aleja de la obra de arte, en lugar de acercarme; que me obliga a leer un libro con un solo ojo por así decirlo. (LEVRERO, 1992, en GANDOLFO, 2013, p. 99).

El autor afirma que los críticos literarios tienen una “función represora, de tipo policial”, y cuando parece darles cierto crédito, aludiendo a que pueden favorecer el crecimiento de la literatura permitiéndole a ésta “buscar nuevas formas de decir lo suyo”, agrega esta ironía: “del mismo modo que la función policial permite que evolucionen las formas del crimen” (*Ibidem*, p. 100). Deja así explícito, su disgusto personal con el área de la crítica literaria a la que culpa de colocar barreras entre el autor y el lector.

Esta función represora que Levbrero les atribuye a los críticos en su entrevista imaginaria, vuelve a aparecer en otras entrevistas seleccionadas por Gandolfo, como en la de Osvaldo Aguirre. Allí Levbrero, luego de discurrir sobre las formas convencionales de observar el mundo, limitadas por imposiciones sociales o culturales, explica que su literatura nace de su visión más profunda de lo cotidiano. Entonces Aguirre lo indaga sobre si la literatura deja expuesto nuestro desconocimiento de las cosas que nos rodean, a lo que el autor responde afirmativamente, agregando con ironía: “Y de nosotros mismos. En ese sentido la

literatura es peligrosa. Por eso hacen falta los críticos que la traduzcan a otro lenguaje para contener el contagio”. El entrevistador le pregunta si no estará exagerando con su visión de la crítica, a lo que Levrero responde enfáticamente:

No. Ya lo dije: son como policías del arte. La crítica es una función socialmente necesaria, que el creador no puede dejar de sentir como una represión y una traición. Es como el paciente que va al psicoanalista; el psicoanalista le traduce sus males a un lenguaje determinado, y ese lenguaje lo protege, mágicamente. Con la literatura pasa un poco lo mismo. Si uno toma en serio la obra de arte, está en peligro. Hay mucha fuerza en un cuadro, en una obra musical, en una novela; el lector que de buena fe se comunica profundamente con eso está en peligro. Entonces el crítico le dice: ‘Acá está la influencia de Fulano y allá el autor quiere decir tal cosa’. Es mentira. [...] No hay ninguna verdad. Una obra es un objeto orgánico, un mecanismo que concentra energía y la puede ir soltando a medida que el lector la va percibiendo (LEVRERO, en GANDOLFO, 2013, p. 191).

Dentro de este concepto de que la crítica limita al artista, volvemos a su ‘entrevista imaginaria’ en la que luego de comentar su parecer sobre autores uruguayos que ha estado leyendo y abordar su debilidad —casi un vicio— por la lectura de novelas policiales, habla sobre sus influencias y vuelve a atacar a la crítica que, según él, tiende a buscar las fuentes de inspiración de los escritores de una forma pobre, limitándola a sus lecturas:

[...] me llama la atención esa miopía generalizada, ese afán de construir un mundo coherente pero falso, donde todos los escritores están como pinchados con alfileres en un mapa, en una red de parentescos e influencias. Creo que el cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar, y etcétera, me han influido tanto o más que los libros (LEVRERO, 1992, en GANDOLFO, 2013, p. 103).

La opinión de Levrero era que todas las entrevistas que le habían realizado, incluyendo aquella “imaginaria”, que él mismo se realizó ya habían dicho demasiado y al mismo tiempo no habían dicho nada, y afirma:

[...] no hay nada fuera de los textos que diga más o mejor que los textos. No hay que preguntar al autor, sino a los textos; y no preguntarles como a un oráculo, o desde el punto de vista de un criptólogo o analista, sino mirarlos, “escucharlos”, vaciándose de prejuicios. Esa es también una buena manera de interrogar a la gente: dejarla hablar. Cuando la gente habla libremente, y si uno sabe escuchar, siempre dice la verdad (LEVRERO, 1988, en DE ROSSO, 2013, pp. 107).

Reiteradamente abordado en artículos y entrevistas, su trato complejo con

editoras y su más complejo aún parecer sobre la crítica literaria anteriormente referido, se muestra de forma aguda en entrevista dada a Gustavo Escanlar y Carlos Muñoz, cuando al preguntarle su opinión sobre este tema, Levrero sentencia:

Es mi mal necesario. Yo tengo por ahí escrito que la función de la crítica es reprimir la locura que puede transmitir el arte. Te cambia el punto de vista, te hace leer el texto de otra manera, desde el aspecto intelectual. El arte tiene un poder hipnótico que transmite una comunicación entre el alma del autor y el alma del lector. Se da una especie de trance hipnótico que te lleva a actuar con las fobias y las obsesiones y las paranoias del autor. Pero nunca hay que perder de vista la obra: es más importante que la crítica (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, p. 55).

La crítica ha calificado su obra como fantástica, imaginativa, marginal, transgresora. Particularmente la crítica literaria uruguaya ha hecho eco en catalogarlo como “raro”. Este término que Ángel Rama (1966, pp. 7-12) toma del ensayo de 1896, *Los raros*, de Ruben Darío, define un grupo de autores uruguayos cuyos relatos constituyen una corriente transgresora del realismo que no puede ser encuadrada en ninguna corriente reconocida. Posee una tendencia próxima al surrealismo por trascender la realidad pero no se puede considerar literatura fantástica. Esta corriente también ha sido identificada como literatura imaginativa.

Con esta definición de ‘raro’ no parecía alinearse nuestro autor, que en entrevista dada a Rafael Courtoisie, al preguntarle qué significaba para él esta denominación en narrativa, respondía: “En este momento, nada. Si no me equivoco, creo que fue Darío quien eligió esa palabra para referirse, entre otros, a Lautréamont, pero hoy no le encuentro sentido” (LEVRERO 1982, en GANDOLFO, 2013, p. 25).

En otra entrevista posterior explica, siempre con su sesgo irreverente, su dificultad para entender este concepto de ‘raro’:

Nunca llegué a comprender bien esa categoría. Me extraña en un hombre como Rama, de una cultura tan amplia. Pero esa particularidad es el signo de la literatura contemporánea. La escritura personal, casi te diría de Dostoievski para acá. ¿Y qué me decís de Felisberto? Tal vez lo raro es el fenómeno de la literatura en Uruguay, que en un país tan pequeño y con tantas dificultades haya escritores (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, p. 73).

Por su parte, aun cuando le irritaba esa búsqueda constante de los críticos en relación a sus influencias literarias, siempre se remitía a uno de los pocos autores,

tal vez al único al que reconocía como tal: Franz Kafka. De hecho, Kafka, Lewis Carroll y su compatriota Felisberto Hernández, son frecuentemente mencionados por la crítica cuando se procura buscarle semejanzas con otros autores. A Kafka, particularmente, como ya hemos señalado, Levrero lo ubicó siempre como el “disparador” de su literatura y repetía incansablemente en sus entrevistas que este escritor judío-checo le abrió la visión de un mundo que se prohibía a sí mismo. Ya a Carroll lo acepta como una “influencia más remota y especialmente en algunos aspectos que se toca con Kafka” (LEVRERO, 2000, en GANDOLFO, 2013, p. 152). Y, en lo que se refiere a Felisberto Hernández, declaraba: “confieso que recién lo comencé a leer cuando me vinculaban con él, y por cierto que me pareció admirable” (*Ibídem*, p. 152).

Independientemente de esa constante objeción a la crítica, y reiterando su idea de que sea más probable que muchos lectores comunes lo hayan comprendido mejor que los llamados especializados, en entrevista a Verani acepta:

Como radiografía de mi literatura, me sorprendió 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. En otro nivel, más sensible e intuitivo está el ensayo de Helena Corbellini publicado por la revista montevideana Grafitti, escrito inicialmente como una serie de apuntes para una conferencia. [...] Me sorprendió también la sensibilidad y calidez de una reseña que escribió hace poco Carina Blixen sobre *El portero y el otro* para Brecha. Todo el resto del material crítico que he leído, y que contiene muchas veces interesantes hallazgos o invenciones, realmente no me produce la impresión de haber sido comprendido (LEVRERO, 1996, en GANDOLFO, 2013, pp. 121-122).

Considerando que su muerte acaeció ocho años después, queda aquí la indicación para quien tenga interés en algunas de las pocas visiones críticas de su obra que el autor aceptaba hasta 1996. Curiosamente, Pablo Fuentes habla en su ensayo sobre la categoría de ‘raros’, en lo que entendemos podría ser el límite en el que Levrero se admite dentro de esta denominación. Fuentes explica:

¿Por qué Levrero un raro? Porque es heredero directo de esa tradición oculta con la que se 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 (FUENTES, 1986, p. 50).

Se puede desprender de su aceptación al ensayo de Fuentes que así explicado el término, nuestro autor acepta encuadrarse en él.

El tema de la crítica también está presente en su propia obra literaria. Su relato *Dejen todo en mis manos* comienza así:

—La novela es buena —dijo el Gordo, e hizo una pausa significativa—. Pero...

Podía habérmelo imaginado, porque sé desde hace unos cuantos años que mis novelas pertenecen a esa clase; buenas, pero... Los críticos se esfuerzan por clasificar mi literatura como perteneciente a tal o cual categoría, pero los editores son más realistas, y unánimes; hay una sola categoría posible para mi literatura: buena, pero...

Este relato narra la historia de un escritor frustrado que está pasando por una crisis mientras intenta publicar su novela, y se ve involucrado en la búsqueda de otro escritor que envió un manuscrito sin remitente a la editorial en la que él quiere publicar. El hilo conductor de este relato son las peripecias que experimenta para encontrar a ese escritor en un pueblo del interior de Uruguay a cambio de poder publicar su obra. Un dato curioso de *Dejen todo en mis manos* es que ha sido lo único de la obra de Levrero, hasta el día de hoy, traducido al portugués. Lleva el título cuestionable *Deixa comigo*, que puede que sea más comercial pero suena considerablemente más informal que el título original.

En otra dirección pero aún dentro de la temática de la crítica literaria, en el cuestionario de Pablo Rocca mencionado en el capítulo anterior, éste, que muestra un profundo conocimiento de las declaraciones de Levrero contra los críticos, desconfía del concepto que éste transmite —el de no creer en la crítica—, ya que nuestro autor registraba (este es el verbo que usa Rocca) con “minuciosidad maniática [...] hasta la más mínima mención de tu [su] nombre” (ROCCA, 1992, en DE ROSSO, 2013, p. 101). Rocca agujonea al autor con una larga serie de preguntas tendenciosas de las que aquí transcribimos algunas:

[...] ¿Te sentís vigilado? ¿Te atrae tal vigilancia al punto de retener puntillosamente datos y opiniones como si fuesen piezas de colección? ¿Podés autoasumirte como represor ahora que, desde hace dos años en *El País Cultural* pasaste a formar parte asidua de ese género? ¿No sentiste un cambio entre aquel lector hedonista que eras y este nuevo Varlotta, lector por obligación de libros que no te importan? [...] (*Ibidem*, p. 101).

Levrero le responde organizándose en ítems, le explica que la crítica le

interesa en relación a su persona y no a lo que escribe, le corrige el uso del verbo ‘registrar’ admitiendo ‘conservar’ cada recorte que hablaba de él por motivos narcisistas, además de explicar la necesidad de tener material crítico que siempre le era solicitado por las editoriales extranjeras que se lo pedían para publicar algún libro, a lo que con humildad acotaba: “A falta de ‘carrera’ o de títulos, un escritor no tiene mejor carta de presentación que los textos críticos y reportajes; las editoriales prefieren eso a tener que juzgar por sí mismas” (LEVRERO, 1992, en DE ROSSO, 2013, p. 103). Y finalmente, en cuanto a su papel de crítico, le responde que no se había logrado asumir como represor, por lo que desde marzo de ese año había renunciado a la actividad de reseñista puesto que esa ocupación le perturbaba en su trabajo creativo y le imposibilitaba leer las obras a su antojo. Explicaba: “No puedo disfrutar de un libro si estoy pensando que voy a tener que decir algo de él. Se lee de otra manera, sin la imprescindible ingenuidad para llegar al diálogo con el alma del autor” (*Ibídem*, p. 103). Y su argumento más definitivo sentencia:

[...] nadie puede afirmar que mis reseñas sean *crítica*; no tengo formación, ni credenciales, ni vocación de crítico. Son comentarios, de lector a lector, en la gran mayoría de los casos intentando estimular al lector para la lectura de ciertos libros; [...] no he comentado ‘libros que no me importan’; esos los he devuelto a la redacción después de hojearlos. Un libro tiene que obligarme a leerlo, y jamás comento un libro sin haberlo leído íntegramente (*Ibídem*, p. 103).

No hemos tenido acceso a las reseñas que menciona Rocca, pero son numerosos los fragmentos de pareceres críticos sobre artistas —no solamente escritores— que aparecen en *La novela luminosa* y que creemos sea interesante rescatar en trabajos más específicos. Esto lo volveremos a tomar en consideración en el capítulo de las conclusiones.

2.1 PABLO SILVA OLAZÁBAL, UN GRAN ALUMNO

Pablo Silva Olazábal es un periodista y escritor uruguayo que desde hace ya algunos años trabaja en programas de radio sobre libros y escritores⁴. En el año

⁴ Sugerimos visitar el *blog* en el que a partir de una interfaz amable se pueden escuchar numerosos archivos del programa que Olazábal dirige, *La máquina de pensar*, en el que los entrevistados, estudiosos de literatura y otras artes, discuten su conocimiento y pareceres. En: <<http://piensamaquina.blogspot.com.br/>>

2000 se integró al primer taller virtual de Mario Levrero y a partir de entonces hasta la muerte del autor, en 2004, mantuvo con éste una “relación epistolar”, como Olazábal la llama. De este vínculo resultaron más de trescientas páginas de correspondencia, las que reducidas a menos de la tercera parte componen su libro publicado en 2008, *Conversaciones con Mario Levrero* del cual citaré la edición argentina de 2013. En esta recopilación de fragmentos epistolares, el criterio que tuvo Olazábal fue el de incluir todo lo que pudiera ser un aporte para expresar el pensamiento y las concepciones estéticas del autor, así como sus puntos de vista en relación a la escritura, el arte y la vida.

Se trata de un aporte para futuros escritores, pues en este libro Levrero irá formulando su parecer acerca del acto de escribir, partiendo de la certeza de que no existen reglas para escribir bien fuera las que el escritor crea mientras escribe. Pero, a su vez, comparte generosamente las suyas. Las conversaciones nos introducen en el rico y complejo pensamiento levreriano por medio de un lenguaje ameno, en un intercambio franco entre dos escritores que han forjado una amistad a través, más que del diálogo personal, del epistolar, pues como reconoce Olazábal, en esos cuatro años ambos se vieron personalmente no más de diez veces.

Antes de abordar algunos temas que se encuentran en este libro interesa destacarlo como un excelente manual para iniciación a la escritura, “un manual para gente que se inicia en el arte literario o quiere profundizar en su reflexión literaria” como indica Olazábal (2013, p.137). No es necesario conocer la obra de Levrero para poder encontrar una fuerte orientación para nuevos escritores, e incluso para traductores. El autor desentraña algunas características de sus relatos y en algunos casos, su génesis, pero no es necesaria su lectura previa para la comprensión o el aprendizaje de sus procesos creativos. Olazábal lo indaga sobre que sus cuentos no suelen tener el final inesperado que en general se espera de un cuento, pues los finales de los cuentos levrerianos, dice Olazábal (2013, p. 32), son “lánguidos o si se quiere sorpresivamente apagados”. A esto Levrero responde, primero, aclarando que lo que él escribe no son cuentos sino relatos o “novelas comprimidas”, y luego explica:

En general se trata de relatos abiertos; no pretendo solucionar nada, salvo en un par de historias (*Dejen todo en mis manos, Fauna*) que tienen enigma y solución. Creo que en general no planteo mis historias como un enigma

que se irá a resolver, ni apunto a un final sorprendente que explique todo. Es una literatura más bien 'existencial, y si hay golpes bajos están por todos lados, pero no necesariamente al final (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 32).

Otra indagación de los procesos creativos del autor, la hace Olazábal al preguntar si existieron razones para los cambios bruscos de primera para tercera persona en *Nick Carter*.

[...] Bueno, todo es muy simple, narrás lo que percibís, y lo narrás tal como lo percibís, sin atarte a otra cosa que a esa percepción. Así podés tranquilamente hacer mierda el espacio y el tiempo y la forma narrativa, y sin embargo todo se sostiene en un mágico equilibrio, sólo porque las cosas son así. [...] Probablemente tenga razón Lacan, que detrás de la imagen está la palabra.

(Yo agrego que esa palabra está encriptada, está en un idioma del inconsciente —o quizás a un nivel tan profundo que, sin estar encriptada, no podemos captarla directamente— [...]) (*Ibidem*, p. 44).

Como un breve paréntesis en relación a las citas anteriores, aún no considerándose un cuentista, Levrero nos aproxima en varios detalles de su filosofía de creación, a Cortázar en su ensayo *Algunos aspectos del cuento*, por ejemplo cuando éste explica los mecanismos del cuentista para elegir un tema:

A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi consciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena (CORTAZAR, en GORDON, 1989, p. 192).

Entendemos esa "fuerza ajena" como aquel 'escribir en estado de trance' del que ya hemos hablado en el capítulo anterior, en el apartado del *Manual de Papapsicología*.

Pero continuando con las conversaciones de Olazábal, como explicábamos anteriormente, se destacan en esta obra varios fragmentos que orientan en el quehacer del escritor. Creemos que la información que se obtiene en este compendio de conversaciones, que podríamos llamar 'informales', se aplican a la producción textual de cualquier género, ya sea literaria, como académica, e incluso también a las traducciones. Veremos algunos de estos aspectos.

En este libro de Olazábal, Mario Levrero responde sobre cómo no perder el

entusiasmo en el proceso de escribir al **corregir, pulir o rehacer** el texto. Y sugiere que, como primer paso “conviene dejar pasar un tiempo (pueden ser días, semanas o meses, depende de cada uno) para crear distancia con el texto y leer lo que está escrito y no lo que uno tiene en la mente” (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 22). Entendemos, también, que éste es un punto de importancia capital, aunque no siempre la celeridad de los tiempos en que vivimos nos permite tomarnos esa distancia en el tiempo, pero coincidimos en que “Cuando uno está todavía bajo la sugestión de la creatividad, no ve el texto como es, sino como lo tiene en la mente, y le suele parecer perfecto” (*Ibídem*, p.22).

Entonces, Levrero pasa a puntuar cada aspecto cuestionado ofreciendo sus soluciones de una firma simple, casi lúdica, libre de cualquier tipo de academicismo: afirma que la corrección es “un trabajo técnico, que puede ser divertido o no, según el talante de cada cual. Pero es más bien mecánico: leer el texto buscando rimas, repeticiones enojosas, cacofonías, erratas y cosas así” Luego indica que para pulir un texto hay que leerlo en un “estado muy atento” buscándole “factores de perturbación”. Se refiere a las cosas que aún no identificándolas sentimos que no están bien, y subrayarlas, para, luego de llegar al final, retomarlas intentando descifrar por qué no suenan bien. Y finalmente, en cuanto a rehacer partes del texto, sugiere que “hay que quitar limpiamente el fragmento que no marcha, y tratar de hacerlo de vuelta buscando un clima similar al momento de la creación” (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 23).

En sus conversaciones, ambos escritores abordan otros detalles sobre la tarea de escribir, discuten sus conceptos de cómo “escribir bien”, lo que incluye el uso conveniente de adverbios, puntuación, pronombres y estilos, todo con un lenguaje accesible, sin usar los nombres lingüísticos de las unidades morfológicas, sino ejemplos. Así, en vez de hablar de repeticiones de preposiciones o pronombres relativos, encontramos:

Hace unos años, entusiasmado con la electrónica, corregí una novela eliminando repeticiones abusivas de ‘que’, ‘de’ y mil cositas más. El texto quedó perfecto. Después se publicó un fragmento [...] y cuando lo vi me agarré una terrible depresión. No era mi texto. No era nada. Era un mamarracho insufrible (*Ibídem*, pp. 144-145).

También discutirán explicaciones y soluciones para lo que llaman “trancazo”, más conocido como el ‘síndrome de la hoja en blanco’.

Profesor y alumno van a compartir con el lector sus opiniones críticas sobre literatura, deteniéndose en algunos nombres que ora elogian, ora masacran, o apenas mencionan, pasando por Cervantes, Chandler, Hammet, Tarkovsky; en portugués, a Saramago, Lispector; a sus compatriotas Quiroga y Onetti; o a su vecino de la otra orilla del Río de la Plata, Borges, entre otros varios. En este intercambio epistolar también hablarán de cine, películas y directores. De sueños y telepatía. Y de imágenes.

El tema de las imágenes, que se repite en las diferentes entrevistas que ha respondido Levrero, es revisitado en la *Entrevista imaginaria con Mario Levrero*, de la que hemos hablado anteriormente y en la que el autor explica que él escribe, en su concepto, sobre “cosas vividas”, dentro de las que entran los sueños y la imaginación:

Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales—. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o, si lo preferís, de mi ‘biografía’. Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esta experiencia íntima para la cual no existe lenguaje preciso (LEVRERO, 1992, en GANDOLFO, 2013).

Y tenemos una explicación más detallada de esos procesos creativos que parten de imágenes en la entrevista a Verani, quien le pregunta al autor sobre sus reiteradas declaraciones de que sus “narraciones funcionan a base de imágenes”, pidiéndole que matice esta idea o la ejemplifique, a lo que Levrero explica:

El ejemplo más claro es el de los sueños. Un sueño suele contener imágenes, asociadas estrechamente con uno o más sentimientos, o ‘clima’, o ‘coloración afectiva’. Si uno toma una cualquiera de estas imágenes y trata de revivir el clima onírico asociado, de inmediato puede obtener más elementos —más imágenes, de todo tipo: visuales, auditivas, olfativas, táctiles— que forman parte de ese clima afectivo, y puede llegar a desentrañarse todo un pequeño mundo, toda una historia completa” (LEVRERO, 1996, en GANDOLFO, 2013).

El libro *Conversaciones con Mario Levrero* ya ha sido publicado en Uruguay, en 2008, por Ediciones Trilce; en Chile, en 2012 por Lolita Editores; y en Argentina, en 2013, por la editora Conejos. Para la segunda edición, la chilena, Olazábal se vio ante el desafío de agregar algo para ampliar la primera edición, a pedido del editor, y

para mantener el tono de la publicación, lo hizo en formato de carta. Allí el autor retoma los conceptos de Levrero referidos a la importancia de las imágenes en la literatura y cita: “La literatura propiamente dicha es imagen. No quiero decir que haya que evitar cavilaciones y filosofías, pero eso no es lo esencial de la literatura” (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, pp. 144-145). En seguida Olazábal concluye: “en literatura las palabras deben comunicar imágenes”, al tiempo que cita un grupo de otros escritores que también se afirman en el concepto de transmisión de imágenes para traducir su literatura, como Navokov que decía que pensaba en imágenes. Este tema, tan determinante para Levrero y tan abstracto para muchos lectores, intenta ser esclarecido por Olazábal a quien también parece inquietar, lo que se observa en la pregunta: “En ese énfasis por la imagen ¿no hay riesgo de caer en una suerte de ‘descripcionismo’, de que sólo prime la imagen?” (SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 18). Y Levrero responde:

Yo no creo haber hablado de descripciones; suelen aburrirme mortalmente. Hablé de imágenes, y las imágenes no se contraponen a la acción, sino que la cuentan de la mejor manera. No es lo mismo decir: le dio tremenda trompada, que decir: el puño chocó contra la carne blanda y la aplastó hasta que se oyó el crujir del hueso.
Tampoco dije que un relato deba consistir exclusivamente en imágenes, sino que eso es la esencia; pero a menudo la esencia pura es desagradable, como por ejemplo la vainilla (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 18).

La respuesta de Levrero es ilustrativa y deja en evidencia clara la fuerza de las imágenes en la poética del autor. Esta fuerza que se observa en toda su narrativa, parece, incluso, escapar del control del autor en este fragmento de *El lugar*:

No tengo sueño pero quiero dormir. Quisiera dormir sin soñar, dormir mucho tiempo sin imágenes, liberar mi mente de todo pensamiento y mi cuerpo de toda sensación. Las interrogantes se siguen sucediendo, mis manos siguen escribiendo, pero no surge ninguna respuesta" (LEVRERO, 1991, p. 78).

Los sueños, que han sido inquietud de sus estudios y base de imágenes en sus relatos, son una temática recurrente en su prosa y para el autor significan “experiencias reales, reales en su dimensión inconsciente” (ECHEVERRIA, 2013, p. 175).

Olazábal que, como se podrá observar en su libro, también cuenta con una

fuerte actividad onírica, comparte algunos fragmentos de sus sueños con el autor y las conversaciones que de ellos surgieron entre ambos.

Proponemos aquí, entonces, la lectura de este libro como herramienta para el incentivo a la escritura literaria. Se trata de una obra que nos ha dejado la sensación de que Levrero es un autor que, si no despierta al escritor que uno lleva adentro, entonces se puede estar tranquilo de que no se lo tiene.

3 NARRATIVA

Ramiro Sanchiz es un joven escritor uruguayo, agudo lector y admirador de la obra de Mario Levrero, que ya ha publicado varias críticas literarias de este autor por lo que ha sido citado en algunas oportunidades a lo largo de este trabajo. Sanchiz (2009) sugiere la posibilidad de sistematizar el análisis de la obra de Levrero dividiéndola en tres etapas: una primera etapa dominada por una aproximación a lo fantástico, siguiendo pautas kafkianas, que abarcaría la llamada “trilogía involuntaria”, compuesta por las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*, así como los relatos que aparecen en el libro *La máquina de pensar en Gladys*. Una segunda etapa a la que Sanchiz considera “inclasificable”, en la que estarían obras como *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *Caza de conejos* y *Fauna/Desplazamientos*, en las que, según su apreciación:

[...] podrían reconocerse pautas de la novela experimental o abierta en el sentido clásico que le da Umberto Eco al término, conectándola con la actividad de grupos literarios entre los que se incluiría el *nouveau roman* francés, así como también búsquedas de intersección entre el lenguaje musical, científico, lógico y matemático y el literario, a través de obras construidas con procedimientos variacionales [...] (SANCHIZ, 2009).

Y finalmente, una tercera etapa que se caracterizará por una “indagación constante sobre la identidad y lo espiritual” a la que pertenecen *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

No exactamente en la misma línea, pero con algunos puntos en común, en 2001, Mario Levrero en entrevista a Gabriel Sosa, también menciona tres etapas en su obra.

Estoy de acuerdo en que, formalmente, narrativamente, no ha habido un cambio de estilo. Pero creo que la temática fue subiendo, desde una profundidad por allá abajo, desde el inconsciente colectivo junguiano, todo con arquetipos, como son los de *La ciudad*, *El lugar*, *París*... Después la escritura empezó a estar más cerca de lo que llaman el subconsciente, empecé a trabajar niveles freudianos, como en *Todo el tiempo*, que es toda una visión de mi vida, no ya a nivel arquetípico sino del inconsciente personal, normalmente más accesible a la conciencia. Y después parece que la cosa siguió subiendo hasta alcanzar la superficie, y empecé a contar

lo que veo fuera de mí. Siempre desde mi percepción, muy subjetiva, me cuesta mucho inventar. En realidad nunca inventé, hablo de lo que veo (LEVRERO, 2001, en GANDOLFO, 2013, p. 180).

Podemos percibir que según su punto de vista personal, la evolución de su producción narrativa responde a un proceso creativo que tiene una lectura en el psicoanálisis.

Ya hemos hablado sobre el aspecto de “escribir en trance” cuando abordamos su *Manual de Parapsicología*. Y, si consideramos las reiteradas declaraciones del autor, podemos concluir, como afirma Arribas (2009), que la narrativa de Levrero se caracterizaba por “segregar verdad y no sucedáneos”. Tenemos entonces que el acto creativo de este autor se realiza en estado de trance y refleja la verdad. De hecho, observamos que hay una constante en las afirmaciones de Levrero en relación a que todo lo que escribe es real. Esta convicción se revela también, de forma directa, en sus propios textos literarios. Un ejemplo claro aparece en el relato *El sótano*, que fue publicado en 1970 formando parte de los cuentos reunidos en *La máquina de pensar en Gladys*. Antes de pasar al ejemplo, es interesante saber que este relato infantil era la única de sus narraciones que les permitió leer a sus hijos hasta la adolescencia. Estos han declarado en diferentes medios que su padre afirmaba que lo que él escribía no era apto para niños. El relato *El sótano* fue publicado nuevamente, esta vez de forma individual, en 1988, y ganó una nueva edición en 2008, en una primorosa publicación de una colección infantil de la editorial Alfaguara de Montevideo, con ilustraciones de Horacio Guerriero, más conocido como Hogue. El cuento narra las peripecias de Carlitos en su investigación incansable para descubrir qué es lo que hay en el sótano de su casa, atrás de la única puerta que le es vedada entre las numerosas puertas que forman su laberíntica y enorme morada. Luego de parte de esta compleja búsqueda, en el ejemplo que interesa señalar, el autor reflexiona:

Este cuento parece interminable, me doy cuenta, y quizá lo sea; pero yo no busco complicarlo artificialmente, sino que me ciño en forma estricta a la más pura realidad de los hechos. Yo no soy quien tiene la culpa si los hechos y su encadenamiento son complicados; trato de narrarlos de una manera simple y escueta, pero no puedo deformar la verdad, como hacen muchos, ni siquiera en favor de mis encantadores lectores.

Lectores que, al leer estas líneas, se preguntarán indignados: ‘¿Y por qué no escribe otra cosa? Algo más corto, o más simple. Nadie lo obligó a narrar esta historia.’

Es una crítica que puede parecer acertada; pero el hecho es que intenté

narrar otras historias —y en un principio pensé que ésta era más corta, más bonita, y más simple—, pero siempre, siempre siempre mis historias son largas y complicadas. Y yo no tengo la culpa. No tengo la culpa de que a los personajes les sucedan estas cosas. No tengo la culpa de que la cuerda del aljibe se haya roto... (era una cuerda muy vieja) (LEVRERO, 1998, p.62).

En este fragmento que nos ocupa tenemos muestras de esa narrativa con vida propia que relata una realidad que aquí se muestra indiscutible, además de trazar una autocrítica con la que se justifica de manera infantil y a la que viste con el humor sutil que permea numerosos momentos de su obra.

De hecho el humor, que fue pilar fundamental de sus historietas, dentro de su obra literaria se destaca en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, pero también aparecerá en pinceladas sutiles a lo largo de toda su obra, muchas veces vinculado a lo inesperado o a lo absurdo, a veces a lo siniestro o al humor negro y en muchas oportunidades a la ironía y al sarcasmo. Podemos ejemplificarlo con un fragmento de *La cinta de Moebius*, cuando luego de la muerte de su bisabuela en la escalerilla del barco en el que partirían hacia Europa se dan una serie de “demoras e incidentes” y tras una breve indeterminación de los padres que discuten si no sería conveniente cancelar el viaje, cuenta: “Nuevamente se impuso el criterio de mi madre: el muerto al hoyo y el vivo al bollo, dijo. Por fin subimos todos los que habríamos de viajar” (LEVRERO, 2009, p. 52). Entendemos, de cualquier forma, así como el autor, la subjetividad que existe en determinar que algo sea gracioso. En ocasión de preguntársele su opinión sobre en qué temas se produce el humor, su respuesta lo resume a un acto subjetivo y ejemplifica: “*Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, siempre me parecieron textos plagados de humor, pero nunca se lo tomaba así” (LEVRERO, 1993, en GANDOLFO, 2013, p. 88).

Sobre todo vinculado a la ironía, el humor irrumpe a cada paso, aún en los diálogos que tienen un tono más serio. Aquí mostramos un ejemplo que puede parecer un poco extenso, pero es necesario así para sentir el tono solemne con que se da el diálogo por parte de uno de los interlocutores, intercalado por las respuestas del otro en un tono opuesto, resultando en un contrapunto grave y jocoso a la vez:

[...] — También me asusta la mirada de niña —respondí—. Isidore me atrae y me repele alternativamente con igual intensidad, y con una velocidad tan fantástica que termina por hechizarme. Funciona como la corriente alterna...
— Deberías estudiar electricidad; podrías ganarte la vida arreglando

aparatos de radio. De paso perderías la costumbre de hablar por medio de expresiones seudocientíficas.

— ...y a veces —proseguí imperturbable— uno se siente fascinado como por un enchufe; cuando era chico, mi padre me detuvo en el instante mismo en que una fuerza irresistible me impelía llevar los índices hacia los agujeros del enchufe en la pared de la cocina. Me habló de la muerte, y yo entendí. Tal vez entendí demasiado. Pero te decía que Isidore es algo así, y algo tiene que ver con la muerte y con la corriente alterna.

Ahora era Groj quien miraba el cielo como buscando los surcos magnéticos.

— ¿Crees que irá a llover? —preguntó.

— Sin duda —respondí—. Un chaparrón, breve e intenso. Luego de nuevo el calor y la tensión nerviosa; y así durante toda la semana. Hoy se inicia el cuarto creciente; dentro de ocho días, la luna llena quebrará las nubes, romperá la tormenta, y tendremos algunos días de calma. Podremos aprovechar para hacer algún pequeño negocio, entablar una relación sentimental de corta duración, escribir un cuento de cuatro mil palabras...

— Es insoportable —dijo Groj, alejándose, con las manos en los bolsillos— Te veré otro día. Cuando la luna te permita un diálogo coherente (LEVRERO, 2009, pp. 78-79).

Ignacio Echevarría (2007), en su ensayo *Levrero y los pájaros*, aborda también esta característica del humor levreriano afirmando que “en la obra misma de Mario Levrero el humor nunca deja de estar presente” acotando: “Y, como en lo relativo al erotismo que tan intensamente impregna también su literatura, hay que pensar aquí en una actitud de contenido ‘esencialmente espiritual’” (ECHEVARRÍA, 2007, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 178). Echevarría coloca el humor en el terreno de la inspiración de fondo espiritual, así como el erotismo.

Efectivamente, el erotismo, también se observa como un tema que se repite en sus textos y Levrero confirma su carácter espiritual al responderle en entrevista a Carlos María Domínguez: “El camino del erotismo es para mí casi un camino religioso. Un modo de llegar a lo más sustancial de otra persona” (LEVRERO, 1989, en GANDOLFO, 2013, p. 79).

Reconociendo que el erotismo forma parte central de la estructura dramática de su obra, el autor entiende que esto ocurre por ser —lo erótico—, su interés vital más importante, y admite que junto a su preocupación por lo metafísico son sus dos intereses constantes, con los que alcanza a tener una mayor percepción de la dimensión del ser.

En otra entrevista con Domínguez, Levrero explica más detalladamente su visión al respecto:

[...] yo diría que el deseo es un puente, un tentáculo dirigido no exactamente hacia el otro sino hacia lo más esencial del otro. Por eso hablo del erotismo como una experiencia trascendente. Para mí no es tanto una cuestión de carne sino de espíritu. A través de los mecanismos eróticos

encuentro la posibilidad de llegar al alma de la otra persona, un sitio al que se llega también a través del arte. Siempre lo sentí y lo viví así. La comunicación y el sexo como una misma cosa. Por eso protesto cuando hablan de pornografía en mis libros (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, pp. 51-52).

Los pasajes eróticos son característicos en prácticamente toda su obra, llegando a constituir, en *La novela luminosa*, uno de los episodios más sublimes dentro de las “experiencias luminosas” que se propuso narrarnos en el texto.

Aun cuando su proceso creativo haya pasado por lo menos por tres zonas diferenciadas, como hemos visto que la crítica e incluso él mismo sugieren, podemos identificar, además del humor y lo erótico, otras características que se repiten y que le dan cuerpo a una de las obras más sólidas y de mayor riqueza en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX en el Río de la Plata. Una de ellas es el ya mencionado uso de la primera persona del singular; un narrador que de esta forma involucra al lector en sus derroteros, en sus periplos en los que, invariablemente, transitando por lo cotidiano, tropiezan una y otra vez en lo extraordinario. No obstante, no podemos omitir un raro caso de discurso conativo que hemos encontrado y que ocurre hacia el final de *La novela luminosa*. Debemos tener en cuenta que el autor tiene extremadamente mal conceptuado el uso de la segunda persona del singular. Esto se evidencia en el libro de Olazábal, cuando éste al preguntarle a Levrero qué había opinado sobre un cuento suyo que le había mandado ya hacía algún tiempo, nuestro autor responde sin tapujos:

Este relato no sólo me aburrí sino que me indignó. No sé por qué hacés esas cosas... Esos diálogos de teleteatro, la falta de estilo (¡de tu estilo!), el otro relato en cursiva que va cortando la narración... Para hacerlo completo te faltó meter una segunda persona del singular [...] (LEVRERO, en SILVA OLAZÁBAL, 2013, pp. 116-117)

Es por ello que nos resulta curioso el atípico uso de esta persona en su narrativa. En el único ejemplo que hemos encontrado el uso de esta tan menospreciada segunda persona del singular, el autor comienza dirigiéndose a una prostituta a la cual consigue reconocer que amó sólo mucho tiempo después de haber dejado de vincularse con ella. En la secuencia de esta manifestación, dando continuidad al uso de esa segunda persona, hace un desgarrador discurso dirigido a la literatura en el que se reprocha la necesidad de escribir sobre sí mismo como forma de conectarse con sus sentimientos:

Lo siento, literatura, tú que también tienes algo de prostituta honesta y piadosa; también a ti te he abandonado, ensimismándome así, evocándome a tus costillas. También a ti te voy perdiendo, pero era necesario. Espero que comprendas: estoy tratando de armar mi propio rompecabezas, estoy llamando con un grito que debe atravesar túneles de quince, dieciocho, veinte años de largo, llamando a mis pedazos dispersos, a los cadáveres de mí mismo que yacen insepultos, fantasmas grotescos sin reposo, imágenes que nunca tuvieron un espejo para reflejarse, vidrios rotos, molidos, deshechos por las ruedas de mil carros que pasaron y pasaron por el camino de una sola dirección, de un sentido único (LEVRERO, 2005, p. 481).

Además de este uso atípico de esta persona verbal, podemos observar en este fragmento otra característica que también se destaca en su obra y que está relacionada con la visualidad, que es uno de los elementos fundamentales de su literatura. La construcción de sus relatos es hecha a partir de imágenes, frecuentemente de carácter onírico, y parecen tener la capacidad de expandirse y multiplicarse a lo largo de la narración. Levrero argumentaba “[...] si vamos a la esencia, aquello que encanta y engancha al lector y lo mantiene leyendo, es el argumento contado a través de imágenes” (LEVRERO, *apud* SILVA OLAZÁBAL, 2013, p. 127). Esta característica la ha abordado Jesús Montoya Juárez en sus estudios basados en lo que explica como “el despliegue de una poética efrástica donde cada texto acomete el desafío de desenvolver cada una de las imágenes de las que la escritura parte por medio de una solución narrativa diferente” (MONTROYA, 2013, p. 15). Este término —éfrasis—, se refiere a la representación verbal de una representación visual. Existen antiguas teorías de estudios efrásticos a partir de las que Montoya elabora un profundo análisis de algunas narraciones de la obra de Mario Levrero, a los que sugerimos acceder para otros estudios de este autor.

Los ambientes en los que transcurren sus relatos son en su mayoría urbanos, pero lo importante, sobre todo en sus primeras fases, es que tanto en el espacio físico en el que se desarrollan los acontecimientos, como en el tiempo en que suceden, surgen, como ya hemos comentado, ciertas marcas distorsionantes que acompañan los hechos. En cada historia se producen metamorfosis inesperadas e inusitadas que, invariablemente, acaban desacomodando al lector. El lector de Levrero nunca sabrá lo que puede esperar.

Así, en *La cinta de Moebius*, luego de describir varias peripecias de un viaje en barco hacia Europa, el narrador nos cuenta que sus tías, cuando llegaron al viejo continente se quedaron en su camarote, y se volvieron a su casa sin haber pisado tierra. Aquí se produce una pausa marcada por una división gráfica con un puntillado

que interrumpe el relato para narrar a modo de apartado:

Pero el barco no había llegado a Europa sino a Buenos Aires, y parece ser que el viaje había durado una sola noche. De cualquier manera yo cuento las cosas tal como sucedieron, y si llegan a chocar incluso con mis concepciones actuales de la vida, las cosas y el tiempo, sólo me queda admitir que he envejecido. Brutal e irreversiblemente (LEVRERO, 2009, p. 55).

Observamos aquí, en un único párrafo, los dos elementos mencionados; la distorsión del tiempo y la del espacio.

Esa capacidad que tiene el escritor de, desde ese punto de vista aparentemente neutral y objetivo con el que va narrando con total naturalidad los hechos, colocarnos en el medio de un torbellino inesperado que fractura cualquier secuencia mental lógica, es una marca que aparece en toda su obra, incluyendo esa tercera fase que ha sido definida como autobiográfica, en la que trabaja buceando en su identidad. Es una de las condiciones que hacen que el lector, aún incomodado por sentir que el autor se olvidará de su objetivo y que lo hará perder el hilo de la trama y ya no conseguir recuperar el camino, siga andando. Ya aprenderá este lector, poco a poco, que los propósitos del autor en su producción autobiográfica, o del protagonista en su ficción, nunca se pierden.

En el artículo *El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa*, encontramos un fragmento con el que Jesús Montoya describe el estilo del autor de la siguiente forma:

La obra levreriana tiene algo de tela de araña. Despliega universos pegajosos en los que el lector se ve atrapado a la espera de ser inoculado con el veneno de un afán que la trasciende, terminando por situarlo en una búsqueda personal —espiritual, si se quiere— por caminos que van más allá del libro (MONTROYA, 2013).

Se trata, efectivamente, de una figura metafórica que consideramos acertada, pues los relatos levrerianos constituyen una obra homogénea en su diversidad y extremadamente carismática en su fragmentación, la evolución narrativa se ve siempre interceptada por divagaciones que atrapan al lector como le sucedería al caer en una tela de araña, que cuando cree haber empezado a librarse de un hilo, se enreda en el próximo.

3.1 DE GÉNEROS Y OTRAS CASILLAS

Levrero siempre manifestó una fuerte resistencia a ser encuadrado en algún género literario. De hecho, podríamos afirmar que ha transitado por varios. Para introducirnos en las concepciones levrerianas de literatura, veamos lo que responde al ser cuestionado sobre el sentido que le encontraba a la literatura:

Lo veo como un fragmento de una especie de búsqueda más amplia, aunque no alcanzo a darme bien cuenta de qué es esa búsqueda. Tiene que ver con lo existencial, lo vivencial, tal vez lo religioso. En otro aspecto, es la búsqueda de un equilibrio, que se da en la literatura y en cualquier otra actividad. Es una forma de fabricar lo que no tengo, o de comentarme a mí mismo, de situarme ante mí mismo. Pero también es una forma de comunicarme a mayor profundidad con la gente que quiero, una forma de darme y también de recibir (LEVRERO, 1979, en GANDOLFO, 2013, p. 20).

Durante muchos años su narrativa fue encuadrada dentro de la ciencia ficción. La explicación del autor es que en el momento en que fue inicialmente publicado, su editor, Marcial Souto, lo consiguió incluir en una colección llamada Literatura Diferente, en la que los demás autores eran, en su mayoría, de ciencia ficción, género que normalmente frustra a Levrero, con excepción de lo que leyó de la obra de Philip K. Dick, a quien considera un genio, y algo de Alfred Bester que le resulta entretenido (GANDOLFO, 2013, pp. 151-152).

Su actitud, en general, era de un rechazo vehemente a que se le encasillara dentro de esta corriente o incluso de que su creación fuera encuadrada con alguna característica determinada: “Sí niego que mi literatura sea exclusivamente, o aun predominantemente erótica; sería otra forma de encasillamiento tan absurda como el de la ‘ciencia ficción’” (LEVRERO, 1996, en GANDOLFO, 2013, p. 127).

A Levrero también se lo relaciona con el surrealismo, movimiento literario del que le es más difícil eximirse. En 1996 reconoce haber tenido contacto y haberse entusiasmado con esta vertiente literaria luego de ya haber escrito una novela y algunos cuentos; defiende que este movimiento no lo marcó inmediatamente pero cree haber incorporado, posteriormente, mucho de él (GANDOLFO, 2013, pp. 126-127). En el 2000 también lo reconoce pero restándole aún más importancia: “El surrealismo, desde luego, debe haber tenido alguna influencia sobre todo el mundo, pero salvo algunos ejercicios deliberados, no lo siento como una influencia especial, más importante que muchas otras, literarias o no” (LEVRERO, 2000, en

GANDOLFO, 2013, p. 152).

Levrero se autodenomina 'realista' y quebró todas las lanzas que pudo para defender esta idea. "Yo no sé muy bien qué quieren decir cuando dicen ficción. Yo digo realismo. Lo digo porque corresponde. Yo nunca he escrito nada que no haya vivido. A ese vivido si querés ponele comillas. Las cosas que escribo las vivo interiormente" (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, p. 70). Cuando un entrevistador le dijo que muchos investigadores afirmarían que existía de su parte un aislamiento de la realidad, el rebatía:

Bueno, depende de lo que entendamos por realidad. Para mí la realidad pasa por mi percepción, y pasa por mis sentimientos, las emociones, los sueños. Eso por supuesto que también está consustanciado con hechos exteriores, lo que hace que las cosas no sean tan simples (LEVRERO, 1988, en GANDOLFO, 2013, p. 59).

Y refiriéndose nada menos que a *Gelatina*, su primera narración publicada, relato que retrata a un hombre que recorre una ciudad plagada de grupos de la más diversa índole y características como ciegos sucios y desnudos, gordas que lo acosan, un borbollón de gente donde si uno se descuida lo aplastan y lo pisotean, grupos de prostitutas, entre otros personajes, y todos evitando ser alcanzados por una 'gelatina' que avanza y no se sabe nunca exactamente qué es, una vez más insiste: "Creo en el realismo de mis relatos, aun cuando los críticos me ubican en un terreno totalmente fantástico" (LEVRERO, 1989, en GANDOLFO, 2013, p. 75).

El hecho es que este autor no sólo no se ciñe a un género, como puede llegar a pasar por más de uno dentro de un mismo relato. Y se exime de cualquier responsabilidad diciendo en su entrevista imaginaria que él no elige el tema o el asunto, sino que éste lo elige a él.

En 1994, diez años antes de morir, deja en evidencia que la necesidad de la crítica de colocar al autor Mario Levrero dentro de algún canon, le fue significando un chaleco de fuerza del que ya se había comenzado a cansar. Afirmaba que estaba considerando sacudirse de los hombros a ese Levrero inventado:

[...] porque está demasiado manoseado por los críticos y por mí mismo. Es como si ese personaje que inventaron estuviera mirándome por encima del hombro para decirme 'no, eso que estás haciendo no es de Levrero'. Es un castigo terrible, te saca mucha libertad. Te van encasillando, encerrando en una especie de túnel, y tenés que responder a tus antecedentes o te sentís mal (LEVRERO, 1994, en GANDOLFO, 2013, p. 115).

Nosotros nos sentimos más a gusto desatándole las amarras. Comulgamos con Fernando Aínsa al llamarlo ‘heterodoxo’, y también cuando lo describe como un “inclasificable explorador de géneros y subgéneros diversos, experimentados con imaginación y una creatividad sin muchos precedentes en la narrativa uruguaya” (AÍNSA, 1993, p. 48) o bien cuando lo llama, “maestro rioplatense del relato ‘inclasificable’, tal como ha sido no-definido por la crítica, Levrero gusta alimentar la paradoja y la contradicción, lejos de los esquemas maniqueos vividos en décadas anteriores” (*Ibídem*, p. 49).

Otro concepto que también consideramos acertado a partir de los estudios que hemos realizado sobre su obra, aparece resumido por Ramiro Sanchiz en la revista Axxón On line:

[...] la escritura de Levrero en muy pocas ocasiones ha sido guiada por una vocación de escribir algo perteneciente a una forma narrativa en particular, por ejemplo la literatura policial o la ciencia ficción, y por lo tanto descartaremos etiquetas como ‘fantasía’ o ‘ciencia ficción’, pero también ‘literatura realista’ o ‘costumbrismo’, ya [que] la única manera de aplicarlas a la obra de Levrero implicaría un complejo cuadro de hibridismos [...] (SANCHIZ, 2008).

La discusión de la obra de este autor se centra en un realismo bastante particular, no por acaso muchos de los trabajos que analizan su obra colocan este aspecto en cuestión, como *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata* (MONTROYA, 2008), *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero* (OLIVERA, 2008) o *Levrero y una genealogía para otro realismo* (MARTÍNEZ, 2013, en CONTRERAS, 2013, pp. 155-179). De modo que, buceando en ciertas claves con las que el autor conceptuaba esa obra que él insistía en definir como realista, debemos desovillar aún algunas madejas.

3.2 ¿QUÉ REALISMO ES ESE?

Comentamos anteriormente que Levrero defendía ‘su’ realismo. Pues bien, el investigador Mariano García en artículo de la revista de estudios hispánicos Pasavento, hace una enumeración de ejemplos en los que Levrero manifiesta su concepción de su producción literaria. La transcribo aquí con las referencias bibliográficas tal como las escribió García, observando que cuando éste cita ‘Levrero

2013' se refiere a varias entrevistas que aparecen en la recopilación de Gandolfo (2013) y al citar 'Levrero 2007' se refiere a la obra *El discurso vacío*:

[...] sobre todo hacia el final de su vida, en la etapa de la trilogía luminosa, Levrero insistió mucho en que lo que aparecía en sus libros era 'real' pero interiorizado y vuelto subjetivo: '[...] hay objetos exteriores que simbolizan objetos o procesos interiores'; 'Mis historias no son fantásticas. [...] Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero sí son reales los mecanismos psicológicos, la simbología que está expresando un mundo espiritual, absolutamente real'; '[...] yo insisto mucho con el tema de que es realismo [...] la gente se sitúa en un lado de la realidad y me ponen a mí en el otro, como si lo que yo escribo no fuera real', '[...] todo lo que escribí fue de alguna manera 'vivido'; no trabajo con invenciones intelectuales, sino que escribo [...] mirando hacia adentro y observando lo que allí veo' (Levrero 2013: 41, 51, 138 y 163); '[...] mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones' (Levrero 2007: 122). (GARCÍA, 2015, p. 145).

Para entender este realismo que describe Levrero en las citas anteriores, proponemos comenzar analizando la afirmación que se encuentra en la entrevista realizada por Hugo Verani, en 1996, en la que este renombrado crítico literario uruguayo, residente en Estados Unidos donde es profesor emérito de la Universidad de Notre Dame, en Indiana, confecciona un cuestionario detallado para Mario Levrero. Las respuestas no serán dadas personalmente; con esto queremos subrayar que fueron pensadas y elaboradas por el autor, no son espontáneas:

—Aun cuando no tuvo oportunidad de conocer tu obra más reciente, Ángel Rama [1926-1983] te leyó con gran agudeza, hace ya veinte años. En *La generación crítica* habló de que tus relatos no llegan a estructurarse lógicamente, que responden a una voluntad caprichosa, a una acumulación heteróclita de elementos. Me gustaría saber tu opinión al respecto.

—Efectivamente, Rama me leyó con gran agudeza, pero estaba equivocado. Se encontró con formas y estructuras de tipo más bien fractal, cuya coherencia y lógica interna no supo captar (en GANDOLFO, 2013, pp. 127-128).

Hagamos entonces una lectura de la obra de Levrero intentando pensarla de ese modo fractal que preconiza en la entrevista. Ramiro Sanchiz, en artículo publicado en *La diaria*, hace alusión al trabajo de Montoya Juárez que venimos citando, para explicar este moderno paradigma:

Montoya desarrolla la noción de "libertinaje imaginativo" depurándola de las connotaciones negativas insufladas por Rama y extendiéndola hasta territorios fascinantes, como por ejemplo la geometría fractal, en el capítulo dedicado a París. La analogía con los fractales (objetos geométricos cuya

estructura básica se repite a varias escalas o grados de zoom) abarca tanto los procedimientos narrativos (en particular el intercalado y borrado de límites entre relatos de la vigilia y relatos del sueño) como ciertas descripciones icónicas en la obra de Levrero, en particular la de las baldosas de una estación del metro parisino. Esta lectura es extraordinariamente fértil: el gesto autocontenido y metarreferencial permite entender la obra de Levrero desde códigos que unifiquen literatura, lógica y matemática (SANCHIZ, 2013).

Vemos que Montoya Juárez toma los caminos de lectura propuestos por Levrero, caminos en los que encontrará respuestas a algunas claves de la literatura de este escritor. Pues bien, ahondemos en la idea de fractales. Para comenzar, repasaremos los conceptos ofrecidos por Pablo González Casanova (2004), con los que explica que los fractales son formaciones gráficas que muestran procesos iterativos con la característica común de repetir procesos infinitos. Se trata de un concepto de geometría móvil de configuraciones emergentes que ya se han estudiado en todas las disciplinas y se han encontrado en todos los campos: el cosmos, la tierra, los vientos, el mar, y en estructuras sociales —entre otros— además de ser generadores de nuevas metáforas. Las indagaciones dentro de las ciencias naturales y sus ecuaciones complejas se vuelven un poco herméticas para descifrarlas en el campo de las letras, pero tomando algunas de las definiciones que estos estudios nos ofrecen, veremos de buscar el lugar que pueden ocupar en nuestra área.

Las propiedades que definen un fractal son la discontinuidad (fractura) y la auto-semejanza ante el cambio de escala; los estudios de Mandelbrot han demostrado que sistemas complejos de la naturaleza se pueden reducir a escalas menores y que aún en estas escalas se asemejan a su totalidad. Por otro lado, también se ha estudiado el concepto del tiempo fractal, con el que se afirma que todo parte de patrones que regresan de forma cíclica a lo largo del tiempo.

Nuestra motivación no es comprender ni comprobar científicamente estos conceptos, sino puntuar su existencia y origen para intentar visualizar los motivos que originan la afirmación primera del escritor que nos ocupa.

Estos estudios científicos a los que nos referimos, que se realizan dentro del área de la física cuántica, han dado lugar a estudios análogos en el área de la literatura. Un interesante rastro de estas investigaciones aparece en el artículo publicado por Verónica Pacheco en *Escritoras y pensadoras europeas* en el que la autora ha tejido una serie de reflexiones que colocan a la escritora inglesa Jeanette

Winterson en un lugar en el que Levrero se ajusta perfectamente. Pacheco nos hablará del tiempo subjetivo, trayendo el concepto de ‘eterno presente’ que aparece en la obra *Gut Symmetries*, en la que Winterson expone sus conocimientos científicos sobre teorías cuánticas aplicados a las relaciones sociales y personales. El mismo ‘eterno presente’ que hemos podido observar en el ejemplo en que hablamos de la distorsión del tiempo y el espacio en *La cinta de Moebius*, en la página 61 de este trabajo, donde encontramos la misma “subversión de la línea temporal que encadena los instantes y las secuencias narrativas” que menciona Pacheco en relación a la obra de Winterson. Ésta afirma que “una estética cuántica no solamente permite subvertir las nociones comunes del tiempo narrativo, [...] sino que también concibe la posibilidad de numerosas elecciones ante una situación dada” (PACHECO, en ARRIAGA, 2007, p. 534). Esto remite a *Desplazamientos*. Una obra de Levrero que nos desplaza; en el tiempo y en el espacio.

Recapitulemos; por un lado las claves que la teoría cuántica nos aporta en relación a los espacios y tiempos fractales son, [a principio, mientras las cosas continúen así]: la discontinuidad (fractura) y la auto- semejanza⁵ (ante el cambio de escala), en lo que respecta al espacio. Ya en relación al tiempo debemos pensar en un ‘tiempo subjetivo’ y en patrones que se repiten cíclicamente. Faltaría agregar una condición que es, en relación a la física clásica, una no-característica en las teorías cuánticas, y es el principio de localidad. Éste, según la física clásica, dice que dos objetos lo suficientemente alejados uno del otro no interactúan. Ya la física cuántica ha probado situaciones en que este principio no se cumple. Es decir, a nivel cuántico no necesariamente una causa hará que ocurra un fenómeno u otro⁶.

Recapitulando: fractura, auto- semejanza, tiempo subjetivo, repeticiones cíclicas y no causalidad.

Ahora bien, por otro lado tenemos a Mario Levrero diciendo que el reconocido investigador, de los mayores ensayistas y críticos latinoamericanos, su compatriota Ángel Rama, a quien reconoce como “agudo” lector de su obra —que, cabe acotar, hasta su muerte prematura⁷ llegó a leer apenas lo que estamos llamando primera

⁵ Para una explicación para adolescentes sobre auto- semejanza en geometría fractal, visitar: <http://www.virtual.unal.edu.co/cursos/artes/2003259_2/Cap08/0801.htm>

⁶ Para una explicación simple y didáctica de por qué la física cuántica pone en jaque la causalidad visitar: <<http://evocid.blogspot.com.br/2009/01/crisis-del-principio-de-causalidad.html>>

⁷ Ángel Rama murió en el segundo mayor accidente aéreo de España, el 27 de noviembre de 1983, en ocasión de estar dirigiéndose al «Primer encuentro de la Cultura Hispanoamericana», en Bogotá, Colombia, en compañía de su esposa Marta Traba, también escritora y crítica de arte.

etapa de la misma—; estaba equivocado. No supo captar la coherencia y la lógica de naturaleza fractal de las formas y las estructuras de —lo que sería hasta ese momento— su obra.

Si nos guiamos por la lógica cuántica, es natural, por inherente a la misma, llevar estas condiciones de las ciencias naturales hacia las ciencias humanas, pues necesariamente, como parte de un universo fractal van aunque más no sea a tocarse.

Ya hemos adelantado algunos conceptos para descifrar el realismo que defendía Levrero. Un realismo cuántico.

No estamos descubriendo ninguna rueda al hablar de realismo cuántico pues, a pesar de vilipendiado, Gregorio Morales y su grupo ya vienen anticipándolo desde 1999, intuyendo los nuevos caminos literarios por los que arriesga sus primeros pasos este joven milenio y que encontramos en la obra temprana (o premonitora) de Mario Levrero.

Para resumir y antes de pasar a los fragmentos de sus piezas literarias que muestran el aspecto fractal de su obra, repasemos una explicación de Levrero que aparece en el ensayo con cuestionario de Pablo Rocca. Creemos que aun siendo de cierta extensión resulta más esclarecedor y sucinto de lo podrían ser nuestras palabras:

Encuentro que el 'realismo introspectivo' es una expresión sumamente adecuada, tanto para referirse a *Diario de un canalla* como para referirse a la totalidad de mis textos; no veo por qué tenés que hablar de 'cánones narrativos fantásticos', siendo que la literatura fantástica tiene sus definiciones, que no encajan para nada con lo mío.

Recuerdo un texto de Física que comenzaba diciendo, aproximadamente: 'Suponemos la existencia de un mundo exterior, del cual provendrían ciertos estímulos que impresionan nuestros sentidos...'. Eso es espíritu científico; no dar nada por supuesto, ni siquiera la existencia de un mundo exterior. 'Si ese mundo exterior existe, entonces la Física dice...'. La crítica literaria parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas la existencia de un mundo exterior objetivo, y a partir de allí señalan límites precisos a la realidad y al realismo, dan por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico, y tratan de rotularlo todo de acuerdo con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos. Yo me pregunto por qué un sueño debe ser menos real que una vigilia, o un pensamiento, un sentimiento, una idea, o una vivencia debe ser menos real que una piedra o un poste de teléfonos (LEVRERO, 1992, en DE ROSSO, 2013, pp. 107-108).

Estamos ahora en condiciones de preguntarnos: ¿cómo la obra de Levrero asume este cariz fractal en la práctica? Veremos algunos modelos que hemos recogido.

Montoya Juárez (2013, p. 59) habla sobre lo celoso que era el autor en relación a su privacidad para lo que, por ejemplo, evitaba anotar su nombre en el portero eléctrico de donde vivía, o exigía que quien quisiera visitarlo le avisara con anterioridad su intención, o le dejara un mensaje en el teléfono, según afirmaba su amiga Carmen Simón. Esta característica la encontramos reflejada en el siguiente fragmento de *El alma de Gardel*:

Cuando llaman a la puerta de calle tengo por norma no atender. Los que me conocen saben que tienen que llamar por teléfono antes de venir a casa [...] Por otra parte, no tengo mayor interés en conocer gente nueva, y menos del tipo de gente que es capaz de tocar timbre en los porteros eléctricos de gente que no conoce, es decir, vendedores a domicilio, pordioseros, timadores o gente que se equivocó de timbre, o de edificio (LEVRERO, 2012, p. 14).

Esta idea vuelve a golpear su puerta y la nuestra en el mini-relato *Ese líquido verde*⁸, que comienza así: “Llaman a la puerta. No espero a nadie; me extraña que llamen. Sin embargo, abro” (LEVRERO, 1998, p. 66) y le deja paso a una vendedora domiciliar junto a la que entran todos los integrantes posibles de un circo, incluyendo los típicos animales de este espectáculo, cada uno realizando la actividad que le compete. El autor continúa relatando el comportamiento de cada uno y luego de algún tiempo en que le invaden completamente el apartamento, él despidió enfáticamente a la vendedora, quien sin insistir guarda sus cosas y se marcha, antes del curioso final.

Observamos la repetición cíclica de esta actitud ante visitas inesperadas para, en tono onírico, hacernos visualizar cómo se representa en su vida y en su mente este tipo de irrupción.

Otro ejemplo lo tenemos al comienzo del relato *Alice Springs (el circo, el demonio, las mujeres y yo)*. El narrador empieza hablando de Dante, a quien describe como “una especie de adulto” que vive en un pueblo al que está llegando un circo —un circo más—. Y este ‘niño-adulto’ se hace amigo de una “mujer-niña” que integra el circo, la que intercambia unas palabras con él durante algún tiempo y el narrador cuenta: “luego abrió el puño derecho; en la palma extendida había un caramelo rojo, destellando al sol como una joya” (LEVRERO, 2009, p. 7). Ella se lo entrega y “Dante alargó temerosamente la mano y tomó el caramelo, pero no se lo puso en la boca, sino en el bolsillo mugriento” (*Ibidem*, p. 7). Dante mantiene este

⁸ Original y traducción al portugués en el Apéndice A (aguarda autorización para publicación).

caramelo en el bolsillo hasta el final de la parte I —*El circo*— cuando:

La mano derecha se introdujo en el bolsillo del sobretodo raído y sin que Dante se diese cuenta, los dedos largos y finos limpiaron el caramelo rojo de las hebras de lana y de tabaco, y del polvo del desierto que se le habían adherido, y al llegar al pueblo la capa exterior del caramelo se disolvía en su boca y un licor meloso y fuerte le acariciaba la garganta (*Ibidem*, p. 14).

El lector va a guardar la imagen de este caramelo, su brillo, su color y su sabor y no se sorprende de sentir una identificación al comenzar a leer la microficción *Algo pegajoso*⁹:

Llevé la mano al bolsillo del saco, en ademán irreflexivo, y mis dedos rozaron un objeto inusual entre las habituales monedas: el caramelo que me había regalado una niña. [...] Por fin el caramelo, de un rojo opaco, quedó unido al papel apenas por un punto de su esférica superficie (LEVRERO, 2011, p. 135).

Cuando este lector hipotético encuentra ese caramelo rojo, ya no importa si brilla o es opaco, ni si aquel caramelo ya había sido comido, o no. Dentro de la lógica de la auto-semejanza fractal, este caramelo ya replica en sí mismo un simbolismo que le es propio. Ayuda a entender esta lógica Alberto Rojo, doctor en Física, en entrevista en la que se le pregunta sobre su libro *Borges y la física cuántica*, cuando explica: “En el universo de la mecánica cuántica hay que pensar como si las partículas pudieran moverse en cualquier dirección y pudieran estar en varios lugares a la vez antes de que el detector las observe” (ROJO, 2014).

De fragmentos de este tipo, con situaciones o conceptos que se refieren a sí mismos y que se encajan variando en patrones de diversas complejidades, está plagada la obra de Levrero, quien hace partícipe de ello a su lector. Los ejemplos mencionados nos traen modelos en diferentes narraciones, pero podemos encontrar en un solo fragmento la recursividad como una característica fractal que también se muestra en la obra del autor:

—No sé nada acerca de ese asunto; no quiero tampoco saber nada acerca de él; nunca supe nada. Si supiera, no te diría nada, o te diría que no sé nada, o que nunca supe nada, o que no quiero saber nada. Tampoco sé de nadie que sepa nada, ni quiero saber de nadie que sepa nada, ni quiero

⁹ Original y traducción al portugués en el Apéndice B (aguarda autorización para publicación).

saber de nadie que haya sabido o que quiera saber nada; sólo sé que tus abuelos quizás sepan algo de alguien que quiera saber algo, o que sepa algo, o que haya sabido algo (LEVRERO, 1998, p. 37).

La recursividad se ve manifiesta al usar frases o expresiones iguales con estructuras jerárquicas diversas y con un significado final que termina no saliendo de aquellas. Pablo Paniagua describe como literatura fractal:

[...] aquella que multiplica los signos lingüísticos, dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular; o dicho de una manera más sencilla: la literatura fractal es aquella donde se multiplican por sí mismos los elementos que la componen (PANIAGUA, 2007).

Otro fragmento que no puede faltar aquí, que si bien no muestra literatura fractal, indica la presencia y el conocimiento de los modelos fractales por parte del autor, es cuando Levrero se refiere, dentro de su propia obra literaria, a los mismos. Sucede en *El discurso vacío*.

He descubierto que el sistema de interrupciones que gobierna esta casa proviene del hecho de que Alicia es un ser fractal (ver Mandelbrot), con un patrón fractal de conducta. Y como ella determina el curso de los acontecimientos en la familia todo nuestro transcurrir es fractal, y sólo puede evolucionar de manera fractal, como un cristal de nieve.

[...] Por el momento podría formular una especie de ley para el comportamiento general de esta familia en la que estoy inmerso: 'Todo impulso hacia un objetivo será desviado inmediatamente hacia otro, y así sucesivamente, y el impulso hacia el objetivo primero podrá ser retomado o no'" (LEVRERO, 2011, p. 35).

Y el tiempo. El tiempo es otra variable de este universo cuántico que también está en Levrero. Es la variable traviesa. La que enloquece a los físicos porque se les escapa. En la literatura de Levrero no se escapan, los usa como quiere. Tal como sucede con las partículas de energía vistas por los estudios cuánticos, se interceptan, se interponen, se yuxtaponen, se superponen, se entrelazan, en toda la obra. Hablamos del tiempo e, inconscientemente, comenzamos a tejer observaciones en plural: 'los tiempos'. Para entender este acto fallido deberíamos remitirnos a complejos estudios físicos y filosóficos sobre la pluralidad temporal, o mejor, ya en nuestro territorio literario, a Jorge Luis Borges, quien en su conferencia titulada *El tiempo* cuestionaba:

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esa idea ha sido en cierto modo cobijada por la física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto, como lo suponía Newton? (BORGES, 1996, vol. IV, p. 204).

Veamos ejemplos del tiempo caótico de Levrero, en fragmentos de *La cinta de Moebius*, narración que aparece en los relatos reunidos precisamente en el volumen *Todo el tiempo*:

— ¿Cuántos años tienes? — preguntó Atenea.
 — Creo que doce, o trece — respondí. Ellos dejaron de trabajar y se miraron estupefactos, Yo no entendía qué les pasaba.
 — ¿Hace mucho que no te miras en un espejo? — preguntó dulcemente ella.
 — Tres o cuatro horas —respondí—. Esta mañana, en el cuarto de baño. (LEVRERO, 2009, p. 93)

Quien venía leyendo el relato no se detiene a pensar que la última información que tuvo de esa mañana fue que el personaje estaba en un globo aerostático que venía de París, en el que había estado viajando los últimos por lo menos dos días. Este lector, adaptado a que el tiempo tenga su propio y caprichoso pulso en el relato, ya había sido alertado por el narrador: “El tiempo y el espacio parecían tener allí otras características” (*Ibidem*, p. 75). Pero sí puede continuar acompañando al personaje que inicialmente había salido de Montevideo siendo un niño de esa edad. Entonces, un poco más adelante:

— [...] Eres un muchachito muy tierno...
 — No sigamos con la farsa, por Dios. No soy ningún muchachito. Hoy me miré al espejo con sentido crítico; debo tener por lo menos cuarenta años. (*Ibidem*, p. 101).

En este mismo relato encontramos otro fragmento que también muestra ese tiempo endeble y furtivo: “— ¡Soy coherente! —grité, pero ya el tiempo había deshecho la figura borrosa y desgarrada, y Groj se había internado en un pasado eterno, sombrío, en una memoria desdibujada” (*Ibidem*, p. 79).

Como último ejemplo sugerimos la lectura del relato más ilustrativo de la

práctica de una narrativa fractal, y es el que Levrero muestra en *Desplazamientos*¹⁰, la niña de sus ojos, en este relato pone en ecuación toda la lógica fractal, con sus controvertidos aspectos de espacio-tiempo, fracturando el tiempo, repitiendo los espacios cíclicamente y revirtiendo caóticamente cada causa y efecto, pues la causa que tendrá en la narración determinado efecto, no tendrá el mismo al retroceder en el tiempo, será propuesto un nuevo efecto, y esto vuelve a suceder una y otra vez a lo largo del relato, sin que por ello el lector pierda la noción de donde está situado.

Llegado este punto, pensamos que si todo lo que hemos dicho hasta ahora forma parte —como un fractal— de una explicación mayor que hemos comenzado a esbozar, al abrir una página al azar de *La novela luminosa*, tendríamos cómo evidenciar, si no todo, gran parte de esto que hemos mostrado.

Realizada esta práctica, el resultado no nos sorprende. Transcribiremos un fragmento bastante extenso, haciéndole mínimos recortes para que pueda leerse al propio Mario Levrero, transmitiendo varios rastros de lo que venimos afirmando hasta ahora:

Tendría que registrar por lo menos algunas de las anécdotas de mi amiga de Chicago [...] pero le sacaría la gracia porque no soy capaz de contar esas anécdotas como ella, y la gracia está sobre todo en el estilo con que las cuenta. En todo caso, yo tengo mi propia gracia, pero para mis cosas. Me da bastante envidia un escritor como W. Somerset Maugham, de quién estoy leyendo en estos días *El filo de la navaja*. Es capaz de narrar con todo detalle historias que oyó, incluso de imaginar esos detalles, inventarlos, a partir de un relato bosquejado por algún amigo. Es un excelente escritor, por algún motivo menospreciado. Yo mismo lo menospreciaba, tal vez porque tuvo mucho éxito, y porque su forma narrativa es más bien humilde. Recuerdo que en mi casa había varios libros suyos, de moda cuando yo era niño o jovencito, e incluso pasaron por mis manos cantidad de ejemplares de esos mismos libros cuando yo era librero, y nunca me había dado por leerlos. Y es muy probable que de haberlos leído, en aquel tiempo no me habrían interesado en lo más mínimo. Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo. Así, puedo ver la misma película o leer el mismo libro innumerables veces, incluso una novela policial cuya solución conozco de memoria. De Maugham había leído solamente *Ashenden*, por primera vez cuando estaba en Buenos Aires y como consecuencia de mi interés por las novelas de espionaje —interés que me había despertado Graham Greene. El libro me pareció entretenido pero muy inferior a los de Greene—. Después volví a leerlo hace unos años, no muchos, y me interesó un poco más. Y ahora lo releí hace muy poco, y me gustó todavía más. Y me creó el interés por conocer otros libros de Maugham. Ahora estoy disfrutando enormemente de *El filo de la navaja*, tan

¹⁰ Indicamos ver la película argentina *Desplazamientos*, basada en el relato homónimo y que se encuentra en línea, la que a nuestro ver consiguió captar con agudeza y originalidad el relato de Levrero. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1DaEceV3Qg>>

menospreciado, con tanta injusticia, durante tantos años. Supongo que lo mismo me sucederá con infinidad de cosas. Es difícil descubrir los propios prejuicios, que se afincan en la mente acompañados de una especie de soberbia, no me explico de qué extraña manera. Esos enanos se instalan allí como absurdos dictadores, y uno los acepta como verdades reveladas. Muy de tanto en tanto y por algún accidente o azar uno se siente obligado a revisar su prejuicio, discutirlo consigo mismo, levantar una punta y mirar a través y atisbar cómo es la realidad de las cosas. En estos casos es posible desarraigarlo. Pero quedan en pie todos los demás, disimulados, llevándonos desatinadamente por caminos erróneos. La cosa es que me gustaría escribir con el sereno placer con que escribe Maugham (LEVRERO, 2005, pp. 77-78).

En el orden en que aparecen, encontramos en este fragmento escogido intuitivamente, rastros de: su generosidad; su humildad; su poco conocimiento de la literatura antes de ser escritor, incluso de cuando era librero; su conciencia de su propia evolución; su memoria; su crítica amigable hacia otros escritores; sus recomendaciones literarias y, finalmente, las reflexiones que siempre acompañan su narrativa de los últimos años. Tal vez hayamos empezado a desarrollar alguna capacidad paranormal, o tal vez podamos ahora confirmar la naturaleza fractal de la que Levrero nos hablaba.

Creemos ya haber aportado elementos para afirmar que las características del realismo cuántico que enumera Gregorio Morales no están nada distantes de la obra de Mario Levrero en la que, coincidiendo con la definición de aquel: “La realidad que conforma [el realismo cuántico] no es una mera recreación de la más palmaria realidad exterior, sino una creación *ex nihilo*, es decir, una creación en toda regla” (MORALES, 2003) y más delante en su discurso afirma:

Todo realismo cuántico presupone en definitiva que quien lo practica ha encontrado su singular ritmo interior y que, al envolver al lector en él, lo espolea a buscar el suyo propio. [...] Su lectura tiene que producir en el lector un salto cuántico, de modo que, acabada ésta, ya no sea el mismo de antes, sino que haya dado un paso más hacia sí mismo (*Ibidem*).

Reconocemos a nuestro escritor también en esta definición, y nos reconocemos como lectores de un realista cuántico, si definidos con estas palabras. Una de las conclusiones que podemos realmente adelantar es que hemos dado, en nuestras lecturas a Mario Levrero, no sólo uno sino varios pasos hacia nosotros mismos.

4 CONCLUSIONES y otras aproximaciones

Hemos notado como práctica usual de Mario Levrero, dejar algunas de sus decisiones al azar —algo que parece natural una vez que creía firmemente en aquello que ya hemos visto de que nada es por acaso—. Así, cuando le fue diagnosticada la necesidad de una cirugía de vesícula, contaba:

Es notable cómo siempre que enfrento un problema difícil, aparece mágicamente la información precisa en el momento preciso. [...] De pronto mi vista cae sobre un título que parecía destellar: “NO SE OPERE INÚTILMENTE”, se llamaba, y si no se llamaba así se llamaba de modo muy parecido. [...] miré el índice y vi que había un capitulito destinado a la vesícula. [...] abrí el libro como al descuido [...] y fui a la primera página de aquel capítulo, y en las primeras líneas ya estaba todo resuelto; comenzaba diciendo que la operación de vesícula era una de las pocas operaciones que la mayoría de las veces es necesaria (LEVRERO, 2005, p. 21).

También cuando el autor buscaba insistentemente la fecha en que se había encontrado por primera vez con su Chl de *La novela luminosa*, hablando de las cartas que ambos se enviaban en anexos de los mensajes electrónicos explica: “Pero cuando buscaba ahora entre las cartas, abrí una al azar, y encontré con fecha 5 de julio justamente mi declaración de amor clara y concisa, y el origen del nombre ‘Chl’” (LEVRERO 2005, p. 358).

Tomándolo como ejemplo, usamos ese método para, con la celeridad que lo exigía en aquel momento el Departamento de Posgrado, definir el nombre de este trabajo. Abrimos al azar el libro de Levrero que teníamos más a mano *Manual de Parapsicología* y el acaso nos llevó a la descripción del fenómeno ‘Psi-Gamma’ que estaba definido ya en las primeras líneas como el conocimiento de la realidad que aparece como una captación directa de informaciones. Desde entonces hemos intentado dejarnos orientar por este fenómeno.

Hemos terminado todas las etapas previstas en la introducción, acercándole al lector de este trabajo la vida de un autor que se está volviendo cada vez más reconocido en su país y en el mundo. Hemos dejado de manifiesto algunos aspectos que nos han parecido vertebrales de su vida y su obra, intentando comprender sus definiciones sobre la crítica literaria y sobre sus propios procesos de creación

artística. Hemos realizado, también, algunas incursiones en los conceptos de fractales y de literatura cuántica.

Podemos concluir que aun habiendo caminado un poco en esas direcciones, resta un vasto y riquísimo terreno por recorrer y quisiéramos dejar aquí en las conclusiones indicativos para ello. Así que nos gustaría también en este espacio traer las conclusiones de lo que nos ha faltado abordar y creemos de interés para futuros estudios de este autor.

El primer debe que reconocemos, y con el que estamos estrechamente vinculados, es el del campo de la traducción. Hemos tenido acceso a una lista de los textos traducidos a otras lenguas, recopilados por Carolina Bartalini, profesora de literatura en Buenos Aires, quien nos la ha facilitado por medio de Nicolás Varlotta, hijo del autor, para colocarla en anexo (ANEXO I). En esta lista observamos que desde 1975 las traducciones de Levrero suman tan solo diecinueve, y esto contando algunos títulos que se repiten en más de una lengua. Sólo un relato, como ya hemos indicado, ha sido traducido al portugués con publicación; *Dejen todo en mis manos*, por lo que es el único que podría ser analizado en el área de literatura comparada. Ofrecemos en apéndice, tres relatos que hemos traducido y que sirven como complemento para ilustrar algunas observaciones realizadas en este trabajo¹¹.

Creemos haber dado unos pocos pasos en el análisis de sus relatos a partir de la perspectiva fractal con la que el autor conceptuaba su obra, y en estas investigaciones encontramos algunos departamentos de ciencias de países de lengua castellana donde se realizan estudios interdisciplinarios que darían cabida a abordajes más avanzados. Mencionaremos como ejemplos el trabajo del chileno Marco Corgini Videla, que ha incluido, en la Universidad de la Serena, actividades que abordan la filosofía y las ciencias duras, exponiéndolas en tertulias filosóficas, o con publicaciones como *Paseo Cuántico. Por los senderos de Shan i Zinda*. Otro ejemplo es el de Gustavo Ariel Schwartz, un investigador argentino que ha creado el Programa Mestizajes en el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), donde desarrolla actualmente sus investigaciones, en Madrid, España. Este programa constituye un espacio alternativo para estudios conjuntos de humanidades y ciencias. Creemos que este tipo de propuestas que aúnan las ciencias exactas con las humanas les abren las puertas a estudios donde se podría analizar la producción

¹¹ Anexos y apéndices aguardan autorización para publicación

artística del autor que nos ocupa.

Por otro lado, hemos presentado la visión de Mario Levrero sobre su acto creativo, el que siempre pasa por el uso de las imágenes mediado por palabras. Esto vuelve toda su producción artística terreno fértil para trabajos de artes visuales, caminos que él mismo también recorrió en la práctica de la fotografía, e incluso realizando incursiones en la cinematografía. Visualizamos la posibilidad de trabajos interdisciplinarios en estas áreas, por medio de proyectos de escritura creativa.

También destacamos que algunos de los análisis que hemos hecho desde una visión fractal, guardan la posibilidad de trabajar con la obra de Levrero dentro de áreas más tradicionales de la Literatura, amparándose en los conceptos de intertextualidad derivados de la teoría de Bajtin, a partir de los que Julia Kristeva afirmaba que:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (KRISTEVA, 1997, p.3).

Pues, como ya hemos visto, algunos de los temas y fragmentos de la producción de Levrero vuelven a aparecer a lo largo de su obra, trayendo nuevos significados. Entendemos que en esa pluralidad de significados se construye lo que, tenemos certeza, se convertirá en un clásico de la Literatura Latinoamericana de este nuevo milenio. El 'clásico' al que se refería Octavio Paz:

Una obra que dura —lo que llamamos: un clásico— es una obra que no cesa de producir nuevos significados. Las grandes obras se reproducen a sí mismas en sus distintos lectores y así cambian continuamente. De su capacidad de autoproducción se sigue la pluralidad de significados y de ésta la multiplicidad de lecturas. Sólo hay una manera de leer las últimas noticias del diario pero hay muchas de leer a Cervantes (PAZ, 1994, p. 428).

Esto que, justamente, mantiene una obra viva a través de los tiempos, es lo que proporcionará lo que proponemos por último, y sin ninguna intención de agotar las posibilidades de estudiar a este autor. Es otra conexión que puede rendir investigaciones a las que no hemos podido llegar: la relacionada con Literatura y Memoria.

Sanchiz (2013) afirmaba que “Levrero nos habla de la memoria voluntaria y la

involuntaria, de las imágenes en el recuerdo y de la reconstrucción del pasado”. Y el propio Levrero lo confirma en su relato autobiográfico *El discurso vacío*:

Cree la gente, de modo casi unánime, que lo que a mí me interesa es escribir. Lo que me interesa es recordar, en el antiguo sentido de la palabra (= despertar). Ignoro si recordar tiene relación con el corazón, como la palabra *cordial*, pero me gustaría que fuera así.

La gente incluso suele decirme: ‘Ahí tiene un argumento para una de sus novelas’, como si yo anduviera a la pesca de argumentos para novelas y no a la pesca de mí mismo. Si escribo es para recordar, para despertar el alma dormida, avivar el seso y descubrir sus caminos secretos; mis narraciones son en su mayoría trozos de la memoria del alma, y no invenciones (LEVRERO, 2011, pp. 145-146).

En este ejemplo se intuyen los posibles análisis sobre la memoria vinculados a una reflexión sobre el entendimiento de sí mismo.

Al inicio de este trabajo mostramos cómo las publicaciones sobre Levrero, los trabajos académicos, los análisis críticos e incluso las ediciones de sus propios libros se venían multiplicando exponencialmente a partir de su muerte, en 2004. Esto nos confirma la frase del autor que premonitoriamente afirmaba: “[...] en este país la muerte produce un interés inusual por la obra del que se murió” (LEVRERO, 2005, p. 417).

Lamentamos ser un número más que se suma para confirmar estas palabras. No obstante, prima el agradecimiento y el reconocimiento.

Termino permitiéndome nuevamente la primera persona del singular para concluir este trabajo:

El programa de edición de texto que uso marca ‘Levrero’ subrayado como error, dice que debe escribirse con ‘b’: Lebrero. Este término deriva de ‘liebre’, mamíferos lepóridos de la misma familia que los conejos. *Caza de Conejos* es uno de los relatos de Mario Levrero que me ha quedado sin leer, y que a su vez fue el primero que me recomendó Inesita, mi amiga flautista, en aquella mesa de café, cuando hablábamos de procrear. No era casual comenzar a obtener recomendaciones sobre la obra de este autor en una mesa de bar. No fue casual que en una mesa de bar mi orientador Ruben Daniel Castiglioni me recomendara la lectura de este autor entonces absolutamente desconocido para mí. Sugerencia que anoté con el nombre del mismo: Mario Levrero, junto a la palabra con la que Castiglioni lo definió; *conmoción*.

En su diario íntimo que luego formó parte de su novela luminosa, el domingo

17 de septiembre del 2000 Levrero relataba: “En cierto momento tuve que decir: ‘Ojalá después que yo me muera, alguna vez dos personas como nosotros se encuentren en algún boliche del mundo y hablen de mí de esta forma’” (LEVRERO, 2005, p. 132).

Puede estar seguro de que se le cumplirá muy frecuentemente ese sueño y que su novela va a iluminar a muchos lectores aún. Ya no parece casual haber sido en ‘boliches’ del mundo donde me convencieron de la importancia de conocerlo. Tampoco parece casual que un día después de escribir estas líneas encuentre, en una entrevista que Alberto Chimal le hizo a Levrero en el 2003, un año antes de su muerte, los comentarios del autor en relación a que su abuelo le explicaba, cuando era niño, que su apellido significaba lebrero, o lebrel, perro cazador de liebres.

Leer a Levrero provoca estar atento a las conexiones cotidianas que muestran que nada de lo que sucede es independiente de todo lo demás, es entender que las cosas se vinculan unas a otras y que tener la capacidad de ser consciente de ello y aprovechar para capitalizarlo a nuestro favor es apenas una cuestión de apertura y de aprendizaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍNSA, Fernando. **Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1933)**. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993.

ALLEGRO, Alzira L. V. Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações. *In: Revista Eletrônica de Produção Científica*. Unibero. Extraído de: <<http://pt.scribd.com/doc/73125657/Alzira-Allegro>>. Consultado: 14 mar. 2013.

ARRIBAS, Rubén A. Mario Levrero: Un raro en la corte de los letraheridos. **Revista digital Teína**. 2009. Extraído de: <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina20/lit2imp.htm>>. Consultado: 05 Ago. 2014.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. *In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d`Água, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. 4. Barcelona: Emecé, 1996.

BRADEN, Gregg. **El tiempo fractal / Fractal Time: Los secretos del 2012 Y la nueva era mundial / The Secret of 2012 and a New World Age**. Sirio: Editorial S.A., 2012. 264p

CADENAS GÓMEZ, Yolanda. Epistemología, ontología y complementariedad en Niels Bohr. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía Universidad Complutense. Madrid, 2003.

CASANOVA, Pablo González. Las nuevas ciencias y las humanidades: de la academia a la política. Vol. 37. **Autores, textos y temas: Ciencias sociales**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004. 478p

CHIMAL, Alberto. Mario Levrero o el mundo del alma. **Boletín digital Qubit**, N° 27, 2003. Extraído de: <<http://ufdc.ufl.edu/UF00103497/00027>>. Consultado: 21 Out. 2014.

CONTRERAS, Sandra. Realismos, cuestiones críticas. Vol. 2. **Cuadernos del seminario**. Universidad de Rosario, Rosario, 2013. Extraído de: <<http://www.lectorcomun.com/descarga/284/1/realismos-cuestiones-criticas.pdf>>. Consultado: 28 Mar. 2015.

CORTAZAR, Julio. Algunos aspectos del Cuento. *In: Obra Crítica (II)*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. Del cuento breve y sus alrededores. *In: Último round*. México: Siglo XXI, 1969.

DÁVALOS, Mathías. En busca de Mario Levrero. **Uypress**. 2010. Extraído de: <http://www.uypress.net/uc_10485_1.html>. Consultado: 03 Ago. 2013.

DE ROSSO, Ezequiel. (Org.) **La máquina de pensar en Mario**. Ensayos sobre la obra de Levrero. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 272 p.

ECHEVARRÍA, Ignacio. **Posfacio**. Levrero y los pájaros, en P. Silva Olazábal, Conversaciones con Mario Levrero. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008. 93-102p

ECO, Umberto. **Decir casi lo mismo**. Experiencias de traducción. México: Lumen, 2008.

FUENTES, Pablo. Levrero: el relato asimétrico. **Revista Sinergia**. Buenos Aires, nº 11, 49-55, 1986.

GANDOLFO, Elvio. (Org.) **Un silencio menos**. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

GARCÍA, Mariano. Las dos caras de la autoficción en La novela luminosa de Mario Levrero. Pasavento. **Revista de Estudios Hispánicos**, vol. III, n.º 1, 137-153p, 2015. Extraído de: <http://www.pasavento.com/pdf/05_10_garcia.pdf>. Consultado: 15 Mar. 2015.

GONZÁLEZ-QUEVEDO, O. Qué es la parapsicología. **Colección esquemas**, Nº 98. Universidad de Texas: Columba, 1974. 135p

HIDALGO, Bartolomé. **Obra completa**. Buenos Aires: Stockcero Inc., 2007.

INZAURRALDE, Gabriel. Apuntes sobre la novela luminosa de Mario Levrero. **Revista iberoamericana**, Vol. LXXVIII, Núm. 241, EUA, 2012. Extraído de: <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6988/7142>>. Consultado: 25 Jan. 2015.

MONTOYA Juárez, Jesús. Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata. Granada: Universidad de Granada, 2008. 660p

MONTOYA Juárez, Jesús. **Mario Levrero para armar**. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo. Montevideo: Ediciones Trilce, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Obra completa**. Madrid: Trota, 2004.

KRISTEVA, Julia. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. *In*: NAVARRO, Desiderio (selecc. y trad.). **Intertextualité**. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 2. ed. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1992.

LEVRERO, Mario. **El lugar**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

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

_____. **La novela luminosa**. Montevideo: Alfaguara, 2005.

- _____. **Todo el tiempo**. Montevideo: Casa editorial HUM, 2009.
- _____. **Manual de Parapsicología**. Montevideo: Irrupciones, 2010.
- _____. **Los Muertos / Aguas Salobres**. Montevideo: Casa editorial HUM, 2011.
- _____. **El discurso vacío**. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- _____. **El alma de Gardel**. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- _____. **Fauna / Desplazamientos**. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- _____. **Diario de un canalla / Burdeos, 1972**. Buenos Aires: Mondadori, 2013.
- LIZASOAIN, Edgardo. **No Podemos fallar**. Entrevista, 2013. Extraído de: <<http://revistatonica.com/2013/06/26/no-podemos-fallar/>>. Consultado: 19 Feb. 2015. Entrevistado por Ana Vicini.
- MARTÍNEZ, Luciana. Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance. *In*: GIORDANO, A. Los límites de la literatura. **Cuadernos del seminario 1**. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010. 33-58
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa. **Dialnet**. 2013. Extraído de: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4481717>>. Consultado: 20 Feb. 2015.
- MORALES, Gregorio. El realismo cuántico. Conferencia pronunciada en el *Graduate Center de Columbia University - NY*. **Revista Literaria AZUL@ARTE**. 2008. Extraído de: <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com.br/2008/02/gregorio-moraleel-cadver-de-balzac-y.html>>. Consultado: 28 Mar. 2015.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo. **Conversaciones con Mario Levrero**. Buenos Aires: Editorial Conejos, 2013.
- OLIVERA, Jorge. **Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero**. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008. Extraído de: <<http://eprints.ucm.es/8631/>>. Consultado: 28 Mar. 2015.
- PACHECO COSTA, Verónica. Las escritoras y el Tiempo en el postmodernismo (525-540p). *In*: ARRIAGA, Mercedes (Org.). **Escritoras y pensadoras europeas**. Sevilla: ArCiBel Editores, 2007. 740p
- PANIAGUA, Pablo. **¿Qué es la literatura fractal?** Extraído de: <<http://literaturafractal.blogspot.com.br/2007/06/qu-es-la-literatura-fractal.html>>. Consultado: 10 Mar. 2015.
- PAZ, Octavio. La mirada anterior. *In*: **Obras Completas: Excursiones/IncurSIONES**. Vol. 2. Dominio extranjero. Círculo de Lectores. University of Texas, 1994. 606p

POE, Edgard Allan. Filosofía de la composición. *In: Obras en Prosa*. Universidad de Puerto Rico. Tomo II, trad., intro. y notas de Julio Cortázar. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1969.

QUIROGA, Horacio. La retórica del cuento y Decálogo del perfecto cuentista. *In: Sobre Literatura*. Montevideo: Arca, 1970.

RAMA, Ángel (Org.). **Aquí cien años de raros**. Montevideo: Arca, 1966.

_____. **La generación crítica: 1939-1969**. Panoramas Vol. I. Montevideo: Editorial Arca, 1972.

ROJO, Alberto. Borges anticipó una de las teorías de la física cuántica más importantes. **Revista electrónica Tendencias**, 21, 2014. Extraído de: <http://www.tendencias21.net/Alberto-Rojo-Borges-antico-una-de-las-teorias-de-la-fisica-cuantica-mas-importantes_a36173.html>. Consultado: 10 Mar. 2015.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. São Paulo: UNESP, 2010.

SANCHIZ, Ramiro. Mario Levrero: El Otro y yo. **Revista digital Axxón**. 2008. Extraído de: <<http://axxon.com.ar/rev/188/c-188ensayo1.htm>>. Consultado: 16 Out. 2014.

_____. Desplazamientos de Mario Levrero. **Blog Literatura en Murcia**. 2009. Extraído de: <<http://literaturaenmurcia.blogspot.com.br/2009/01/desplazamientos-de-mario-levrero-ii.html>>. Consultado: 20 Ago. 2014.

_____. Mario Levrero: Manual de Parapsicología. **blogspot**, 2011. Extraído de: <http://lecturassrasantes.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html>. Consultado: 20 Feb. 2014.

_____. Explosión. **Revista de cultura de La diaria**. 2013. Extraído de: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/8/explosion/>>. Consultado: 12 Mar. 2015.