

ABSTRACT

Title of Thesis: UNA MIRADA QUE INCOMODA
 PREGUNTAS PARA PENSAR EN Y
 ALREDEDOR DE MARIO LEVRERO Y SU
 OBRA

Norman Mora Quintero, Master of Arts in
Spanish, 2017

Thesis directed by: Professor Laura Demaría, Department of Spanish
 and Portuguese

Using “discomfort” (*incomodidad*) as an axis term, this paper traces and analyzes the ways in which Mario Levrero’s works challenge the categories of authorship, discourse, and work (of art). With this in mind, I examine how Levrero’s authorial figure and works confront and disrupt the institutional and cultural production, distribution and experience of literary/cultural objects in four different instances: the dislocation of the supremacy of the author, the disarticulation of the idea of work of art, the analysis of the bodily experience of reading, and the reimagining of the social and shared urban space.

\.

UNA MIRADA QUE INCOMODA
PREGUNTAS PARA PENSAR EN Y ALREDEDOR DE MARIO LEVRERO Y SU
OBRA

by

Norman Mora Quintero

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts in Spanish
2017

Advisory Committee:
Professor Laura Demaría, Chair
Professor Hernán Sánchez M. de Pinillos
Professor Saúl Sosnowski

© Copyright by
Norman Mora Quintero
2017

Índice

Índice.....	ii
Lista de ilustraciones.....	iii
Capítulo 1: ¿Por qué Mario Levrero? Lectura de una incomodidad.....	1
Capítulo 2: Autor y texto	15
Capítulo 3: Cuerpo y ciudad	41
Capítulo 4: El asomo de una promesa.....	62
Capítulo 5: Cota	71
Notas	72
Bibliografía	82

Lista de ilustraciones

Página 38. *Crucigrama informal* por Alvar Tot

Página 71. Ilustración de Sonia Pulido

Capítulo 1: ¿Por qué Mario Levrero? Lectura de una incomodidad

“¿A qué se debe el *interés* que ha despertado en los últimos años la obra de Mario Levrero?”. Con esta pregunta Reinaldo Laddaga inicia su último ensayo crítico sobre la obra del escritor uruguayo (“Un escritura”, énfasis mío). Con esta misma pregunta inicio la escritura de este ensayo, el cual rondará alrededor de los modos de dicho interés. Porque en efecto, recientemente, no solo su obra sino también su nombre han sido objeto de un intenso y provechoso rendimiento editorial y crítico. El nombre “Mario Levrero”, como “Roberto Bolaño” o “César Aira”, se ha vuelto *marca*. Marca en la cual se han cifrado y anticipado algunos de los elementos más representativos y característicos de la narrativa latinoamericana contemporánea. Pero el salto ha sido grande. En especial si se tiene en cuenta que sus primeras novelas junto a algunas de sus tiras cómicas (*Santo Varón*), como recuerda Germán Belosa, fueron publicados “en parte porque el éxito de *Mafalda* [le] daba un respaldo económico” a Daniel Divinsky, uno de los primeros editores de Mario Levrero, para apostar por una serie de textos tan “livianos” y “paradójicos”, calificativos que usó el mismo autor para describir sus primeras obras: “Me hubiera resultado muy penoso en ese momento presentar una obra tan liviana, un folletín como *Nick Carter*, al lado de las cosas literarias con mayúsculas y cuello duro” (Levrero, *Un silencio* 29). Capítulo

Paralelo a la aparente insoportable levedad de su escritura y la escasa circulación de sus textos, Levrero también optó por el aislamiento de la vida cultural y artística y procuró cultivar una personalidad seductora y “excéntrica” (Verani,

“Mario Levrero” 522), término del que por lo cierto sospechaba al descubrir que “está generado por una «centridad» en sí mismo, o sea egocentricidad” (Silva Olazábal 73). El propio Mario Levrero, sostiene Jesús Montoya Juárez, se encargó de la construcción de su mito “a partir de su figura silenciosa” (*Mario Levrero* 11),¹ “las estrategias de presentación de sí mismo” y la disposición de una “escenografía escritural” (Silva Olazábal, “El lugar de Mario Levrero”) que el autor comenzó a explorar desde 1989 con la escritura del primerseudodiario, “Apuntes bonaerenses”, texto que a su vez marcó un desplazamiento en su narrativa. Así, junto a la figura del escritor desentendido, agorafóbico y ermitaño, huidor de entrevistas y de cocteles literarios, se puede entrever el *performance* de un exasperante escritor que deviene en espectáculo de la pose, y que por medio de ella entra, permaneciendo afuera, en un diálogo paradójico con su obra, los espectadores y las instituciones culturales.² Y es que Levrero posa y dice, con mucha insistencia, qué es y qué no es, y como ya advirtió Sylvia Molloy, el que posa dice que es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo (134).

Independientemente de la posición que se asuma, ya sea creer que Mario Levrero posa o ya sea creer que no lo hace —esta pregunta excede los propósitos de este ensayo y requeriría, quizá, una aproximación “sociológica de la literatura”, como sugieren Altamirano y Sarlo—, lo que me interesa resaltar es que esta forma intensa, paradójica, seductora, y tejedora, como las arañas y las telas que abundan en sus textos, de presentarse y de “ser” de Mario Levrero se ha concretado en un fructífero regreso y reedición de sus textos en grandes superficies editoriales, como Penguin Random House, De Bolsillo y Mondadori. *Boom* editorial que incluso ha generado un

renovado interés por otros de sus textos “no literarios”, como la reciente publicación en Criatura Editorial de las *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* en 2016. No sobra aclarar que con esta rápida presentación del mito Levrero no pretendo explicar por completo el interés que su obra ha despertado en los últimos años, ni mucho menos desconocer un valor “cultural”, “literario” o “estético” en sus textos, los cuales deberían ser razones suficientes para explicar el actual “entusiasmo” con que se reciben sus obras.

En el remate de este reciente proceso editorial está el ya conocido y repetido episodio de la beca de la Fundación Guggenheim y de la escritura de *La novela luminosa* (2005). Acá lo repito de nuevo, y hay algo en la escritura de Levrero que obliga a que se repitan las cosas. En el año 2000, Mario Levrero fue el receptor de una generosa, como él mismo la describe, beca otorgada por la Fundación John Simon Guggenheim. Por medio de la beca, se comprometía con el “Sr. Guggenheim” a terminar un libro que había comenzado a escribir casi treinta años antes, “La novela luminosa”, en la cual se reunía una serie de encuentros paranormales y vivencias transformadoras que Levrero se había lanzado con afán a escribir y comunicar ante la inminencia de una inevitable operación de vesícula que amenazaba su vida. Levrero sobrevivió a la operación. “La novela luminosa” nunca se terminó de escribir. Treinta años más tarde, descubrió los manuscritos originales del olvidado proyecto, que incluía apenas cinco capítulos, y convencido por amigos y apurado por unas cuantas cuentas por pagar, solicitó la beca de la Fundación Guggenheim para terminar de escribir la novela.³

El 30 de junio [de 2001] finalizó el año de la beca. Siete días más tarde la Fundación envió el esperado pedido de un reporte acerca de mis actividades y gastos. Traté de ser totalmente veraz, pero alguien me aconsejó que no lo fuera, sobre todo porque me pedía un informe breve y conciso. (Levrero, *La novela Luminosa* 431)

En contravía del consejo de su amigo, ni breve ni conciso fue el reporte. Al contrario, durante el año cubierto por la subvención, Levrero se dedicó a escribir un “Diario de la beca” de más de cuatrocientas páginas, en el cual documentó en efecto cómo gastó el dinero y sus esfuerzos por completar el proyecto de escritura. Así, en el “Diario de la beca” se consigna con insistencia, entrada tras entrada, la rutina automática del escritor, y la escritura del mismo se desborda sobre los mismas acciones y gestos: leer novelas policiales o cualquier libro que cayera en sus manos durante sus cacerías por las librerías de segunda de Montevideo; ver el cadáver muerto de una paloma en la terraza del edificio de enfrente y el desfile funerario e incestuoso de palomas que giraba en torno al cuerpo descompuesto; recibir a las mujeres que lo visitaban, le traían comida, le cocinaban y lo acompañaban a pasear por las mismas calles lluviosas de siempre; descomponerse y agobiarse todos los días que tenía que dar los talleres de escritura creativa, ya sea presenciales o virtuales; sentarse en frente de la computadora por horas a descargar pornografía, jugar solitario, diseñar programas para controlar sus impulsos o transcribir lo que escribía en papel.⁴ El “Diario de la beca” es el escenario que él mismo se construye y sobre el cual hace el último *performance* del yo, para comprobar “que no soy literato, ni

escritor, ni escribidor ni nada” (436). *La novela luminosa* termina siendo, al final, la reunión de un “Prefacio histórico”, en el cual se explica el proyecto general; el “Diario de la beca”; “La novela luminosa”, es decir, los cinco capítulos originales ligeramente revisados; “Primera comunión”, un texto inédito, y el “Epílogo de la beca”. La póstuma publicación de *La novela luminosa* (2005) en Alfaguara, la cual en repetidas ocasiones ha sido reseñada como uno de los libros más importantes de la narrativa latinoamericana contemporánea, decía entonces, es el remate de un paulatino pero pensado y decidido proyecto personal, editorial pero también institucional que ha favorecido a consolidar el interés sobre las obras y la biografía de Mario Levrero.

Paralelo a este *boom* editorial, y quizá en una operación simétrica al mismo proyecto de consolidación institucional, se puede registrar también un *boom* crítico de su obra. Desde la academia el nombre “Mario Levrero” también se ha vuelto marca. Si bien críticos y autores contemporáneos al autor, como Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, Julio Ortega, Juan Carlos Mondragón, Elvio Gandolfo o Fernando Aínsa se interesaron por su obra, particularmente desde finales de la década del sesenta hasta finales de los noventa,⁵ solo hasta hace unos pocos años se produjo un intenso redescubrimiento del autor. Este redescubrimiento se ha materializado en la reciente publicación de varios títulos críticos alrededor de su obra, como *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (2013); *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo* (2013); *Mario Levrero. Un silencio menos* (2013), *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero* (2014), y el *dossier* temático “Levrero” en *Cuadernos LIRICO* (2016).⁶ A estas

compilaciones habría que añadirle la exponencial publicación de capítulos en libros y artículos críticos alrededor de su obra. Y aunque *La novela luminosa*, *El discurso vacío*, “Diario de un canalla”, *La ciudad* (1977), *París* (1980) y *El lugar* (2000) aún ocupan un lugar central, la crítica también se ha interesado por otros textos “olvidados”, como las columnas de opinión reunidas en el libro *Irrupciones* (2007), su historietas, sus tres novelas policiales —*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975), *La banda del Ciempiés* (1989) y *Dejen todo en mis manos* (1994)—, e incluso su *Manual de parasicología* (1980). Entonces, Mario Levrero parece estar en todos lados, y su impronta en el panorama literario latinoamericano parece ser cada vez más evidente.

Si Roberto Bolaño edificó una obra capaz de aglutinar en su estela a una generación transnacional de autores latinoamericanos que acabaron encumbrándolo como la bisagra entre las tradiciones literarias americanas y la globalización a la que pertenecen, si César Aira ha hecho lo propio, construyendo una marca literaria en su modo de aproximar una tradición literaria argentina y ubicarse en ella como lente a través de la cual leerla, lente desde el que leen muchos jóvenes escritores argentinos, la obra de Levrero anticipa muchos elementos destacables en la última narrativa en español. (Montoya Juárez 11)

Pero vuelvo a Laddaga. “El entusiasmo de los lectores por esta obra es curioso: no es inmediatamente evidente que esté hecha para suscitar el entusiasmo”

(“Un escritura”), afirma. Y en efecto, al leer el “Diario de la beca” de *La novela luminosa* es casi inevitable no pensar que Levrero se esforzó por registrar las menos excepcionales o entusiastas actividades y eventos durante todo un año: Levrero se presenta como el menos excepcional de todos, ni “literato, ni escritor, ni escribidor ni nada”. Entonces, ¿por qué escribir sobre Mario Levrero y su obra? ¿Por qué escribir sobre una obra que no suscita entusiasmo pero sobre la cual y a pesar de todo se sigue escribiendo? En la declaración de Laddaga se asuma disimulado el mismo entusiasmo que percibe en los otros lectores de Levrero y que entusiasma su propia escritura. Y es ese mismo entusiasmo el que está detrás de la escritura de mi texto.

En 1995, João Cezar de Castro Rocha, reseñando el cuento “Los muertos”, advierte en el entusiasmo que Levrero genera en sus lectores una peligrosa desviación crítica: el entusiasmo, es decir, el desacomodo que generan los textos, se actualiza y opera mediante su propia domesticación. El que se entusiasma, al querer dar cuenta del entusiasmo, lo extingue: “Creo que aquí la mejor estrategia de lectura consiste en reconocer la *relevación* de esa *incomodidad* para la producción de una experiencia de lectura que no esté más solo fundada en la *búsqueda de sentidos* o en el *desciframiento de un estilo*” (254, énfasis mío). A través de “la búsqueda de sentidos” y “el desciframiento de un estilo”, entonces, se canaliza y tipifica la fuerza y vivencia irruptora y elemental del entusiasmo, entusiasmo que de Castro Rocha lee en términos de la “revelación de una incomodidad”. La experiencia de que entusiasma e incómoda (*des-acomoda*), en cuanto saca de sí por medio del furor y el arrebatamiento, se contiene en el develamiento de su origen (sentidos) y en sus modos de operación (estilo), y encauza los horizontes de lectura de los textos. Ante la

incomodidad que suscita Levrero, de Castro Rocha advierte en la aproximación crítica la aplicación de un tratamiento anestésico que genera un sentimiento de comodidad y acoplo, que de modo paradójico, surge de la propia exaltación para sofocarla. A esta domesticación del efecto entusiasta de los textos de Levrero, de Castro Rocha le opone el acoplaje de una nueva práctica de lectura, es decir, un lector que no someta al texto a un estado de docilidad, sino que esté dispuesto a incomodarse junto con los textos: el encuentro acoplado de dos incomodidades.

Como he enseñado al comienzo de este ensayo, el camino recorrido por los críticos de Levrero privilegia la traducción de la *incomodidad* que su lectura despierta a una cómoda reducción tautológica de algunos elementos de sus textos... Levrero necesita de un lector semejante, cuyo acto de lectura sea ante todo un acoplaje con su “arte poética” (254, énfasis mío).

Pero la reseña de “Los muertos” está fechada: 1995.⁷ En los márgenes del “camino recorrido por los críticos” al que de Castro Rocha apunta se acomodaron en un principio una serie de lecturas que procuraron trazar itinerarios e intersecciones entre los laberínticos y oscuros personajes, tiempos, espacios y formas que pueblan los paisajes de Levrero. Es decir, y para continuar con la imagen del camino, demarcaron senderos, montaron señales y despejaron trochas para así aclarar una ruta hacia un sentido y un “estilo Levrero”. Estas lecturas giraron, en general, en torno a los textos publicados desde 1968, primera impresión de *Gelatina*, hasta 1982, con la publicación de *El portero y el otro*, deteniéndose con especial atención sobre las

novelas *La ciudad, París, El lugar y Fauna/Desplazamientos* (1987) y los cuentos incluidos en *La máquina para pensar en Gladys* (1970). De estos textos se destacó, y aún se destaca, el motivo del viaje o del pasaje desde la interioridad despojada y frágil de un sujeto anónimo y sin atributos hacia un mundo exterior igual de precario e inestable. Sobre este motivo, a su vez, se montaron calificativos como “laberíntico”, “especular”, “excéntrico” o “raro” que sirvieron para afiliarlo con una apuesta estética vanguardista local dominada por la imaginación y una exploración de lo fantástico, lo onírico (Surrealismo), lo absurdo y la ciencia ficción —herencia de Cortázar—, de la cual el mismo Levrero se quiso distanciar —no de Cortázar sino de la desviada asociación— a partir de su propia interpretación de la función de la imaginación en la creación artística.⁸ Este tipo de lecturas se nutrieron de las tempranas notas que Ángel Rama elaboró sobre la obra de Levrero y sus contemporáneos uruguayos. En la producción literaria de la generación de 1969, Rama reconoció un “estremecimiento nuevo”, término que traduce e importa a Latinoamérica la experiencia moderna del *frisson nouveau* de Baudelaire, y una nueva forma de frasear la cultura y la experiencia local y nacional (221). Este nuevo fraseo o enunciación de lo real/local se concretaron en la exploración vertiginosa de zonas inéditas⁹ de lo real a través de la cual se descubre que “las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido propio de inminentes cambios, rehusándose a cristalizaciones en estructuras firmes” (238). Rama y las lecturas que se inscribieron, y aún se inscriben, en los márgenes de este camino dibujaron un Levrero que se desliza de personaje a personaje, de situación a situación, de estado a estado, en un juego de acumulación que no puede tener más fin

que por la misma voluntad del autor (242), y al cual toca cazar por medio del desciframiento de estilos y sentidos. Y así, motivos típicos en su narrativa, como la exploración del mundo de los sueños, las estructuras claustrofóbicas y laberínticas de los espacios, la dislocaciones, saltos y fracturas temporales y la emergencia de personajes un tanto monstruosos y sobrehumanos, configuraron los principales temas de estudio de los textos tempranos de Levrero.¹⁰

Pero desde 1995, después de la publicación de la ya mencionada reseña, “*Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria? Apuntes para una lectura ‘fisiológica’ de Mario Levrero*” de João Cezar de Castro Rocha en un dossier temático sobre Mario Levrero en la revista *Nuevo Texto Crítico*, nuevos caminos se han recorrido. Recorridos que, cada uno a su manera, han efectuado un acoplaje con la huidiza y heterogénea “arte poética” del autor. Estos recorridos se centran en los textos más recientes de Levrero, en especial desde 1992 hasta sus dos últimos textos, *La novela luminosa* (2005) y *Burdeos, 1972*, escrito en 2003, pero publicado en 2013, junto a una reedición de “Diario de un canalla”. Las lecturas críticas de este “segundo” Levrero, las cuales se ajustan a un cambio en los temas y contenidos de sus textos,¹¹ giran en torno a la denominada escritura de auto ficción, o “literatura del yo”, por medio de la cual Levrero problematiza el propio acto de escritura a partir de un desbordarse detallado y asiduo sobre los sucesos “insustanciales” y “mínimos” de la vida cotidiana, la (de)construcción del yo discursivo garante de la enunciación y la apertura hacia una serie de experiencias espirituales —las experiencias luminosas y la posibilidad de su comunicación— como temas centrales de sus textos. El entusiasmo de los lectores se ha tornado, entonces, hacia la vertiginosidad del acto mismo de

escritura que Levrero exhibe, vertiginosidad que señala una crisis de los paradigmas de (re)presentación y de “las capacidades del individuo en su retiro” del mundo (Laddaga, *Estética de laboratorio* 13). Ya Elvio Gandolfo en el prólogo de *El portero y el otro* en 1992 registraba este cambio: “Se agregan [los textos] sin embargo a numerosos libros semejantes no solo en su decisión de no ser ‘coherentes’, sino en su generosidad y riqueza, que los lleva a cumplir con la muy conveniente función de representar, justamente por sus desniveles y multiplicidad, mejor que otros el mundo del autor” (Levrero, *El portero y el otro* 7).

Pero pronto reaparece la incomodidad en el centro de la experiencia de lectura de los textos de Levrero. Sergio Chejfec en “Lápices y angustias”, al describir los principios que organizan el “Diario de la beca” de *La novela luminosa* afirma, afirmación que con las debidas precauciones se puede extender a su obra en general:¹²

Tres principios organizan este diario: la escasez, la repetición y, consecuentemente la ambigua abundancia derivada de la combinación de ambas. Podría decirse que las dos son condiciones abstractas para fundar relatos de la *incomodidad*, en la medida que hoy (digamos desde varios siglos atrás) la *incomodidad* tiene patente literaria cuando proviene de la observación personal. (197, énfasis mío)

La experiencia de la revelación de la incomodidad, anunciada por de Castro Rocha y recuperada por Chejfec, entonces, se puede rastrear también en trabajos críticos que han leído esta narrativa en clave con el estudio de la cultura local del

espectáculo y de masas contemporáneos. Estas lecturas afilian la producción de Levrero a un conjunto peculiar de intervenciones y apuestas estéticas hechas en las últimas décadas en Latinoamérica, las cuales se caracterizan por la improvisación y sus efectos inesperados e incómodos y por la fabricación y producción de objetos a partir de “materiales pobres” (Laddaga, *Estética de laboratorio* 31) y fragmentarios y que no se organizan a partir de una lógica unificadora y horizontal que establece con claridad las relaciones entre los elementos que los componen.¹³ Experimentos que desde la ocupación de zonas ciegas de la cultura, se fugan e invaden otros campos del diseño cultural e institucional para instaurar nuevos umbrales de experimentación y conflicto (Montaldo, *Zonas ciegas*). En fin, intervenciones que al desacomodar los paradigmas espaciales, temporales, conceptuales y materiales de su misma (re)presentación cuestionan no solo su propio “valor cultural” o “estético” sino la soberanía y patrocinio de las instituciones y discursos que los constituyen. Así, estas intervenciones por medio de la puesta en circulación de narraciones, imágenes y sonidos “pobres” que renuncian a cualquier estatuto de obra de arte, y en consecuencia con un valor “cuestionable”, disputan y sugieren diferentes tipos de arreglos y acomodos entre los sujetos, los objetos, los espacios y los tiempos dentro del espacio de lo público.¹⁴

Mi aproximación a esta incomodidad, el entusiasmo que arrastra este texto, es el tema de este ensayo. Pero ¿cómo escribirla? ¿cómo comenzar a articular los modos de esta incomodidad? ¿Cómo efectuar el acoplaje? ¿Cómo escribir sobre esta incomodidad sin mitigarla por medio de la escritura y la exposición? ¿Cómo no traicionar la incomodidad que comportan los textos de Levrero? La apuesta de este

ensayo es colindar por los bordes de estos “cómo”, y en la medida de lo posible, no decirlos sino dejarlos operar. Porque lo que incomoda ni habla ni dice. Lo que incomoda se siente, hace: ya se sufre, ya se soporta o ya se alivia. Por eso, antes que descifrar un sentido que refuerce un vínculo que enlace los textos que componen la obra de Levrero, lo que me interesa es dar cuenta de los modos en que estos operan y los “desacomodos”, “intereses”, “entusiasmos o “incomodidades” que arrastran en la lectura, o por lo menos en mi lectura. Porque en efecto leer a Levrero resulta incómodo muchas veces, pero paradójicamente esa engorrosa experiencia, que busca alivio, es la que suscita la lectura de sus textos.

Pero, para llegar a ese “cómo” en el que cifra la incomodidad que suscitan los textos de Mario Levrero, me desviaré por otras dos preguntas, “¿Quién?” y “¿Qué?”, y sus respectivas respuestas, Mario Levrero y su obra. A partir de estos dos modos “directos” de preguntar examinaré los primeros desplazamientos incómodos que el nombre “Mario Levrero” y los textos que conforman su producción “literaria” y “no literaria” efectúan sobre la función autor (Foucault) y la noción de obra (Barthes). Si los textos de Levrero, como sostienen Laddaga (*Espectáculos de realidad, Estética de laboratorio y Estética de emergencia*) y Montaldo (*Zonas ciegas*), en efecto irrumpen paradójicamente sobre el campo cultural para modificar las relaciones entre artistas, espectadores, obras e instituciones, los conceptos de “función autor” y “obra” son dos ejes a partir de los cuales se pueden ver las modalidades que estas intervenciones adoptan.

En la tercera entrada, analizaré cómo la desarticulación de la función autor y el deslizamiento de la obra al Texto se concretan en la incómoda experiencia que

Levrero tiene a través de su cuerpo de la ciudad. Si el discurso también es el responsable de la configuración del paisaje urbano (De Certeau) y de una disciplina de los cuerpos (Deleuze y Foucault), la dislocación de sus funciones y órdenes, implica una experiencia incomoda que Levrero sobrelleva por medio de su propia mirada incomoda del espacio urbano y su relación con su cuerpo.

Finalmente, en la cuarta entrada, a contra pelo de las lecturas que se aproximan a los textos de Levrero a partir de la lógica del “Testimonio de un fracaso”, sugiero, a partir de lo expuesto en las dos entradas anteriores, una forma de leer el proyecto que no a partir de lo que no logra, es decir, la falla, sino de las nuevas formas que promete.

Capítulo 2: Autor y texto

¿Quién? Jorge Mario Varlotta Levrero. ¿Qué? Su obra. La formulación y los modos de solicitud de información de estas dos preguntas quizá sugieran que estoy señalando sin desvío hacia una figura y un objeto fijos, definidos y concretos. Pero en la aparente inmediatez y resolución de las respuestas cualquier lector se encontrará pronto con una resistencia. Resistencia que asume la forma de contornos dispersos y de desvíos por medio de los cuales se asoma una imagen que sin advertencia se escapa por las ramas y que en su retirada conserva en potencia una escritura suspendida y desplazada. Resistencia que desarticula e incluso clausura la misma posibilidad de señalar con certeza, en contravía de la orientación de las preguntas, la figura de un autor, el orden de un discurso y los límites de una obra. Desafiando la convención de firmar con un mismo nombre sus textos, y así garantizar, por medio de la acumulación de libros, la asignación de un espacio en el campo cultural y la fijación de una “obra”, Jorge Mario Varlotta Levrero se desdobra, a partir de su nombre civil, en dos: Jorge Varlotta y Mario Levrero.

En entrevistas a y encuentros con Mario Levrero que fueron luego recogidos por Elvio Gandolfo y publicados en *Un silencio menos*, se registra la fluctuación del eje articulador “nombre de autor”. Los diferentes interlocutores de Jorge Mario Varlotta Levrero vacilan al momento de designar o referirse a él. Por un parte, Elvio Gandolfo apunta en 1975: “Nació en Montevideo en 1940, y a partir de 1966 desplegó, como Mario Levrero o con otros seudónimos, diversas formas de expresar su personalidad” (15). Rafael Courtoisie por su parte señala en 1982: “Sucede que inevitablemente, existen casos atípicos, difíciles de encasillar y a veces, difíciles de

comprender. Hasta que llega la hora de conocerlos. Uno de estos casos se llama Mario Levrero. Su nombre verdadero es Jorge Varlotta” (Gandolfo 24), estableciendo así una distancia entre un nombre falso y uno verdadero. Finalmente, Eduardo Berti y Jorge Warley aclaran en 1986: “Quien habla es un escritor uruguayo bautizado Mario Jorge Levrero Varlotta, pero que usa indiscriminadamente los nombres de Jorge Varlotta o de Mario Levrero, como intentando *desconcertar* a todo aquel que quiera seguir palmo a palmo su *obra*” (Gandolfo 27, énfasis mío), e inscriben, por medio de esta aclaración, la incomodidad (des/concierto) en la fractura del nombre propio.

Pero a esta ya compleja ruptura del sujeto se le suma todavía otra más. Mediante una proliferación de firmas y yoes, que no llegan a concretarse en heterónimos al no procurar la concreción de un yo biográfico o una distinción estilística que soporte los nombres, Mario Levrero se multiplica no solo en ejercicios de escritura por medio de los cuales cuestiona la centralidad e integridad del yo escritural sino también su misma construcción e inscripción como figura pública, como escritor y como productor de discurso. La adopción de más de una decena de pseudónimos,¹⁵ además de los dos nombres de pila ya mencionados, desvanece el nombre del autor y por lo menos en un momento temprano de su producción literaria, y antes de su consolidación editorial, sugiere un afán de disputar la función aglutinadora y organizadora del autor. Multiplicarse en firmas es tachar el nombre propio, tornarlo anónimo, al evidenciar que la escritura al permitir adoptar cualquier nombre, al señalar que se puede ser cualquiera, es decir, interpretar un yo, también señala el vacío intrínseco y efímero del acto de nombrar.¹⁶ En fin, preguntar por Jorge Mario Varlotta Levrero (¿Quién) es seguir un hilo biográfico particularmente

desviado que se desenhebra al momento de asirlo y con el cual no se puede *apuntar* una superficie homogénea.

En “Borges y yo” se pone en escena la distancia que la escritura (texto) establece entre la función autor, dispositivo institucional producido en y por el discurso, y la silueta concreta del escritor, no por ello transparente o menos compleja. A la experiencia íntima y cotidiana de un yo, “[y]o [que] camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel” (Borges 808), se le opone la operación discursiva de una función autor producida dentro los marcos de un orden institucional. Es decir, el registro de un Borges del que “tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico” (808). Pero el “y” que dispone y organiza a sus márgenes las dos dimensiones del “yo” (“Borges”, “yo”), antes que plantear una oposición, un contraste irresoluble, pone de manifiesto la porosidad de ambos modos de manifestación y circulación del “yo”. El “y”, como mediador, señala las interferencias y cortes que atraviesan simultáneamente ambas formas de presentación, y por la fuerza de la misma operación difumina los límites entre la función autor y el autor concreto. Al hacerlo, Borges, ¿cuál Borges?, complejiza, desde el aparente espacio seguro y cómodo de enunciación de la primera persona, la relación entre el escritor y las instituciones culturales que producen y legitiman la circulación de los discursos.

“¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas?” (“¿Qué es un autor?” 60).

Por medio de estas pesquisas, Foucault propone revisar el patrocinio y tutelaje con el cual se suele revestir al sujeto/autor a favor de su análisis arqueológico como una función más, entre tantas otras, histórica, compleja y variable. Pero si la función autor, es decir, la forma “como el sujeto aparece en el orden del discurso”, se descubre ya porosa, interrumpida por la demorada y distraída mirada de “otro” Borges que confiesa su gusto por los “relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson” (Borges 808), en fin, la confesión personal y sin cuantía o valor que irrumpe en el orden de lo público; si la función autor, decía, se descubre ya acosada por algo más allá de lo que es “legítimo discurso”, entonces: cómo pensar su posición o cómo determinar cuáles son las reglas que sigue. “No sé cuál de los dos escribe esta página” (808), con esta afirmación concluye “Borges y yo”. Y en la confesión de la ignorancia se asoma un gesto doble: la exposición de un “yo” íntimo se exhibe paralela a la desarticulación de la función autor: ¿A quién le pertenece el texto? ¿Cuál es su origen? ¿Quién es su autor? ¿Cómo la entidad sujeto aparece en este texto? ¿Cuál institución pueda dar cuenta de ese texto? La indeterminación e imposibilidad de resolver estas preguntas en el texto de Borges inscribe permanentemente una irrupción en el orden institucional que organiza, clasifica y legitima los mismos textos que produce. Si los discursos “literarios” solo pueden recibirse e inscribirse en el espacio común dotados de una función autor, desde la cual emana su valor en el orden del discurso (“a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto” (Foucault 48)): ¿Cómo leer

“Borges y yo”? ¿Cómo aproximarnos a textos que trabajan en y con los deslizamientos de “yo” y de la “función autor”?

Llevando a sus límites formales y operativos las *escrituras del yo*¹⁷ y sus correspondientes protocolos de comunicación e interpelación que permiten que lo privado y lo íntimo se inscriban y circulen en el espacio de lo público por medio de transacciones con las instituciones (Graciela Montaldo, “La culpa” 175), Mario Levrero a través de los experimentos que elaboró a lo largo de más de cuarenta años de *trabajo* negocia con las instituciones en y por la *escritura* su posición en un umbral difuso entre el nombre propio y la función autor. Y aunque “Mario Levrero” ha sido la marca con la cual se han demarcado los límites de su obra, sus transgresiones y firmas siguen suscitando preguntas sobre quién es el sujeto que produce y que es producido en el discurso. Su nombre aún nos sigue incomodando. ¿Quién es Mario Levrero? ¿Quién es Jorge Varlotta? En el desciframiento de estas preguntas se descubren algunas de los modos de la incomodidad que arrastra su figura; incomodidad que desacomoda los arreglos institucionales que garantizan, por medio de la asignación de un único nombre, el valor cultural y estético de una obra. En “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault analiza, por medio de la superación del concepto de “nombre de autor”, que subordina a los textos bajo una sombra hermenéutica y ejerce una función clasificadora, cómo opera la función autor, que es “característica de modos de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (46), y en particular de la experiencia moderna occidental. Me interesa señalar, para comenzar, cómo Mario Levrero

incomoda tres modos de operación de esta función, y por extensión, la sintaxis del discurso y sus modos de circulación y apropiación.

Primero. Si la función autor es el resultado de acomodados y arreglos contenidos que dan unidad, identidad y coherencia —“unidad de la escritura”— a una obra por medio de una operación doble de selección y exclusión, los desdoblamientos de Jorge Mario Varlotta Levrero en pseudónimos apuntan hacia una diseminación y desarticulación de este dispositivo.¹⁸ Aunque “Mario Levrero” es lo que en Jorge Mario Varlotta Levrero se proyecta autoralmente sobre los textos, la intensidad y el énfasis en el desdoblamiento en firmas apuntan hacia una dispersión de su obra. El mismo nombre propio Jorge Mario Varlotta Levrero ha sido tachado, suplantado, y aunque alrededor del nombre “Mario Levrero” la crítica ha aglomerado sus diversos textos, esta operación no resuelve o clausura nuevos reordenamientos alrededor de otros pseudónimos. Por eso, no es raro encontrar aún ensayos o lecturas críticas de la obra de Levrero que abordan los textos de Jorge Varlotta, y no los de Mario Levrero, o lecturas que tensionan la distancia entre los dos nombres. A este respecto, por ejemplo, es oportuno mencionar la reciente (2016) publicación de *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* en Criatura Editorial bajo la función autor Mario Levrero. Así, en una misma superficie los nombres Jorge Varlotta y Mario Levrero en simultáneo se disputan su autoridad y autoría sobre las historietas reunidas en el libro. El primero, por medio del genitivo que en el título y en el orden sintáctico de la oración lo constituyen como el sujeto productor de las historietas (*Historietas reunidas de Jorge Varlotta*). El segundo, por medio de la inscripción de su firma en el fondo de la portada gracias a la empresa editorial que se ha encargado de producir y

consolidar el mito, marca y éxito editorial “Levrero”. Otro ejemplo a este respecto: la edición de 1974 de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* publicada en Buenos Aires por Equipo Editor tiene como autor a Jorge Varlotta. En la nueva edición de 2011 publicada por Mondadori se ha producido una sustitución del primer nombre por el de Mario Levrero. A primera vista, esta sustitución de un nombre por otro parece menor. Pero si como sostiene Graciela Montaldo, siguiendo el análisis de Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*), las vanguardias utilizaron la “estética como un instrumento de desacuerdo dentro de las obras mismas” para atacar a las instituciones culturales y socavar su control sobre la producción del arte (Montaldo, “La culpa” 180), la desarticulación de dichas estrategias de desacuerdo y resistencia que despliegan las obras motivada por una lógica de mercado debe llamar por lo menos la atención de cualquier lector interesado en la obra de este autor.¹⁹ Y es que no se trata solamente de ubicar en un catálogo de búsqueda o de disponer en una estantería uno al lado de otro dos textos. Este reacomodo físico, de locación, es en efecto una resolución práctica. Pero acortar la distancia entre Jorge Varlotta y Mario Levrero, es decir, apostarle a una lógica práctica de mercadeo y promoción, es enderezar el desvío vanguardista que se despliega en la proliferación de firmas para establecer lecturas lineales y estandarizadas de sus textos.

Segundo. La función autor en nuestra cultura ha transformado a los libros y a los discursos en bienes y por extensión en objetos de apropiación (propiedades). El discurso literario le pertenece a un autor. Como señala Foucault, el discurso literario en la cultura occidental antes no era considerado como un bien o un producto sujeto

al intercambio, a la transacción o a normas estrictas que tipificaran sus derechos de autoría, edición, reproducción y circulación, sino que “era esencialmente un acto — un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo” (47). La inscripción del discurso y de la figura del autor en el sistema de propiedad moderno no solo se manifiesta, entonces, en una función de reconocimiento y de licencia de autoridad sobre los discursos, sino también que torna la escritura en práctica de producción de bienes con precios, compromisos, intereses y deudas. *La novela luminosa* escenifica la forma como Mario Levrero cifra la “literatura”, o el discurso literario, como producto. Por medio de la escritura del “Diario de la beca”, Levrero riñe con las instituciones culturales (Fundación Guggenheim) y con la solidificación de la función autor que permite que éstas se apropien del valor de lo estético, por medio de su respaldo a la figura autoral. Si la función autor garantiza la apropiación de la obra, su transformación en bien, su puesta en circulación y su explotación mercantil, Levrero devuelve al sistema un texto que pone en escena la incapacidad de producir un bien cultural : entre tapa y tapa, disfrazado como novela aparece un diario de cuentas. Es

como si el autor, a partir del momento en el que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad. (47)

Pero la transgresión y el peligro que actualiza la escritura de Levrero no es la restauración nostálgica del valor ritual, cultural o aurático, como la denominara Benjamin, que la obra perdió debido a los modos mecánicos de (re)producción modernos. Al contrario, es la plena aceptación del y aplauso al carácter de producto de la obra, es decir su valor exhibitivo, que se explota para incomodar al propio sistema que demanda producir cosas útiles. Así, “la escritura se vuelve un puro gesto. *Forma vacía* de un ejercicio que tiene como único asidero la grafía, la escritura deja de ser representación (ficción), pero tampoco es proceso conceptual (meta-literatura)” (Litvan, énfasis mío), y solo se experimenta como pura exhibición, un bien que circula como empaque vacío, *inapropiable e inconsumible*. Esta tensión se ya asoma en el doble genitivo del mismo título del “Diario de la beca”: el diario es la consignación del gasto inocuo del dinero de la beca por medio del cual se comenta sobre el proyecto de escritura, y por medio del comentario y la glosa, entonces, se ejerce una cierta propiedad o tutela sobre el mismo discurso. Pero el diario le pertenece a la beca, está adeudada con ella, el diario *es* de la beca, tanto así que incluso el Sr. Guggenheim aparece ficcionalizado, con cierto humor, en el diario: la escritura tiene que elaborar discursivamente la figura con la que está adeudada. Así, pese a los “materiales pobres” con los que trabaja, pese a que en apariencia no se produce nada, o por lo menos, no se produce lo que se prometió, algo se entrega y se edita, y se inscribe en el orden del cumplimiento y del comercio, pero también en el orden del discurso crítico que, actualizando otras funciones legitimadoras del discurso, garantiza que la obra se lea como artefacto de la cultura. A este respecto, por ejemplo, Ignacio M. Sánchez Prado sostiene que “el estudio de la literatura

latinoamericana contemporánea puede operar solamente desde una confrontación directa y sin prejuicios de las estructuras de producción de valor cultural desde el valor económico” (27).

Tercero, y último. Si la función autor garantiza que aquello que lo que el discurso produce y circula no sea un mero evento cotidiano e indiferente, es decir, una palabra que se acomoda y no disputa, sino que por el contrario es la irrupción de un enunciado en el espacio social y cultural, es decir, una palabra que redistribuye lo sensible común y genera una disturbio que reacomoda los contenidos políticos y culturales, los fenómenos que Levrero pone a circular en sus textos parecen no comportar ningún valor. “Al terminar el libro [*La novela luminosa*], es difícil no pensar que el trabajo del autor durante ese año ha consistido en evitar, hasta donde le ha sido posible, que sucediera nada extraordinario” (Laddaga, “Un autor” 234). Y es que en efecto por lo general nada “extraordinario” pasa en los textos de Levrero. Por el contrario, a través de ellos interviene lo ordinario, lo desatendido, lo que desprotegido de la función autor, no circularía en el campo de la cultura. En la inscripción de lo más común en el espacio común, Levrero practica una estética, o una manera de hacer y percibir, que desarticula los paradigmas de lo que es representable en y por el arte, y disputa con otras funciones que articulan enunciados sobre lo sensible:

A partir de esta estética inicial puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas”, tal como la entendemos, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que “hacen” con respecto a lo

común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad. (Rancière 2)

Pero este desacomodo de los modos de representación y de las “maneras de hacer” con respecto a lo común y lo sensible precisa de que Mario Levrero asuma la función autor. Y este gesto vanguardista (re)actualiza el gesto del *ready-made* de Duchamp. Así como el urinal de Duchamp puede ingresar con un valor exhibitivo en el museo por la intervención de la función autor que se concreta en la firma del artista, los *ready-made* de Levrero, si se permite la extensión del término, por ejemplo, a un diario, circulan como libros que se signan como novelas solo por la función autor que imprime su firma. La firma del artista incomoda: autenticada gracias al diseño cultural que opera por medio de la consolidación de firmas de artistas, en las vanguardias estas mismas firmas son las que permiten el ingreso y la exhibición de uriniales (Duchamp) y mosquitos (Levrero), por ejemplo, en el espacio de la cultura. Ingreso que no solo resignifica a los objetos, sino también los modos de percepción y las prácticas discursivas que usamos para dar cuenta de ellos. En fin, la función autor en Levrero le permite, por medio del mismo gesto, inscribir su escritura en el sistema, es decir, hacerla un evento, pero precisamente cifrada en lo más común y personal, a través de la exhibición de lo no eventual. En conclusión, hay algo en el nombre Mario Levrero que incomoda. Y ¿en su obra?

Quizá como referencia, homenaje o precursor a la “novela” *62 / Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, no es raro encontrar el nombre de Mario Levrero

junto al epíteto “para armar”. *62 / Modelo para armar* surge a partir de una idea presentada por Morelli (un posible doble de Cortázar) en el capítulo 62 de *Rayuela*, pero a diferencia de esta última en la que por lo menos se sugieren posibles modos o caminos de lectura, *62 / Modelo para armar* retira de su cuerpo cualquier forma de instrucción u orden:

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer. (Cortázar 4)

Además de los desafíos de lectura que se anuncian en el prólogo del libro, la derivación del texto de un episodio del capítulo 62 de *Rayuela* ensancha la extensión de *62 / Modelo para armar* y la desborda y entreteje con otros textos de Cortázar, para así articular una red de significados y lecturas que exceden los límites físicos de la obra (el libro), y que la condenan a estar siempre “para armar”, o por venir. Entonces, el texto se arma entre los espacios blancos que separan los párrafos a partir de la ausencia que se entrevé a través de ellos; espacios en blanco que cifran el umbral donde se pone en práctica el juego de las libres asociaciones: “Nadie sabe

leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (206) ya había advertido Ricardo Piglia. La novela permanece en potencia de ser armada según “el montaje personal de los elementos del relato” que cada lector actualice a partir de su propio horizonte de lecturas hechas, haciendo de él (el lector) el punto de fuga en el cual convergen las asociaciones libres. Surge así una posibilidad de montajes infinitos que en la dispersión propia del espacio literario (Blanchot), torna la obra de Cortázar, como la de Stéphane Mallarmé, en la escritura de un “gran libro”: “El libro necesario escapa a la *casualidad* por su estructura y su delimitación, cumpliendo así la esencia del lenguaje que utiliza a las cosas convirtiéndolas en su ausencia y abriendo esta ausencia al devenir rítmico que es el movimiento *puro de las relaciones*” (Blanchot 254, énfasis mío). El escape de “toda fijeza causal” hacia la casualidad del ejercicio “puro de las relaciones” moviliza el libro por fuera de sí mismo, lo libera de un sentido cifrado en él, hacia un devenir rítmico de formas, en el que los textos se arman en y desde los márgenes de sus propios límites.

En el prólogo a la primera edición de *Irrupciones*, texto que reúne un conjunto de columnas de opinión escritas por Levrero, en formato libro, y publicado en 2007, Levrero escribe:

Al poco tiempo me surgió la idea de que todo esto [las columnas de opinión] podía muy bien formar un hipertexto, que sería a la vez un mapa a todo nivel de mi propio ser. Y pensé seriamente, más de una vez, realizar ese hipertexto, pero me desalentó, por un lado, el mucho trabajo que significaría y, por otro, el poco gusto que me da leer en pantalla. De todos modos, es un hipertexto; en

cualquier orden que se lean estos fragmento, se notará creo, que todo está ligado y forma parte de lo mismo, como un holograma (14).

Mario Levrero está y es para armar. Y su esqueleto es el de un (hiper)Texto. “Cualquiera de las Irrupciones podría ser intercalada en *La novela luminosa* sin el menor esfuerzo. Muchas de las Irrupciones podrían ser cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* o fragmentos de sus primeras novelas o de las últimas”, puesto que cuando se está “ante un gran escritor toda su obra se une” (Levrero, *Irrupciones* 11), sugiere Enrique Polleri en el prólogo de la nueva edición del libro. Y en efecto, el hipertexto que Levrero arma, a pesar de su negativa a hacerlo, desborda los límites de *Irrupciones* e irrumpe en sus otros textos, al tiempo que sus otros textos irrumpen en *Irrupciones*; aunque a diferencia de Polleri, no leo esta apertura como la consumación en la unión, sino la dispersión de los textos en el escape de unos a través de otros. En el proyecto del hipertexto, en el que se abre una superficie de juego para la libre asociación y “un campo metodológico” de experimentación (Barthes 75), es decir, nuevas “maneras de hacer”, registro el desplazamiento del concepto de obra al de Texto que Roland Barthes propone en diálogo con Foucault. En este deslizamiento se cifran los modos en que los textos de Levrero incomodan, al cuestionar la heroicidad, unicidad y “canonicidad” de la “obra” de arte, por medio de la circulación de textos paradójicos que se arman por fuera de los límites que impone la obra, y que se entretejen indiscriminadamente a partir de materiales extra e intra-literarios que construyen una superficie de contaminación, como juegos de ingenio, crucigramas,

dibujos, letras de canciones, entrevistas, diarios, novelas, relatos, manuales de parasicología, historietas, caricaturas, programas de computador, entre muchos otros.

Y si el Texto es para armar, como lo es también Mario Levrero, éste entonces se experimenta como trabajo y como producción. Escribir el hipertexto en Levrero, entonces, se torna en demanda: la demanda de construir ese espacio de la escritura. El Texto se sostiene en y por la escritura, por y en el lenguaje, que lo “buscan liberar de toda fijeza causal” (Cortázar 4), de ser eternamente obra (sentido), para devenir en forma (“manera de hacer”). Así, las energías del trabajo y de la producción no se dirigen hacia la impresión de un significado sobre un significante: el Texto no cifra un sentido oculto que en el encuentro de lectura se revela cubierto con un aura. Al contrario, “el Texto es dilatorio”, y en la demora reside su incomodidad. Los textos de Levrero están desplazándose, y ponen en escena ese desplazamiento de los significantes y de las formas. “La forma *es* el texto; los contenidos tienen una importancia menor, y siempre se pueden transmitir por otros medios” (Silva Olazábal 84), ya advertía el autor. Así, la trilogía involuntaria no forma un conjunto porque comparten coincidentemente ejes temáticos, sino porque las tres novelas despliegan la misma travesía de las formas y se actualizan “maneras de hacer” con el lenguaje: las tres comienzan en el mismo lugar en el que terminan; las tres avanzan hacia la casualidad. Por eso, afirma Barthes: “Al Texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra sobre un significado” (76). Esta distinción está en sintonía con la lectura de De Castro Rocha que está en la base de este texto: la lectura de la obra se agota “en la búsqueda de sentidos o en el desciframiento de un estilo”. La experiencia del Texto, al contrario, es “la revelación de la incomodidad” a la cual

el lector se debe acoplar. Por eso, frente a la lectura de la obra que se cifra en el “qué quiere decir”, el encuentro con el texto demanda una “lógica metonímica” que acople el movimiento “serial de desligamientos, superposiciones, variaciones” (Barthes 76).

Mientras la obra reconoce jerarquías y clasificaciones, “el Texto no se detiene en la (buena) literatura” (75), y la horizontalidad que establece el Texto genera una incomodidad en la división en géneros literarias: “¿Cómo se podría clasificar a George Bataille?... La respuesta es tan *incómoda* que por lo general se prefiere olvidar a Bataille en los manuales de literatura” (75, énfasis mío). ¿Cómo se puede clasificar a Mario Levrero, nombre alrededor del cual se han reunido y organizado una heterogénea y extensa cantidad de materiales, que abarcan las esferas literaria, editorial, crítica, periodística, humorística y cultural, y que se formaliza en heterogéneos experimentos textuales. Graciela Montaldo propone el término “experimento” como una forma de acotar, sin homogenizarlas bajo un nuevo marcador, cierto tipo de intervenciones, prácticas y producciones culturales que se han inscripto en el campo de la cultural durante las últimas décadas en Argentina. Por experimento Montaldo entiende los

diferentes tipos de intervenciones culturales, desde “obras” tales como textos o películas hasta comunidades culturales o categorías abstractas, e incluso instituciones. Se trata de intervenciones que tienen *consecuencias imprevistas* y no solo en el mismo campo en que se producen, intervenciones que *salen de su territorio*, que se *despliegan en direcciones que escapan a la lógica de la que proceden*. (Zonas ciegas 12, énfasis mío)

¿Cuál es la obra literaria de Levrero? ¿Cuál es su obra no literaria? La producción del (hiper)Texto difumina los signos que enmarcan las preguntas, y dispone a todos los discursos sobre una misma superficie; operación que ha permitido que incluso sus historietas y otros textos “menores” sean estudiados a la par con los textos “literarios”. Esta horizontalidad también permite saltar, como sugiere Polleri y como el mismo Levrero trabaja, de un texto a otro. Las formas laberínticas de los textos de Levrero se despliegan y adoptan formas rizomáticas (Deleuze y Guattari) que no se subordinan a sintaxis lineales de lecturas, sino que establecen circuitos de reciprocidad entre los textos. Transfugación e *irrestricción* de acceso que ya sugería Elvio Gandolfo en el prólogo de *El portero y el otro*: “Como toda generosidad real, no contaminada de segundas intenciones, ni de caridad, produce una inmediata sensación de libertad. El lector puede entrar al libro cuando y donde quiera, sin perderse nada”, y, continúa, lo cual “provocará... desplazamientos leves e importantes de la *percepción*, de las *emociones*, de la concepción acerca de lo que vale la pena conocer o no” (9, énfasis mío). En la lectura de Gandolfo también se anuncia un importante efecto de la incomodidad que genera el (hiper)Texto de Levrero, a saber, el desplazamiento de la percepción y de las emociones. También, es preciso anotar en este punto que me he venido valiendo de esta licencia o libertad para saltar de un texto a otro a lo largo de este texto, como lo haré ahora.

En la cubierta de *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* se reproduce un crucigrama firmado por Alvar Tot, titulado “Crucigrama informal”. El diseño del crucigrama es simple: una grilla de once casillas por lado y

lado (121 casillas en total), de las cuales solo hay diecisiete casillas negras que forman, en contra de lo que sugiere el título del crucigrama, el diseño de una cruz en el centro. Hay dieciséis casillas con letras aleatorias ya escritas, que invitan al lector a utilizarlas como punto de entrada para completar el crucigrama. En las banderas internas del libro, se incluyen las pistas horizontales y verticales (instrucciones) para completarlo.

Participio de un verbo inexistente para el diccionario, utilizado sin embargo con un sentido figurado por muchos periodistas. La palabra viene a ser algo así como “lanzado mediante cierta maquina”;

Aunque usted no lo crea, y yo tampoco, ladrar;

Del diccionario de sinónimos: astuto, ladino, perspicaz, sutil, previsor, prudente, socarrón, conchudo, candongo, guachinango.

Péndola de reloj, cuya varilla está reemplazada por un armazón de barritas de metales diversamente dilatables, combinadas de modo que la longitud total no varíe con la temperatura (la letra que no cruza con otra palabra es una N).

(De Rosso 2013)

Estas son algunas de las pistas del crucigrama. Y en ellas se signa la posibilidad de la escritura del sentido, es decir, de encontrar la palabra precisa que detente íntegramente el significado que la esclarezca, sobre la forma de la grilla vacía. Completar el crucigrama es una empresa imposible. Las instrucciones se resisten a cualquier intento de desciframiento, a la vez que en la alusión directa a la experiencia

del lector (“Aunque usted no lo crea”) y a lo local (“Forma de empanada”), lo invitan a participar en el juego. En el diseño y la apertura al juego (Barthes 80) que exhibe el crucigrama veo asomarse la estructura del hipertexto que sugiere Levrero. La grilla del crucigrama describe una pérdida y un vaciamiento que opera mediante la borratura de la letra, del significado: para que el crucigrama funcione, para que se pueda jugar, primero se tienen que borrar los sentidos, para abrir espacio a las grafías (significante) que se van a trazar en las casillas. Pero en el desciframiento del significado borrado y luego inscripto en las pistas verticales y horizontales solo se evidencia la diseminación completa del sentido. Las pistas que adoptan la forma de una definición son tan vacías como la grilla del crucigrama. Esta forma de escritura, o manera de hacer, Levrero ya la había explorado en una de sus *Irrupciones*, en la que el significado se torna puro significante al figurar como mera forma:

~~Encontré en el procesador de textos un botón que, al oprimirlo, permite ir tachando todo lo que se escribe. Lo interesante de este procedimiento es que permite ir tachando al mismo tiempo que se escribe. Me siento tentado a seguir escribiendo así, siempre. (Levrero, *Irrupciones* 46)~~

Este borramiento, establece una nueva superficie de significación que puede prescindir de la estructura binaria del signo, para reproducirse solo en la flotación del significante. Las pistas de este crucigrama no son suficientes para signar el espacio de la grilla, puesto que la adecuación de una palabra en la superficie (el lugar que ocupa) depende de su relación con las letras (grafía) de las otras palabras. Las palabras

comparten letras y se tocan en su materialidad (significante), independientemente de lo que signifiquen. Las asociaciones de las palabras en la grilla del crucigrama no se soportan en su significado, sino en el entramado de sus significantes, de sus formas. El crucigrama es autorreferencial: es un *cruci/grama*. El “Crucigrama informal”, entonces, es un espacio que permite nuevas formas de crear significación, pero que se manifiesta mediante la tachadura del significado, del sentido, y por ende de la noción de “obra”. Es una forma de construir nuevas asociaciones y lecturas: es un Texto. Una forma de suspensión, de entretenimiento que no pasa por la linealidad del mensaje informativo, de la noticia, la novedad, sino que requiere que, nos detengamos y alteremos la forma como vemos y leemos los fenómenos. Y el “Crucigrama informal”, como el hipertexto en que se tornan los demás textos de Levrero, incomoda: Es una invitación a un juego abierto en el que estamos condenados a perder, pero continuamente convencidos a participar. Es la promesa de un desenlace que se fuga en las formas.

Ángel Rama, al describir algunas características generales de la nueva generación de 1969, se refiere a ella como la generación de la acción, “por referencia paralela a un principio que esos mismos comandos desplegaron como insignia y según el cual ‘la crítica es la acción’” (222). Esta nueva generación, en la que se suele inscribir a Levrero, a diferencia de la generación crítica anterior (1939-1969), se caracterizó por intervenir directamente sobre lo real —“una forma constructiva directa”—, tipificando así un traslado de un afán hipercrítico de las élites intelectuales nacionales anteriores “hacia una forma constructiva directa —por destructivas que resulten algunas de sus operaciones— que apela intensamente a la contribución de la

fantasía y la imaginación” (222).²⁰ Ante los modos atrofiados de la generación previa que ya no daban cuenta del “magma inseguro” (238) e inestable de la cultura y el presente local, la generación de 1969 extiende un “despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta” (238) que establece las bases de una nueva instancia cultural, por medio de operaciones destructivas que desacomodan los modos de representación y los canales a través de los cuales el arte toca lo real y extiende nuevos lazos con aquella realidad que “al devenir cambiante, insegura, impredecible” (238), demanda una operación de la imaginación y la fantasía, que ya no se desborda en un más allá (escapismo) sino que se vuelca sobre lo más cotidiano y mundano. Puesto que, y siguiendo la retórica de Levrero: “¿Qué es lo fantástico?... ¿No hay veces en que una mosca es un ser extraordinariamente fantástico?” Y continúa: “¿Nunca captaste la emoción de un árbol? Y uno mismo, si por un momento hace la experiencia de olvidar su nombre, su rol social y otras preguntas ajenas, ¿no es un ser misteriosamente fantástico?” (Echeverría, “Levrero y los pájaros” 97).

En la transición de la generación crítica a la generación de 1969, a pesar de la artificialidad que supone cualquier tipo de periodización, se puede leer también un deslizamiento de los paradigmas de representación y de los modos en los que el discurso interviene sobre lo real. “Si la crítica es la acción”, entonces el discurso es acción. Y también lo son los textos en la que se frasea. Si el discurso, como sostiene Foucault, discurre horizontalmente y se torna acción, gesto, actitud y prácticas que (re)producen los mismos efectos que los producen, entonces la incomodidad que la figura y los textos que Mario Levrero introducen en su orden, el del discurso, amenaza con activar “poderes y peligros”, liberar “el acontecimiento aleatorio” y

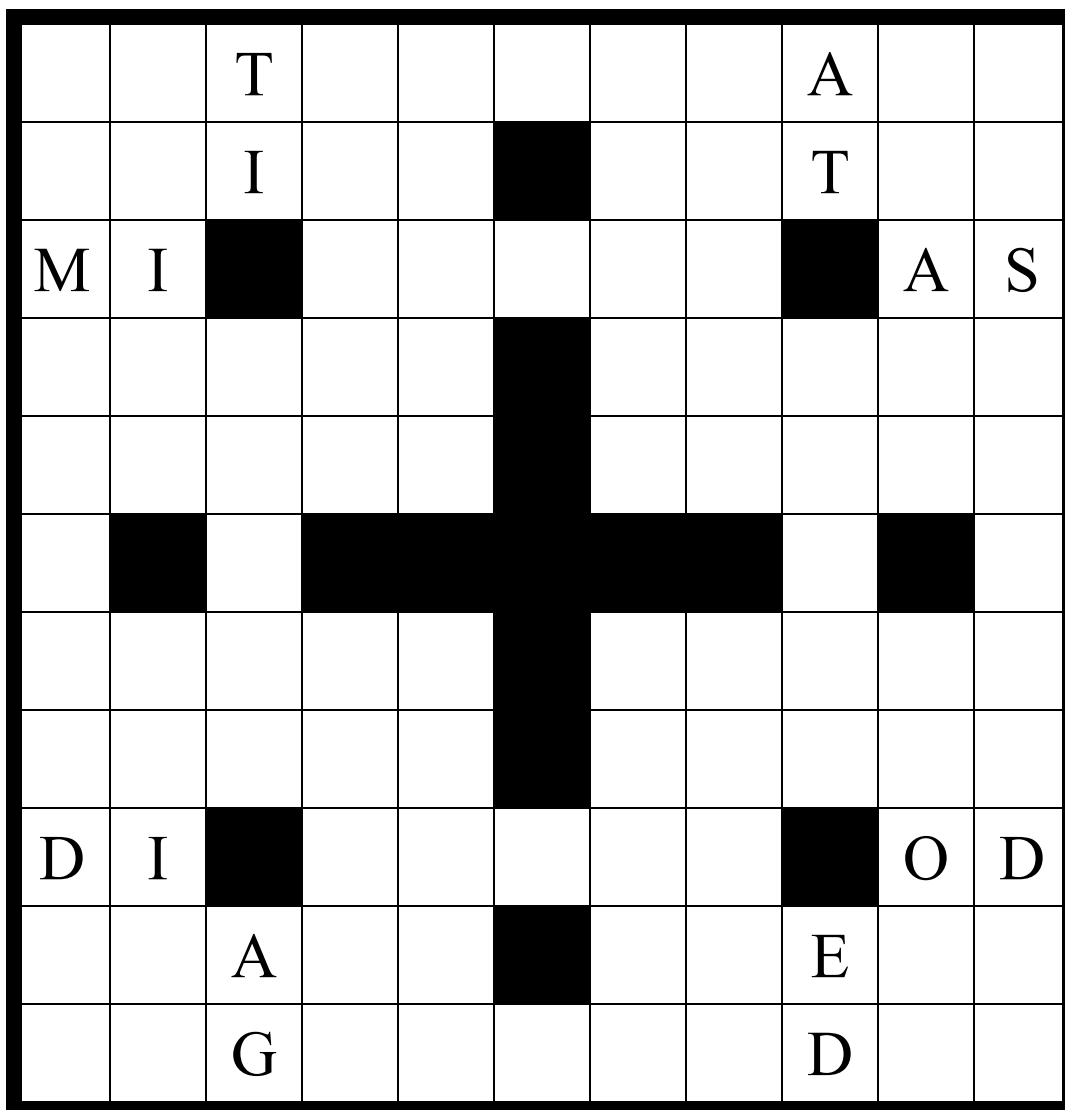
canalizar “la pesada y terrible materialidad”.²¹ Entonces, la incomodidad en efecto se siente, y en particular se siente sobre el cuerpo y el espacio urbano que ocupa. El desdoblamiento en dos firmas, es decir, la desarticulación de la función autor, por ejemplo, en *El discurso vacío* se traduce en la tensión entre una escritura caligráfica que se ejecuta por medio de la disposición y el control del cuerpo (terapéutica caligráfica) y una escritura “literaria” que descuida su control sobre la mano y las curvas de las letras para distraerse en los contenidos. En *La novela luminosa*, también, la paulatina desintegración de la personalidad de Levrero y de su proyecto de escribir “La novela luminosa” se somatiza por medio de la alta presión sanguínea, el dolor de estómago y el insomnio. Así, su paradójica intervención en las funciones del discurso y en la producción de los textos, se reproduce y codifica también en su cuerpo, perturbando sus modos de percepción y suscitando nuevos gestos y prácticas.

Pero, el cuerpo ocupa un espacio, y el espacio en los textos de Levrero suele ser el urbano: la ciudad. Desde el piso 110 del *World Trade Center*, Michel de Certeau advierte que la ciudad es el producto de estrategias, operaciones, tecnologías e intereses que pasan por el orden del discurso y alinean una perspectiva desde la que se dibuja la ciudad como un todo homogéneo y unívoco. “The 1370-foot high tower that serves as a prow of Manhattan continues to construct the fiction that creates readers, makes the complexity of the city readable, and immobilizes its opaque mobility in a transparent text” (92). Las ciudades, al igual que los discursos, se soportan sobre una gramática de códigos y funciones que distribuyen y disponen los espacios, sus modos de circulación y contacto, haciendo del espacio urbano un “todo legible” y transparente. Las ciudades se diseñan con base en y actualizan sus propias

grillas discursivas que luego se llenan con sentidos, al igual que se despliegan las señales, guías e instrucciones para su lectura: sabemos cómo transitar por la ciudad, cómo movilizarnos a través ella, pero en detrimento, paradójicamente de “its opaque mobility”. Pero si al igual que las palabras del crucigrama se borran para darle paso a un juego de formas, ¿qué pasa cuando el diseño de ciudad y sus contenidos también se borran? ¿Con cuál grilla quedamos?

A continuación, entonces, por medio de la lectura de algunas de las *Irrupciones* de Levrero, examinaré cómo la incomodidad que introduce en las funciones y el orden del discurso se “concretizan” en una incomodidad que su cuerpo experimenta en relación al paisaje urbano, y las consecuencias de este desajuste. Es importante aclarar que con este ejercicio no pretendo ni corporeizar la función autor ni edificar un Texto, es decir, no procuro hacer una analogía, o sugerir una identidad uno a uno entre función autor-cuerpo y Texto-ciudad. Lo que me interesa hacer con esta “coincidencia” es seguir acoplándome a las modalidades de la incomodidad del “arte poética” de Levrero, es decir, seguir armando a Levrero por medio de mis “montaje personal[es] de los elementos del relato” que producirán “el libro que h[e] elegido leer”.

CRUCIGRAMA INFORMAL, por Alvar Tot²²



Horizontales

1. Participio de un verbo inexistente para el diccionario, utilizado sin embargo con un sentido figurado por muchos periodistas. La palabra viene a ser algo así como “lanzado mediante cierta máquina”.
11. Voz griega usada como prefijo con la significación de pequeño, escaso.
12. Aunque usted no lo crea, y yo tampoco, ladrar. Hay, sin duda, otra definición – pero me la reservo.
14. Cierta religión: Viene de una palabra árabe que significa “salvación”.
16. En singular puede ser actora, alícuota del mundo, esencial, inferior, integral, oficial, superior, etc.; en plural pueden ser naturales o pudendas.
18. Grande. Aplícase como epíteto a algunas personas ilustres (fem.).
20. Terrenos de gran extensión, cercados y divididos en muchas hazas.
21. Mueven las alas, o los brazos como si fueran alas, o cobran aliento los convalecientes o fatigados, o mezclan dos o más metales, pero no todo al mismo tiempo.
22. Del diccionario de sinónimos, astuto, ladino, perspicaz, sutil, previsor, prudente, socarrón, conchudo, candongo, guachinango (todo sic).
26. Cada una de las gradaciones que puede recibir un color sin perder el nombre que lo distingue de los demás.
29. Garantiza mediante cierta firma; en Galicia, tiembla la tierra (esto último no es una información de último momento, sino otra definición de la misma palabra).
30. Patria de Ulises (¿cómo, cuál Ulises?).
32. Matriz.
34. Atrevido, audaz, arriesgado, resuelto, arrojado, temerario, emprendedor, insolente, resolutivo, bragado, intrépido, arriesgado, en fin, todo lo que no es uno.
36. Palenque, liza campo, ruedo, redondel, coso, plaza, arenilla.
38. Examinados con cuidado.

Verticales

1. Péndola de reloj, cuya varilla está reemplazada por un armazón de barritas de metales diversamente dilatables, combinadas de modo que la longitud total no varíe con la temperatura (la letra que no cruza con otra palabra es una N).
2. Unir, asocia.
4. Inquieta, altera, turba.
5. Especie de anzuelo para pescar en los arenales; también galicismo por exposición, postura (plural)
6. Mamífero rumiante; terreno pantanoso; o sea empalme de las dos piezas que forman la antena de las velas latinas; es decir eficacia y fuerza de una pasión; masa gaseosa en combustión.
7. Especie de empanada.
9. Punto central de un banco de tiro, que por algún motivo tiene nombre de mujer.
10. Orgánicas.
17. Esparce, derrama alguna cosa –especialmente agua.
19. Hazaña; cantar, romance, poesía popular sobre hechos históricos o legendarios.

23. Dé noticia de algo, advierta o aconseje.
24. Hice referencia a una persona o cosa, sin nombrarla (algo muy propio de mi carácter retorcido).
25. Pedazos de pan; también animales bajos y rechonchos.
26. Ojear, avizorar, observar, considerar, reflexionar, apreciar, pensar, estimar, atender, velar, proteger, cuidar, amparar, defender, concernir, atañer, inquirir, buscar, indagar.
27. Antiguamente, la ley de Moisés; también atasca, obstruye o parte leña en tueros (atención, corrector: verifique que diga tueros).
28. Del griego **eikón** = imagen.

Capítulo 3: Cuerpo y ciudad

En una de sus columnas de opinión, publicadas entre 1996 y 2000 en las páginas de “Cultura” de la revista *POSDATA* bajo el nombre “Irrupción”, Levrero relata el encuentro que sostuvo con un amigo en Colonia. Durante dicho encuentro, su amigo lo interrumpe con preguntas tangenciales cada vez que inicia el relato o intenta retomarlo:

—le digo Juan (Juan también es un amigo, de catorce años)—. Me contó que...

—¿Quién era? ¿Yo lo conozco? —*interrumpe*.

—No importa quién era —respondo, *levantando la presión* [...] —Me contó que, mientras estaba leyendo una novela...

—¿Qué novela? —*vuelve a interrumpir*.

Me saca de quicio.

—¡No importa qué novela! —grito— ¡No sé qué novela!

(*Irrupciones* 78, énfasis mío).

Las interrupciones de su amigo al tiempo que exasperan a Levrero terminan por agotar su deseo de continuar, “—Ahora se me fueron las ganas de hablar —digo” (87), y el texto concluye con una sentencia: “Este muchacho, no tengo dudas, será un brillante crítico literario” (88), definiendo así la actividad de la crítica en términos de una interrupción que demora o inmoviliza la experiencia del relato. El intercambio entre Levrero y su amigo, es decir, entre el autor y la crítica, se formaliza en este

texto como la interrupción de una irrupción. Y lo que esta columna de opinión, que es una “Irrupción” en sí misma, *hace* es precisamente poner de manifiesto la distancia entre estas dos formas de intervención. *Interrumpir* e *irrumper*, pese a su aparente cercanía, no son operaciones intercambiables. Frente a la interrupción del amigo, la cual se manifiesta en un desacomodo y desorden del cuerpo, “levantando la presión”, “Me saca de quicio”, Levrero sugerirá otras disposiciones del cuerpo que traducen y materializan modos diferentes de preguntar que no se agoten en la derecha del “¿Quién?” y del “¿Qué?”, es decir, en el trazado de un mapa. Y es que en la reacción de Levrero se condensa la experiencia del horror ante el agotamiento de la experiencia y de la “capacidad de relacionarnos” con los fenómenos: “Lo que se agota es nuestra capacidad de dejarnos afectar, nuestra capacidad de investigar las novedades que continuamente se producen en el objeto, es decir, nuestra capacidad de relacionarnos con el objeto. De ahí, tal vez, el horror” (Levrero, *Irrupciones* 118), la presión alta y la pérdida del quicio.

En este punto es necesario hacer una breve interrupción. Al leer este breve texto de Levrero resulta casi inevitable, como lector y en este momento “crítico” de su obra, preguntarme: ¿No seré yo como su interlocutor? ¿En qué medida mi texto actualiza ya sean disimuladas las mismas preguntas que éste formula y que detienen el desenlace del relato? ¿Es mi lectura la de un “brillante crítico literario”? Y más allá de los límites de este ensayo ¿Puede una lectura crítica reproducir la energía irruptora que arrastran los textos de Levrero, o cualquier texto “literario”? ¿Puede una crítica irrumper? Aunque cualquier intento de respuesta no supere la especulación, algunos comentarios de Levrero sí permiten aventurar una. “Para mi gusto, la crítica es una

actividad *innecesaria, improductiva, muchas veces destructiva*” (Silva Olazábal 60, énfasis mío), anota Levrero en una entrevista con Pablo Silva Olazábal. Así, la crítica literaria parece estar condenada a transitar dentro de los bordes de estas formas de preguntar, a repetirlas, y a solo interrumpir brevemente las obras, aclararlas. Pero estar condenado a repetir las mismas preguntas y formas no implica necesariamente hacer siempre lo mismo, o no hacer nada. Los propios textos de Levrero, que adoptan la repetición pesada de formas y gestos y que colindan con lo “innecesario” e “improductivo” son evidencia de esto. Insistir en el quién y en el qué, como lo he hecho en este texto, es reconocer que mi escritura es una simple interrupción, entre muchas otras; pero al mismo tiempo es pensar en y alrededor de Levrero los límites de mi propia escritura. Tomando prestada las palabras del sospechoso que es interrogado en el cuento “El inspector”: mis asedios e inquietudes críticas, mis interrupciones, son los “revestimientos caprichosos de las mismas vueltas en torno a un eje central [Mario Levrero y su obra], pero que siempre esquivan ese eje”. Quizá una crítica que no se agote en la interrupción y descargue una irrupción sea una crítica que se excede a sí misma y actualiza algo más allá de ella: se sale de sí misma y en la retirada adopta los modos de intervención de otros géneros y formas dentro del espacio social y cultural.

Pero vuelvo al encuentro entre Levrero y su amigo. ¿Cuáles son las diferencias que a partir de esta breve “Irrupción” se pueden establecer entre “interrumpir” e “irrupción”? Por un lado, interrumpir se agota en el “¿Quién?” y el “¿Qué?”; en señalar con el dedo y decir “es eso”. Por medio de estas dos preguntas, se busca establecer y fijar una identidad, “¿Yo lo conozco?”. Irrupción, por el

contrario, es entrar violentamente en un lugar, es decir, es un *modo* de inscribirse y habitar en el espacio del otro, sin nombre o designación, sino como pura alteridad. Por eso, en la irrupción de Levrero leo una violencia, una fuerza súbita, un desajuste de la percepción y una partición y reacomodo inesperados que la condescendencia y comodidad de la interrupción no comporta. Y, paradójicamente, quizá sea esto lo que le levante la presión o lo que le provoque el grito a Levrero durante el encuentro con su amigo: la amable y tangencial superficialidad de la interrupción, tangencialidad que también exhibe la crítica literaria: “Lo que recibo de la crítica es, en general, una sensación de tangencialidad” (De Rosso 1): lo tangencial roza, no penetra ni incomoda. El que interrumpe solo suspende momentáneamente lo dicho, exigiendo una *aclaración*, “[a] transparent text” (De Certeau 92): que lo que es dado se haga aún más evidente para poder integrarlo a su sistema. Interrumpir disimula que hay algo que no se ajusta al plan o al mapa, y por medio de la pregunta se abre un breve espacio y tiempo para acomodarlo. El que irrumpe, por el contrario, fractura y rearticula el espacio y el tiempo en el que entra abruptamente, y no da tiempo para la pregunta. En las aproximaciones críticas al objeto de arte, y en la disposición y dominio del espacio y los tiempos comunes y compartidos, Levrero descubre una forma mediada de la experiencia de los fenómenos que impiden que estos irrumpan con fuerza sobre y en el espectador, puesto que la función crítica mediatiza, traduce y restringe la súbita exhibición y experiencia de la obra de arte por medio de la interrupción de las preguntas por el “¿Quién?” y el “¿Qué?”. “¿De quién es la obra?” “¿De qué trata?” expresan un afán cuasi-curatorial de comprender, organizar y disponer en un espacio y tiempo, la experiencia del arte dentro de unos márgenes

establecidos. Pero esta operación se ejerce sobre los cuerpos, y en particular en la domesticación de las “percepciones” y “emociones”, palabras que recupero de Gandolfo. La crítica cultural educa y acostumbra al ojo; condiciona y regula las sensibilidades. Las consecuencias de la normalización de los modos de leer, ver y sentir, es decir, la normalización de los cuerpos, Levrero las pone a funcionar en sus textos. Las columnas de “Irrupción” son un claro ejemplo de este ejercicio. A través de ellas, lo cotidiano, lo que no se puede o no se sabe leer, es decir, a lo que no se le puede asignar un valor estético que justifique su puesta en circulación dentro del espacio cultural (por ejemplo, un mosquito prendido cerca de la cabecera de la cama (Levrero, *Irrupciones* 151)), justamente ocupa la página “Cultural” de un periódico. En un medio de circulación masivo Levrero, por ejemplo, anota su sorpresa al descubrir que la palabra “SOLUCIONES”, dibujada muy bien en un cartel que está en el muro de enfrente, bastaba con leerla al revés para descubrir por qué demandaba de su particular atención (112).

Irrumpir entonces es como aprender a leer al revés, y cuando la visión está acostumbrada a leer derecho, esto resulta ser una actividad incomoda. Pero en la “mala” lectura —especular— también se refleja su contrario: la “buena” lectura a la que hemos sido acostumbrados. “Buena” lectura que se soporta en una sintaxis sucesiva y lógica que organiza los contenidos y que se exhibe, entre muchos otros lugares, en la saturada arquitectura de las ciudades modernas. En contraste con la mirada inofensiva e improductiva que se demora en lo que no tiene ningún valor comercial o estético que se pueda explotar —“Hay moscas que son solo moscas” (Levrero, *Irrupciones* 77), reflexiona por ejemplo—,²³ Levrero se carga contra la

interrupción de la publicidad que “está presente en los medios de transporte, incluyendo los taxis, en los supermercados, en los shopping center, en los comercios de todo tipo, en las propias calles” (134), invasión del espacio público que lo hace sentir en una “situación de tal violencia” (134).²⁴ Pero lo que Levrero mira con espanto a su alrededor antes que la invasión de la publicidad, es que no “encuentr[a] a nadie que esté viviendo el mismo espanto, y esto hace que [su] espanto se multiplique” (135). Lo cual intenta explicar del siguiente modo: “Es probable que se hayan ido acostumbrando de a poco, en sus casa, con la televisión y con la radio” (134). Pero lo que la gente ignora es que “detrás de cada aviso hay minuciosos estudios, que por supuesto incluyen prioritariamente la psicología, todos tendientes a dominar la voluntad” (134). La publicidad anestesia las voluntades y las sensibilidades individuales en su despliegue urbanístico, y abona así un terreno para que “una sociedad entera se entregue así, se deje destruir así, de un momento a otro, sin ofrecer resistencia” (134). La publicidad y su ocupación de lo urbano retira el conflicto, fuente de la política para Rancière, del espacio común, al disponer de lo sensible y educar las sensibilidades: anestesiar las voluntades es inmovilizar el flujo de poder, fijarlo, como los sentidos, en una “obra” totalitaria. Levrero acusa a la publicidad del mismo vicio que le imputa a la crítica: interrumpe solo para aclarar, no deja espacio para la incomodidad. Y esto es lo que más le molesta, lo que más le incomoda. No deja de ser curioso que esta “Irrupción” sobre la publicidad, fue el único texto que encontré en el cual Levrero habla directamente sobre los tiempos de dictadura en Uruguay. A este respecto afirma, Antes

En tiempos de dictadura, había en las calles miradas cómplices, miradas entendimiento... En esos momentos, nunca faltaba una mirada cómplice, una semisonrisa, una mueca con el costado de la boca. Eso aliviaba el bochorno, porque era compartido, y abría esperanzas. Ahora nada. En el ómnibus nadie protesta, ni hay miradas cómplices entre los que nos atrevemos a enfrentar al guarda. Nadie advierte que está pasando algo terrible, o nadie lo dice. (135)

Frente a la saturación del espacio público por una publicidad que desdibuja de los rostros las miradas esquivas y cómplices y las muecas con el costado de la boca, Levrero reclama y construye desde un medio público un espacio textual desde el cual se puede leer al revés. Y es esta lectura al revés (incómoda) la que suscita nuevos gestos y prácticas. Para hacerlo, para poner en práctica estas formas de lectura que incomodan, la escritura de Levrero se detiene en lo desatendido, lo observa desde otra perspectiva y lo pone a circular en el espacio compartido con un nuevo valor que es reabsorbido no solo por una comunidad de lectores de “literatura”, sino también por una comunidad que siempre se está imaginando (Anderson 43), incluso mientras leen periódicos como *POSTDATA*, montados en un ómnibus en Colonia; incluso mientras distraídamente completan crucigramas en el tiempo de ocio.

Levrero es un observador, ya sea del mundo interior, no por eso menos real que otros, o del exterior. Por eso quizá su ardua campaña por la imagen como material de la escritura: “La literatura es propiamente imagen” (Silva Olazábal 15). Siguiendo el análisis de las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales (imagen y texto) de Thomas Mitchell, Montoya Juárez sugiere leer los textos

de Levrero como “textos-imágenes” (13).²⁵ Y si en efecto la intervención de Levrero pretende irrumpir, entre otros propósitos, si tiene alguno, en el espacio saturado por la publicidad, que se aprovecha de la nitidez de la imagen para educar los sentidos, es posible pensar que su preferencia por este medio señale también “que las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política” (Mitchell 11).

En el texto “Entrevista imaginaria”, Levrero describe la función de la crítica como la anulación de una experiencia de trance. A este respecto, escribe: “Eso [la crítica] me impide caer en *trance*. Me impide recibir el alma del autor... Es más, creo que esa es la verdadera función de la crítica: impedir que la *locura* contenida en una obra se *contagie* como una *peste* a toda la *sociedad*” (1173, énfasis mío). Varias palabras sobresalen en esta afirmación. Primero, y de nuevo, la experiencia del arte se asocia con una salida por fuera de sí mismo, en una especie de trance que no se racionaliza o pasa necesariamente por un yo consciente, sino que se transa por medio de la locura, es decir, la privación de una lógica racionalizadora y ordenadora de los fenómenos. Segundo, el trance que surge del encuentro con la obra de arte se concreta en una experiencia común de la cual puede participar toda la sociedad; los efectos de la obra de arte se miden también por su poder de contagio de los cuerpos, que se puede verificar en la formación de una comunidad de “miradas cómplices” y “muecas con el costado”, comportamientos por fuera de la norma, que “alivian el bochorno” y “abren esperanzas”. Y tercero, y de la mano de Michel Foucault y Gilles Deleuze, los términos que Levrero usa para describir el encuentro con el objeto de arte imprimen y trasladan a la experiencia estética un vocabulario científico y clínico: la obra de arte

comporta un estado de locura y trance; es una peste que se debe prevenir, controlar y erradicar; el arte se vive como un peligro de contagio epidémico de los cuerpos.

En *Crítica y clínica*, Deleuze analiza la relación entre estos dos tipos de discursos y su relación con la creación literaria: “El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida” (9). En la base de esta invención dentro y más allá de la lengua se registra una disposición a leer mal, a leer al revés, de hacer que el “lenguaje en su totalidad tiend[a] hacia un límite ‘asintáctico’, ‘agramatical’” (9): lenguaje que goza en el barbullo y el balbuceo. “Beckett hablaba de ‘horadar agujeros’ en el lenguaje para ver u oír ‘lo que se oculta detrás’. De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, ‘mal visto mal dicho’, es un colorista, un músico” (9). La invención dentro de la lengua de una lengua nueva se efectúa en la experiencia del límite inherente al mismo lenguaje, límite que se cristaliza en las visiones y audiciones que se le presentan al escritor en el *delirio*, y a partir de las cuales se “forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar” (9).

El delirio las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. (9-10)

“El problema de escribir”, entonces, opera por medio de disfunciones literarias y/o fisiológicas, que, pueden ser diagnosticadas como prácticas esquizofrénicas (“Louis Wolfson o el procedimiento”, 19-37). Lo “esquizofrénico” en la escritura de Louis Wolfson, sostiene Deleuze, es la asociación de palabras de la lengua materna y de lenguas extranjeras como estrategia para (sobre)vivir la enfermedad y la realidad; estrategia que supone la fractura o hendidura del yo del escritor. Las coincidencias entre Louis Wolfson y Mario Levrero no se pueden obviar. El proyecto de Levrero (la escritura de “La novela luminosa”) surge ante la inminencia de una operación de vesícula (la enfermedad) que él afronta por medio de la escisión esquizofrénica de su yo por medio de la escritura. Pero la experiencia del delirio en Deleuze o del trance en Levrero cesan y “desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas” cuando se torna *estado clínico*, cuando el cuerpo se reduce a un estado anestésico, cómodo. La función crítica, parece sugerirse, entonces, ya no es un mero dispositivo de control o disciplina, sino que tiene la función de regular los cuerpos y educar las formas de sentir. La experiencia del arte, al contrario, por medio de modos de sentir *en trance*, permite y demanda otras formas de acomodar y disponer los cuerpos. Aunque el cuerpo y su disposición son un tema recurrente en los textos de Levrero, poca atención se le ha prestado a este tema.²⁶

João Cezar de Castro Rocha es uno de los pocos críticos que ha propuesto una lectura “fisiológica” de los textos de Levrero. Lo interesante de su lectura, es que a la vez que reseña la relación entre escritura y cuerpo, traslada la experiencia fisiológica del yo narrativo a la experiencia de los lectores, es decir, nosotros:

Por lo mismo, debemos arriesgar algunas hipótesis: la poética de Levrero parece encaminarse hacia una vivencia de lectura cuyo medio no será más el libro sino posiblemente la computadora, o medios con *capacidad de asimilar otros sentidos que la visión*. Lo que la página no puede ofrecer, quizás la pantalla sepa estimular; sobre todo, un *acoplaje físicamente más activo* entre texto y lector, pues para este tipo de experiencia *sinestética* los conceptos de texto, lectura y lector tendrán que sufrir una crítica radical (énfasis mío)

Una respuesta a la llamada de De Castro Rocha es el recuento que hace Reinaldo Laddaga sobre su experiencia de lectura de la *Novela luminosa*. Una vez comenzada la empresa se ve forzado, para sostener la atención, para soportar la lectura de esta “tediosa” novela, a organizar y disponer de una escena de lectura: “Como es el caso de *La novela luminosa*, la resolución del conflicto permaneció ambigua hasta el final, pero leía el libro con un peculiar interés en la medida que me permitía reflexionar acerca de mi dificultad para concentrarme” (*Estética de laboratorio* 94). Continúa Laddaga: “Escuchaba [...] a la vez que leía una serie de grabaciones que acababa de conseguir de Klaus Lang, Keith Rowe y John Butcher” (98). Las grabaciones de este último, en particular, exploraban la relación del sonido del saxo en diferentes espacios, “de modo que las realizaciones sonoras emergen de la interacción entre un individuo con su instrumento y los lugares donde suceden” (98). Este ajuste del espacio de lectura y su recreación sinestética sugieren ese “acoplaje físicamente más activo” del lector que al tiempo que demandan la disposición de

otros sentidos para la lectura, distraen de su ejecución, y abren otros modos de lectura no lineales y transparentes.

El gusto por este tipo de “lecturas al revés”, irruptoras, Laddaga, siguiendo en la orilla del lector, las asocia con una tendencia natural de la historia del arte y los discursos sobre el arte que goza en la generación de formas ásperas —táctiles— que incomodan y que demandan nuevos modos de atención:

El gusto por las formas irruptivas, o mejor dicho, por las irrupciones que interrumpen el juego de las formas es recurrente en la historia del arte (y de los discursos sobre el arte) de *linaje europeo*... La *aspereza* nos parece mejor o más noble... que la tersura... La irrupción que concentra y arrebatada, la manifestación en cuya presencia el mundo se reordena y transfigura siempre han sido para nosotros preferibles a las cosas que aparecen como si *estuvieran establecidas desde siempre*, satisfechas de su porte y de su residencia. (96-97, énfasis mío)

Estos pasajes en torno a la lectura de *La novela luminosa*, pero aplicables al gesto vanguardista que está impreso en la obra de Levrero, inscribe la apuesta estética del autor dentro de un marco mayor. Una “aspereza” más “noble... que la tersura” y una indiferencia por las “cosas que aparecen como si estuvieran establecidas desde siempre, satisfechas de su porte” son expresiones que actualizan, en el panorama latinoamericano, la experiencia del arte moderno en la época de la reproductibilidad, de la masificación y del consumo. El gusto por las formas irruptoras es una nueva

traducción, ya hecha treinta años antes por Rama, del *frisson nouveau* de Baudelaire a partir del cual Walter Benjamin hace su lectura de la modernidad y de la ciudad moderna. Pero esta interrupción de Benjamin en mi escrito también la sugiere la misma figura de Levrero y el motivo de la ciudad (Montevideo, Colonia, Buenos Aires, París, Burdeos) tan caro a su escritura. La ciudad es el espacio del vagabundeo desatento al que se arroja Levrero. Él es ante todo un observador, y su disposición a salir y recorrer la ciudad, pese a su auto diagnosticada agorafobia, armado con un paraguas, y fijando su ojo en aquello que precisamente no distrae a nadie más que a él, me recuerda la imagen del *flâneur* que está en la base de la experiencia de la modernidad en Benjamin.²⁷

En *The Arcades Project*, a partir del análisis de la figura del *flâneur* en la obra de Baudelaire, Benjamin formula dos conceptos complementarios, *Erlebnis* y *Erfahrung*, para explicar la experiencia del sujeto en la ciudad moderna. El encuentro extemporáneo provocado por el bombardeo sensorial abrumador de la urbe genera una anestesia sensorial (*Erlebnis*), experiencia de shock, que disminuye el efecto de las energías externas y que previenen que la experiencia traumática quede registrada en la inconciencia: las energías externas, por medio de la defensa de la conciencia, dejan de irrumpir e imprimirse como trauma. Esta experiencia del shock es comparable a la sedación alienante de la subjetividad del trabajador comprometido a su régimen de trabajo. La lógica del trabajo que opera bajo la repetición y la monotonía, al extenderse por fuera de los muros de la fábrica hacia el espacio social, reeduca los gustos y gestos, al borrar las miradas cómplices y las muecas con el costado de la boca. Así, habitar la ciudad torna de der ser la penetración del sujeto a

una multitud heterogénea de fragmentos de vida (*flâneur*), a ser la inmersión en un espacio híper saturado de objetos heterogéneamente iguales, que distraen, anestesian y reproducen la misma condición alienada que experimenta el trabajador dentro de la fábrica.

La experiencia del arte no es inmune a este agotamiento de las energías. La posibilidad de reproducción mecánica de la obra de arte la despoja del aura y de la recepción aurática que se soportan en su singularidad, originalidad y autenticidad. La pérdida del aura torna el “valor cultural” (función ritual) de la obra en mero “valor exhibitivo” (función institucional). Este desplazamiento funciones modifica la relación entre el artista, el espectador y el producto, puesto que el valor de la obra es determinado por el circuito institucional dentro del cual se reproduce y distribuye. Al despojar a la obra de su valor cultural y ritual, ésta se vuelve accesible para cualquiera. Pero esta “accesibilidad” es ahora regulada por instituciones que diseñan los espacios y determinan los tiempos de exposición. Benjamin registra que la pérdida del aura es paralela a una “pérdida de experiencia”, puesto que la “experiencia objetiva” (*Erfahrung*), es decir, aquello que no ha sido domesticado por la conciencia, lo irruptor, aquello que aún conserva un aura, se torna en “vivencia subjetiva” (*Erlebnis*) (Benjamin 178), a causa de su reproductibilidad mecánica, la interrupción.²⁸

Levrero denuncia la explosión sensorial de la urbe que invade el espacio público a través del ruido de la radio, las propagandas, y los anuncios. Frente a esta interrupción constante que acostumbra el aparato sensorial, el deambular de Levrero se demora en aquello que, aunque necesariamente no es inmune a la reproducción,

¿qué fenómeno no lo es?, no se procura reproducir. Pero esta mirada de un mosquito colgado al borde de la cama, o de un semáforo encontrado en la mitad de un calle desierto, o el cadáver de una paloma en la terraza del edificio del enfrente, no pretende revestir con un “aura” al objeto ordinario y corriente. Hay algo más en Levrero. El desborde sobre lo cotidiano y su puesta en circulación por medio de columnas de opinión y libros es, antes que recuperar el “valor cultural” de la obra de arte, cuestionar el control del “valor exhibitivo” y las instituciones que lo patrocinan. Es decir, abrir nuevos modos de ver y sentir que no pasen por la domesticación institucional. Por eso, su escritura no se agota en la vivencia del shock, de la impresión efectista que informa directamente, sino que se desvía a un retorno a la “narración” como medio de comunicación de la experiencia. Pero ante la pérdida de experiencia moderna, frente a la incapacidad de la experiencia espiritual, la “narración” solo se puede desviar sobre lo que ya no se narra, lo que no se exhibe, es decir, sobre lo cotidiano y sobre ella misma: la narración se narra a sí misma. “No hay ninguna sociedad que no se *dedique* de un modo u otro a un *trabajo* de estilización o de «artistización» del mundo, que es lo que «singulariza una época o una sociedad» al llevar a cabo la humanización y socialización de los sentidos y los gustos” (Lipovetsky y Serroy 11). Levrero se apropia de esta función, pero desde la otra orilla. Frente a la dedicación al trabajo de estilización (esterilización) de la experiencia del mundo que singulariza la sociedad moderna y sus modos de sentir, la obra de Levrero se “dedica” a “trabajar” de otro modo.

El espacio que disputa Levrero es el de lo cotidiano, en el cual descubre una “zona ciega” para intervenir. Henri Lefebvre ya se había aproximado con sospecha,

en su *Crítica de la vida cotidiana*, a la aparente condición del tiempo de ocio como una esfera autónoma e independiente del modo de producción moderno, para señalar cómo, por el contrario, en ella está oculta activamente una relación sistémica con el modo de producción capitalista (Benjamin). La vida cotidiana está en disputa, puesto que en su control y modelación reside parte de la misma subsistencia de un modo de producción. Es por esta razón que Lefebvre propone una intervención de la vida cotidiana y de los tiempos dedicados al ocio como una manera de intervenir en la reproducción ideológica y material capitalista. Y quizá sea por este mismo motivo que Levrero también se desborde sobre lo cotidiano y el ocio, por medio de su caminar irruptor por la ciudad. Las experiencias cotidianas y las maneras de vivir en ocio en la modernidad son la figuración de la pérdida de una experiencia plena, por su saturación y vaciamiento, pero al mismo tiempo son los espacios de actualización y potenciación de los centelleos de aquello que se perdió. Es el espacio de la *Erfahrung*, que en mi lectura asocio con la irrupción de lo cotidiano en los textos de Levrero, y su irrupción en el espacio cultural.

Un ejemplo. La irrupción de una escena insignificante, acaso sin más valor que el anecdótico. Levrero caminando por las calles de Colonia ve a dos hombres, “que luego serán tres” (Levrero, *Irrupciones* 42), contorsionar sus cuerpos entre una vera y un camión. Sus brazos suspendidos en el aire forman dos vértices paralelos que dibujan una línea imaginaria que levemente distorsiona lo que está detrás de ellos, “cada uno de ellos tiene un brazo en la posición de pedir limosna, y el otro levantado, rígido, más en una posición de hacer adiós con la mano que un saludo nazi” (42). Los hombres se mueven, sincronizados, por la vereda, como si “tuvieran entre sí una

fatídica dependencia” (42). El encanto, el trance, se rompe cuando el resplandor de una superficie antes oculta sorprende a Levrero: los hombres están cargando un gran vidrio a través de la calle. Con el descubrimiento de la superficie luminosa del vidrio (el hecho) concluye la “Irrupción”. Pero ¿qué fue lo que irrumpió? ¿La irrupción es la corrección de la previa y “equivocada” experiencia sensible? Antes que una corrección, es decir, la afirmación del hecho “real”, la constatación de un estado de las cosas reales, la “Irrupción” en Levrero adopta la forma de una apertura a insólitos modos de ver y comunicar las cosas, y en consecuencia, la necesidad de crear con y en el lenguaje un discurso expresivo y *ajustado*. La irrupción, entonces, es la disposición a percibir el espacio, el tiempo, sus objetos y sus relaciones al revés. Es leer la mudanza de un vidrio por medio de la superposición de la imagen de una mano que pide limosna y otra que saluda rígida en lo alto. La irrupción de Levrero es despojarse del aparato crítico que “me obliga a leer un libro con un solo ojo, por así decirlo” y que “me aleja de la obra de arte, en lugar de acercarme” (Levrero, “Entrevista imaginaria” 1173). En este reacomodo de lo sensible, que también es un modo de producción de la vida, se abre la apuesta estética y de producción de Mario Levrero: ese es su espacio particular de trabajo. Por eso se sorprende al darse cuenta del abismo que se abre entre él y los otros:

A veces pienso que hay un verdadero abismo entre la gente que anda por las calles, y yo. Me doy cuenta de que todos andan de un lado a otro ocupados en sus cosas, sin maravillarse del absurdo en que están inmersos. Yo no puedo dejar de maravillarme, y es en ese preciso punto en que comienza el

sentimiento de lo maravilloso cuando la ciudad se redime y se transforma, para mí, en arte. De sufrir la ciudad pasó a disfrutarla. (*El alma de Gardel* 76)

El hecho concreto fácilmente se puede liquidar con una frase. ¿Qué pasó?: “Dos hombres están cargando un vidrio”. *Imaginar*, presentar con imágenes, el hecho, lo dicho y lo dado exige un nuevo tipo de escritura e “Irrupción”. ¿Cómo pasó?, el cual no se contenta con la búsqueda de un argumento sino que se desvía en y por la imagen. El concepto de imaginación e imagen son centrales y complejos en la estética de Levrero. En la sección “Técnicas de escritura. Arte poética”, el autor ofrece una rápida presentación de estos dos términos. La literatura para Levrero es ante todo imagen y no argumento, pero la imagen no es la mera descripción de un objeto o situación, sino un modo particular de “contar mejor” las acciones, puesto que no agota la acción en una sola frase, sino que la descompone, la fragmenta, y se la ofrece al lector como un material sensible que capta su gusto. Por eso, imaginar, a diferencia de inventar, no depende de la sorpresa, la peripecia o los giros sorprendentes que pierden su efecto después de una primera lectura. Por el contrario, el que cuenta con imágenes llama la atención sobre la escritura misma y no compromete a la literatura con ninguna ideología o retórica (Silva Olazábal 15-23).

Pero en este “cómo”, que no es un mero ejercicio de descripción, también veo perfilarse el *performance* de una política, ¿qué se puede representar en el espacio común?, y de una ética, ¿cómo representar con justicia aquello que irrumpe? ¿Cómo disponer el espacio para recibirlo? Levrero en sus textos constantemente nos ofrece y se compromete él mismo y su escritura con esta apertura: “la narrativa de Levrero

arrastra una forma de entender la escritura [y la lectura, añadiría yo] como un momento más en la construcción de un modo de vida, antes que como un instrumento para la producción de libros” (Montoya Juárez, *Mario Levrero* 13). Este compromiso con la construcción modos de vida y de sentir pide que leamos bajo otra luz la temprana lectura que Rama hizo de su obra, de la cual a pesar de celebrarla como uno de “los ejemplos más libres de imaginación que hayan conocido las letras uruguayas”, también la censuraba por su “libertad excedida y [...] carencia de fiscalización de lo real” (244). Esta falta de fiscalización de lo real, el aparente no-compromiso con la representación política y de lo inmediato, antes que registrar una afiliación, o falta de ella, evidente y transparente, es decir, no problemática ni conflictiva (Rancière) del arte con su realidad, indica que la inscripción de lo literario en Levrero no pasa por la retórica del discurso ni por la voz común que reivindica un consenso:

Todos somos retóricos, todos cantamos la justa, todos sabemos cómo arreglar los males del país, todos estamos deseosos de mostrar nuestra visión del mundo, todos queremos volcar nuestros sentimientos. [Pero d]esde el punto de vista literario no dicen nada, pero nada. El lector simplemente se paspa. Mientras tanto la literatura queda por el camino; el lector se distrae, y la literatura nacional adelgaza y muere. (Silva Olazábal 16)

Esta propuesta de lectura que hago de Levrero y su obra a partir de *Irrupciones* sirven para presentar el modo en que leo la incomodidad que suscita su

escritura. Con respecto a este propósito, en 1987, Julio Ortega escribió el siguiente comentario sobre la obra de Levrero, que en términos más condensados y poéticos describen lo que hasta ahora he expuesto:

Todo está hecho para ser contado pero no hay un cuento (o canto) *común*: no hay nada para ser contado en este cuento sin comienzo ni fin que es escribir (o reescribir) la zozobra del sujeto en *los discursos dados*. En esa espesura discursiva, justamente, el relato es un camino hacia fuera, tras el muro y hacia delante. *La imaginación es la promesa*, pero no para dejar la realidad del mundo sino para *rehabitarlo*. (255, énfasis mío)

Es precisamente este modo particular de la incomodidad irruptora que pone en práctica Mario Levrero la que me interesa comenzar a sugerir: la promesa. En el deslizamiento del “¿quién?” y del “¿qué?” hacia al “¿cómo?” leo una doble inscripción de una marca ética y política que se anuncia en la promesa de una experiencia (¿luminosa?) y de un *porvenir* que nunca se entregan y que solo se asoman en la acto de escritura y de lectura, pero que de manera simultánea habitan y abren los textos hacia su devenir y su realización. Mario Levrero no suele cumplir sus promesas: le incumple a su escritura y a sí mismo, le incumple a sus patrocinadores y nos incumple a sus lectores, cuatro variaciones de un mismo problema. Pero al hacerlo, actualiza (*perform*) y se ocupa de su escritura; se hace sujeto y autor; negocia y se inscribe en el espacio cultural en el que circulan su nombre y sus textos, y

configura y dispone una escena de lectura para él mismo y para sus lectores.
Incumplir las promesas es el modo de ocupar(se) (de) la realidad, es su modo de habitar y trabajar en el presente.

Capítulo 4: El asomo de una promesa

“Todo este libro —dice— es el testimonio de un gran fracaso”. Lo prodigioso es cómo Levrero trabaja desde su propio fracaso y, con los materiales de su derrota, construye el molde de esa imposible novela luminosa, sus contornos. Si la experiencia luminosa no es narrable, como finalmente admite Levrero, sí es posible, a cambio, narrar la oscuridad que la rodea, y la necesidad de la luz. *La novela luminosa* se convierte, así en el negativo de una experiencia mística, en el vaciado de su huella, en el clamor de su inminencia.

(Echeverría, *Levrero y los pájaros* 102).

Si la “búsqueda tozuda del Espíritu” (95) es uno de los motivos que atraviesa la obra de Levrero, Espíritu que se asoma disimulado bajo otros nombres y figuras, la confesión del fracaso que se signa en el último texto de Levrero, *La novela luminosa*, es una declaración sobre el fracaso de todo un proyecto. Y en efecto, sus textos fracasan; y este ha sido uno de los modos de aproximarse a la incomodidad que vengo rastreando en Levrero. Incomodan por que fracasan, porque fallan; y al mismo tiempo ser testigos de este fracaso es lo que genera interés y entusiasmo. En *La ciudad*, un personaje sale en busca de provisiones en una noche fría y lluviosa. La peripecia transforma la necesidad original y el personaje se torna todo búsqueda. Termina, sin haberse aprovisionado de nada, más que de deseo de procurar, sentado en una estación de trenes, a la espera de un nuevo comienzo. En *París*, después de un viaje de trescientos años de regreso, un personaje reconoce en el polvo que lo cubre todo, el rastro frágil y ligero con el que el tiempo ha cubierto la ciudad. En el levantar del

polvo se cifra una búsqueda que culmina con la risa cobarde del personaje que es incapaz de levantarse a sí mismo por encima de París. En *El lugar*, un personaje condenado a recorrer vertiginosamente un rizoma laberíntico que se multiplica puerta tras puerta, ve asomarse en el umbral de cada una de ellas el rostro de algo que ya no está. Después de por fin encontrar una salida y descubrir el paisaje de una ciudad próxima, habita un cuarto, como los del laberinto, en el cual cae en un sueño oscuro. Ese es su lugar. En *Nick Carter*, la resolución de un crimen se fractura en una serie de episodios cuasi-televisivos en los que no se resuelve nada y se derrota a cualquiera. Al final de la novela, momento en el que se suele celebrar el éxito del detective, solo se enuncia, interrumpido, el comienzo de la propia investigación: “—Damas y caballeros, los he reunido aquí...” (154). En *Desplazamientos*, el cobro de la renta (deuda) de un conjunto de apartamento se demora —no se cancela—, aumentando el *interés*, por medio de una fuga constante del punto de vista, que presenta un mismo evento desde diferentes perspectivas. En *El discurso vacío*, la restitución del yo se efectúa por medio de una terapéutica caligráfica que en la maestría de la materia de la escritura procura adecuar el alma para el acto de escribir. Pero los ejercicios fracasan en la medida que se torna hacia los contenidos de la escritura en detrimento de las curvas de las letras, y la narración (¿lo literario?) invade el significante. Aunque por razones prácticas me apoyo en los textos más clásicos de Levrero, sus cuentos y otros textos también reproducen esta lógica del fracaso. Y este rápido recorrido por los textos de Levrero también quiere dar cuenta que en efecto sus textos sí ponen en escena una lógica del fracaso.

Pese al fracaso en que se constituye la escritura de Levrero, no solo él persiste en escribir, sino que también sus lectores persisten en leerlo, haciendo que en efecto algo pase en y con los textos. Aquello que pasa, en la lectura de Echeverría, y las que se subscriben a la lógica del fracaso, de la falla, de lo incompleto, se revela como el negativo de una experiencia mística o luminosa: la escritura que de entre los residuos de la derrota busca las palabras, los signos y las imágenes para ser a pesar de todo escritura. Frente a frente se oponen, así, como mero negativo —lo que no es, lo que es como huella o resto— una escritura (novela) luminosa y una oscura; una escritura mayor del encuentro con el Espíritu y una escritura condenada a trabajar con “materiales menores” o “pobres”; el proyecto del libro completo y acabado y los diarios que en la fractura del yo cifran la incompletud de la empresa. Estos, en mi revisión de la crítica sobre Levrero, son los caminos que han recorrido las últimas lecturas de su obra. Así, el testimonio del fracaso del gran proyecto de Levrero se lee como la puesta en escena de un modo de habitar el presente y reproducen las lecturas sobre la inutilidad de cualquier gran empresa en la modernidad, consecuencia de la “pérdida de experiencia” (Benjamin), la sedación del “delirio” (Deleuze), la disipación del “cúmulo de energía eléctrica” (Baudelaire), la “evaporación del encanto” (Lipovetsky y Serroy), o la “pérdida de amabilidad”:²⁹ de la mirada cómplice, de la semisonrisa y la mueca atrevidas que abren la esperanza.

Pero la escritura como negativo que soporta el testimonio del fracaso pese a que sugiere la apertura a zonas conflictivas, ciegas, inexploradas, o el rescate de materiales pobres y menores, o la potencialidad de la falla o la falta, opera con y actualiza una lógica de la diferencia que se sostiene en la existencia de un Espíritu

(identidad, sentido), ya sea perdido, borrado, tachado, que define y organiza lo que es en términos de lo que no es. La actualización de esta lógica binaria también arrastra tras ella el anhelo de un sentido: se busca consignar en el proyecto de la escritura de Levrero un sentido (“narrar la oscuridad que la rodea” (Echeverría, *Levrero y los pájaros* 102)) pero a partir de “la necesidad de la luz” (102). Pese a la imposibilidad de narrar o comunicar la experiencia con el Espíritu, éste aun ocupa un lugar privilegiado en el horizonte hermenéutico. Pero si la escritura de Levrero en efecto irrumpe en los protocolos de la obra (sentido) para tornarse (hiper)Texto (forma); si los textos de Levrero en efecto no dicen mucho sino que incomodan, ellos entonces demandan una “lectura [que] sea ante todo un acoplaje con su ‘arte poética’” (de Castro Rocha 254). Poner en el centro del proyecto de Levrero el fracaso, la falla, es pensar la escritura en su insuficiencia, ya sea por defecto o de sentido o de forma: pensar la escritura por lo que no puede o no es capaz de hacer o significar. Liberar a la escritura del fracaso, es decir, de ser mero negativo, es abrirla a nuevas formas de operar, de hacer y de intervenir. Es liberarla de operar por oposición, de ser secundaria y sometida a la comparación. Si se retira el fracaso o la falla de la escritura se la abre a su devenir, a ser pura diferencia —derivación—, y a su posible repetición (Deleuze) como nuevo inicio. Y en efecto en la escritura de Levrero hay una apuesta por los nuevos comienzos.

Pero hay aun algo más detrás del testimonio del fracaso. El testimonio se da desde el lugar frágil de enunciación de un yo. Suscribirse al proyecto de Levrero dentro de las escrituras del yo (Montaldo, “La culpa” 175), pese a su funcionalidad operativa para trazar derroteros y explicar un problema central no solo de estos

experimentos sino de un conjunto de producciones contemporáneas producidas en Latinoamérica, al circular casi con exclusividad alrededor del eje yo, así sea para problematizarlo o descentrarlo, suelen olvidar que el testimonio es leído por un tercero: el lector, un otro.

La escritura de Levrero es escritura para el otro, para el lector. Y es en este encuentro donde y cuando surge. En retrospectiva, Levrero registra la hendidura entre Jorge Varlotta y Mario Levrero (el escritor) en su último diario *Burdeos, 1972*,³⁰ diario escrito en 2003, pero publicado solo hasta 2013. Al inicio de la entrada del “15 de septiembre de 2003 (3:05)”, Levrero escribe: “Es una pena que no pueda poner los nombres verdaderos” (Levrero, *Diario de un canalla* 167), para luego anotar que fue Antoinette, con una voz y un acento extranjeros, la que lo comenzó a llamar por su segundo nombre: “Debo aclarar que mi nombre oficial es Jorge Varlotta. Fue justamente Antoinette la primera en llamarme habitualmente Mario. Mejor dicho *Marió*” (167, énfasis mío). Continúa Levrero: “La adopción del nombre ‘Mario’ como mi nombre habitual... se hizo con el tiempo más frecuente” a medida que su mundo se “fue nutriendo cada vez más con personas provenientes del ámbito literario, desde los lectores hasta los alumnos” (167-168). Y es ese Mario que nace en 1972, en la lengua del otro, quien escribe por medio de los dedos del desplazado Jorge Varlotta: “eso que escriben las puntas de mis dedos pasa a través de mí. Pero siempre he tratado de dejar en claro que ése que escribe no soy exactamente yo” (168). Pero la palabra que bautiza a Mario Levrero, la palabra de la que brota el proyecto de escritura, está doblemente desplazada: además del desplazamiento del nombre “Jorge” por “Mario”, también se desplaza el acento de la “a” a la “ó”, es decir, no se desplaza un sentido, sino una forma; el nacimiento se registra en la grafía: *Marió* Levrero. La marca que

signa la escritura desde su bautizo está acosada por la diferencia, por una pronunciación incómoda: su nombre se pronuncia agudo, como aguda es su escritura y su mirada.

Y el impulso de escritura vuelve a aparecer en el encuentro con el otro, que suele ser una mujer: “Chl”, en quien “La lectura tuvo en ella el mismo efecto que en mí la escritura, y quedó con los ojos enrojecidos y las mejillas húmedas. No digo que otros lectores vayan a conmoverse del mismo modo, pero esas lágrimas no dejan de ser un comentario estimulante para mi trabajo” (Levrero, *La novela luminosa* 367). O “M”, quien

“aceptó leer el primer capítulo (agosto) de este diario... Leyó todo, hasta el final, y con mucha atención. Le pregunté si no sería que leyó con interés por esa curiosidad que tenemos todos, y especialmente las mujeres, por detalles íntimos de los demás... Y me comentó algunos pasajes que la habían entusiasmado o al menos conmovido. Después me llamó por teléfono para hacer un comentario más: dice que para el lector común tal vez este diario pudiera pasar como una novela, con un protagonista y unas situaciones inventadas por mí. Me gustó el comentario. Me da impulso para seguir trabajando”. (352-353)

En el otro, entonces, se cifra el entusiasmo y el impulso “para seguir trabajando”, se escribe por y para el otro. Y es justamente ante la inminencia con lo absolutamente otro, la muerte, cuando comienza la escritura de “La novela luminosa”.

Y, finalmente, en el otro también se cifra la promesa. Y con la sugerencia de

esta promesa quiero terminar mi aproximación a la incomodidad en Levrero. ¿Por qué la promesa? Porque la escritura de Levrero avanza por medio de ella. Levrero promete pero “no” cumple, y no cumplir deviene en una nueva promesa, en un nuevo comienzo (Felman 25).³¹ En los umbrales entre cada acto de prometer se exhibe la apertura de una diferencia irresoluble, espacial y temporal, entre el acto del prometer, la enunciación que compromete, y la consumación de lo que se promete y que siempre se proyecta en el futuro (Felman 20). En el reconocimiento (la revelación) de este umbral irresoluble ubico la incomodidad que me genera la lectura de las obras de Levrero. Al prometer, es decir, al comprometer nuestra palabra, nuestro cuerpo a la ejecución de algo, nos abrimos y disponemos para hacerlo y recibirlo. La promesa demanda que aquel que la enuncia trabaje para cumplirla, trabajo que demanda a su vez una disposición y atención particular. “Te prometo hacer esto”, enunciado desde un presente, obliga a que se dispongan las fuerzas a su cumplimiento, y este reacomodo afecta la forma cómo percibimos los fenómenos. Pero si la promesa se signa en la comunicación de experiencias luminosas, es la percepción del mundo inmediato la que se trastoca. O en otras palabras, la cacería de Levrero de experiencias luminosas, del Espíritu, le exigen una disposición y disponibilidad del cuerpo para poder recibirlas y comunicarlas. Se debe disponer el cuerpo para recibir el espíritu, afinar los sentidos, exaltarlos, incomodarlos. Pero estar en ese constante estado de atención y vulnerabilidad, de apertura a la ocurrencia de la experiencia luminosa, a la llegada del otro, altera la percepción de lo más cercano, de lo a la mano. Por eso la fantasía y la imaginación en Levrero no son escapismo, sino la experiencia de una vertiginosa inminencia. Vertiginosa porque la promesa nos

mantiene atentos.

En los textos de Levrero se cifra la promesa de un proyecto de escritura que pretende comunicar una experiencia espiritual para la cual se entrena el cuerpo: pero es solo a través de esta apertura y el reacomodo de los sentidos para su recolección que Levrero puede ver lo más cercano con otros ojos, y así ver lo fantástico en una mosca o en la silueta de un árbol. La imposibilidad de cumplir la promesa, antes que el testimonio de un fracaso, implica un trabajo y una producción continúa, como el Texto, que reeduca nuestros modos de sentir.

A lo largo de este texto he insistido en el desborde de Levrero sobre lo cotidiano. Pero con este desbordarse sobre lo inmediato no quiero sugerir una revalorización o una entronización de lo común. No creo que este sea el gesto de Levrero. No se trata de una simple inversión de lo cotidiano por encima de las grandes narrativas o los metarrelatos. Aunque quizá también puede ser esto. El problema con Levrero no reside en los objetos, ellos están ahí, ellos son. El problema reside en la forma como nos acercamos a ellos, como los representamos o los imaginamos, y los discursos con los que los cobijamos. La disputa de Levrero es por las formas en que lo sensible ocupa el espacio común y se manifiesta. Por eso, con esta lectura no quiero politizar o comprometer a Levrero con alguna causa; no esa forma de *representación* la que me interesa trabajar. Al contrario, lo que pretendo es poner en escena su apuesta estética, radicalizarla, y por la fuerza de ese mismo movimiento pensar en la otra forma de *representación*, que sin ser necesariamente política, también es lugar de conflicto, y que antes que supeditar al todo en una parte, nos presenta la heterogeneidad del todo individual.

Al fin de cuentas, “TODO es interesante” (Levrero, *Irrupciones* 118).

Capítulo 5: Cota

“Nunca pudimos hacerle entender al idiota como son los conejos”



“—Tiene orejas largas —le decíamos, y traía un burro.
—Es pequeño —y traía una pulga.
—Es del tamaño de un perro chico —y traía un perro chico.
—Es un roedor —y traía una rata.
—Vive en el bosque —y traía una víbora.
—Tiene cuatro patas —y traía una mesa.
—Se desplaza por medio de saltos —y traía un canguro.
—Es blanco y tierno, simpático y sensual, de tacto suave y cuerpo palpitante
—y trajo a su primita Águeda, con el corazón atravesado por un certero flechazo”.
(Levrero, *Caza de conejos*, 130-131. Ilustración de Sonia Pulido para esta edición)

Notas

¹ Continúa la cita de Jesús Montoya Juárez: “Las anécdotas que sus amigos y quienes le conocían han hecho circular sobre él multiplican esta atmósfera que rodea su personalidad de escritor genial” (11).

² Este “espectáculo” que Levrero pone en escena en algunos de sus textos, como ha señalado Reinaldo Laddaga (*Espectáculos de realidad*), construye espacios y superficies textuales en las que el “yo” narrativo realiza *performances* afanados de escritura, que ponen al autor y su obra en diálogo con un público espectador, y reorganiza las relaciones entre obra de arte, autor, instituciones y espectadores. A partir de la lectura de Laddaga es posible inscribir los diarios de Levrero en un contexto cultural y artístico latinoamericano más amplio.

³ “La novela luminosa” como motivo no es exclusivo de *La novela luminosa*. Al contrario, en textos o intervenciones anteriores, como “Diario de un canalla” (1991), *El discurso vacío* (1996) o varias de sus entrevistas, “La novela luminosa” es un eje temático alrededor del cual Levrero reflexiona sobre el proceso creativo de escribir, la función y experiencia de la obra de arte, los límites comunicativos del lenguaje, entre otros temas.

⁴ En el “Epílogo del diario” se incluye una lista, inconclusa, como todo en el texto, de las diferentes actividades que ocuparon a Levrero durante el año de la beca.

⁵ Los textos de Levrero llamaron la atención de sus contemporáneos. Por ejemplo, Rama lo inscribe dentro de “Los narradores jóvenes”, junto a Teresa Porzekanski y Cristina Peri Rosa, de la generación de 1969, la cual se caracterizó por un cambio de rumbo dentro de la narrativa uruguaya y por la impresión de un “estremecimiento

nuevo” en el panorama literario latinoamericano. Jorge Ruffinelli también escribe una positiva reseña sobre *La ciudad* (“Colonizando la niebla”) en 1970.

⁶ Es importante señalar la previa publicación de dos *dossiers* temáticos sobre Mario Levrero en la revistas *Nuevo texto crítico* (1996) y en *Hermes criollo* (2006).

⁷ El texto fue publicado por primera vez en julio de 1995 en la revista *Nuevo Texto Crítico* (Año VIII, Número 16/17)

⁸ Sobre la afiliación al género de fantasía, en una entrevista con Pablo Rocca, Levrero afirma: “La crítica literaria parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas la existencia de un mundo exterior objetivo, y a partir de allí señala límites precisos a la realidad y al realismo, da por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico, y trata de rotularlo todo de acuerdo con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos” (Echeverría 97). En entrevistas, Levrero también reformula la imaginación ya no como la capacidad de inventar realidades o mundos fantásticos o alternos, sino como una nueva forma de representar las imágenes más propias e íntimas del yo. En entrevista con Carlos María Domínguez afirma: “Mucha gente cree que la imaginación es la capacidad de inventar situaciones. Pero el uso de la imaginación en la literatura, el más provechoso, consiste en cerrar los ojos y prestar atención a la imagen auditiva, a la imagen olfativa, táctil, para recrear las sensaciones vividas” (Levrero, *Un silencio* 134).

⁹ Graciela Montaldo sugiere una lectura actualizada de esta “exploración de zonas inéditas de lo real” en su análisis de recientes “experimentos culturales en Argentina”, los cuales se aprovechan de ciertas “zonas ciegas” en el espacio cultural, para

intervenir y modificar las relaciones entre artistas, espectadores, obras e instituciones (*Zonas ciegas*).

¹⁰ Es preciso señalar que sobre esta asociación con una estética excéntrica y de lo raro Levrero afirmó: “Yo no figuro entre los autores reunidos en esa antología [de los raros], porque cuando apareció yo empezaba a escribir y no había publicado nada todavía. Pero algunos críticos posteriores me ubican en esa corriente... Me consideraba un poco raro cuando escribí el primer texto. Yo no tenía muchas lecturas, y menos autóctonas, y me parecía que lo que yo había escrito no tenía nada que ver con la literatura uruguaya, lo veía completamente descolgado” (Levrero, *Un silencio* 40).

¹¹ Gandolfo registra el cambio de un “primer” a un “segundo” Levrero en la mudanza de Montevideo a Buenos Aires: “Lo que convierte al libro en un viraje crucial en la obra de Levrero es su zona “porteña”. Allí no sólo tematiza a la propia ciudad o más bien al propio conflicto de Levrero viviendo en Buenos Aires (o si se quiere el de un Montevideano viviendo en Buenos Aires), sino que provoca un salto formal, filosófico, existencial y por lo tanto cualitativo” (Levrero, *El portero y el otro* 11).

¹² Como cualquier división, esta división entre un “primer” y “segundo” Levrero no está exenta de objeciones y resulta, aunque operativa, gratuita. Las similitudes entre cualquiera de las novelas que componen la trilogía involuntaria y *La novela luminosa*, por ejemplo, quizá sean más que sus diferencias. Formalmente, los textos de Levrero comparten la escasez, la repetición y la abundancia que Chejfec señala en la última novela.

¹³ “Escritores que... narran, cuando se ponen a narrar, las alternativas de las relaciones entre criaturas que no poseen un horizonte común, que se encuentran en espacios sin la menor familiaridad y que deben descubrir, como puedan, las normas que gobiernen su despliegue” (Laddaga, *Estética de laboratorio* 31).

¹⁴ “De modo que nuestro punto de partida es el siguiente: el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos, que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social” modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, *Estética de la emergencia* 21).

¹⁵ Entre otros, Jorge Levrero, Alvar Tot, Tía Encarnación, Bartleby Lavalleja, Ange de la Branche, Edipus Leroi, Profesor Off, Profesor Hybris, Profesor Vrlachki, Sofanor Rigby, Jalbert Klutsh, J. Varli y Carlos Nicole. Diego Vecchio elabora un detallado análisis del uso de los pseudónimos en la obra de Mario Levrero; además, propone un sistema de clasificación de las firmas que el autor utilizó de acuerdo a su función y desarrollo en los diferentes textos que componen su obra. También, Jesús Montoya Juárez elabora (*Mario Levrero para armar*) una reconstrucción biográfica

de Levrero por medio de un “contraste” entre la vida concreta del autor Jorge Varlotta y la figura que adopta el nombre de Mario Levrero. Al final de la edición número 14 de 2017 de *Cuadernos LIRICO*, bajo la sección “Breve antología: Jorge Mario Varlotta Levrero y asociados”, se reunieron varios textos firmados por los diferentes pseudónimos del autor. Este es un valioso recurso, dado la dificultad de conseguir algunos de sus textos, para el lector interesado en este aspecto de la obra de Levrero (<https://lirico.revues.org/2179>).

¹⁶ A este respecto, es interesante transcribir completa la letra que Levrero elaboró para un LP (“Digo tu nombre al viento”) del músico y humorista uruguayo Masliah.

Digo tu nombre al viento / y el viento me llena los ojos de tierra / Digo tu nombre al río / y el río pasa de largo / Digo tu nombre, entonces, a una canasta llena de huevos / Digo tu nombre, entonces a un semáforo. / Digo tu nombre en fin, a muchas cosas.

Pero ninguna de estas *acciones* representa para mí / *alguna ventaja apreciable* y todo eso me parece *insensato* / y en lugar de seguir diciendo tu nombre / salgo puerta por puerta con un portafolios a vender enciclopedias / y me hago millonario / y después me muero / como todo el mundo.

(Gandolfo 31, énfasis mío)

¹⁷ Graciela Montaldo (“La culpa”) define las *escrituras del yo* como un conjunto de escrituras contemporáneas producidas en la Argentina que articulan y negocian una forma de la intimidad, de lo más privado, y su circulación en el espacio público, a través de la mediación de la publicidad, el mundo del espectáculo y las instituciones (175). Las operaciones, dispositivos y estrategias para escribir en primera persona han

transformado y modelado el espacio de producción de la cultura en la cual “se le exige a un yo que se haga cargo del discurso” (177). En el caso de Levrero, La evolución de esta *narrativa autobiográfica* en forma de diario se puede registrar desde “Apuntes bonaerenses” y “El diario de un canalla”, ambos incluidos en *El portero y el otro, El discurso vacío, Burdeos, 1972* y finalmente llevada a sus límites en *La novela luminosa*.

¹⁸ “lo que en el individuo es designado como autor... no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican” (49).

¹⁹ “Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letras de molde. Y más que eso, mucho más que eso, quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita y que es capaz, entre muchos otros prodigios, de fabular historias o historietas interesantes” (Levrero, *El discurso vacío* 39).

²⁰ Sobre la generación crítica, Levrero anota lo siguiente: “La generación anterior a la nuestra en Uruguay... se denomina la ‘generación crítica’; para mí fue una propuesta totalmente estéril que aportó como movimiento, apenas unas cosas aisladas. Dejó formas hipercríticas, hiperintelectuales y con gran nivel de exigencia” (Levrero, *Un silencio* 29).

²¹ “Yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que

tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, *El orden* 11).

²² Tomado de De Rosso, Ezequiel (ed). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013.

²³ “Hay moscas que son solo moscas; de acuerdo. Me consta y hasta puedo dar fe de ello. Pero lo que quiero decir es que no estoy muy seguro de que todas las moscas sean solo moscas; creo que hay algunas moscas que son algo más que moscas, o quizás algo menos que moscas —depende del punto de vista”. (77)

²⁴ Uno de los temas recurrentes en *La novela luminosa*, y en otros textos anteriores a este, es la invasión del espacio público por la publicidad y el ruido. Es interesante que el semáforo en rojo, precisamente uno de los elementos que controla el flujo y la sucesión de tránsito en las ciudades, bajo la mirada de Levrero se torne punto de fuga del caos urbano. Son varios los episodios en los cuales la luz roja de un semáforo se vuelve eje de la narración y genera la reflexión.

²⁵ Al inicio del texto, al mencionar el proyecto del hipertexto que está en la base de *Irrupciones*, Levrero también lo definió como un holograma. Así como sus textos se pueden leer como textos-imágenes, el hipertexto Levrero adopta la forma de un hipertexto-holograma, en el cual se multiplican y montan en simultáneo las imágenes en un esquema tridimensional.

²⁶ Por ejemplo, en *La novela luminosa*, antes de poder retomar la escritura de “La novela luminosa”, Levrero dispone de muebles y objetos (mesas, una silla especial para leer, lámparas, un aire acondicionado) para poder tener una experiencia cómoda

tanto de lectura como de escritura. También, en *El discurso vacío* es por medio del trabajo con el cuerpo, ejercicios caligráficos con la mano, que se ejecuta la escritura terapéutica: autoterapia grafológica destinada a mejorar la letra manuscrita para mejorar la salud y el carácter. El éxito de la terapia depende de la capacidad de prestar atención a la materialidad y forma de las letras y resistir a la voluntad de decir algo, su contenido: en el umbral de estas dos tensiones se desarrolla la escritura de la novela.

²⁷ La asociación del deambular de Levrero con el motivo del *flâneur* ya había sido señalado, por ejemplo, por Carina Blixen en “Irrupciones: el escritor en ‘traje y corbata’”. María Paz Oliver también rastrea el motivo del *flâneur* en la figura de Levrero, pero por un camino diferente. Como se señaló antes, la escritura de Levrero se asoma como un deslizamiento discursivo, como una digresión, que Paz Oliver identifica en ciertas producciones narrativas latinoamericanas contemporáneas. Así, y siguiendo la estudio de Ross Chambers (*Loiterature*), inscribe la escritura de Levrero en “una tradición de desvío, una *loiterature*, que mediante vacilaciones del discurso en primera persona y las consecuentes bifurcaciones hacia otras líneas la historia, prefiere dibujar el mapa de una tradición donde la digresión crea una poética transgresora” (285). Esta operación genera distintos niveles de desorden, siempre controlados por el narrador, que se caracteriza su intensidad evasiva y que se escribe por medio de la experiencia del vagabundeo y una actualización del motivo del *flâneur* que rodean el concepto de *loiterature* (285).

²⁸ “The greater the shock factor in particular impression, the more vigilant consciousness has to be in screening stimuli; the more efficiently it does so, the less

these impressions enter long experience [*Erfahrung*] and the more they correspond to the concept of isolated experience [*Erlebnis*]. Perhaps the special achievement of shock defense is the way it assigns an incident a precise point in time in consciousness, at the cost of the integrity of the incident's contents. This would be a peak achievement of the intellect; it would turn the incident into isolated experience" (Benjamin, *The writer* 178).

²⁹ Al ser un sistema dominado por un ánimo de lucro sin otro fin que él mismo, la economía liberal ofrece un *aspecto nihilistas* cuyas consecuencia [...] son [...] la desaparición de las formas de vida, *la evaporación del encanto* y del gusto de la vida en sociedad: un proceso que Bertrand de Jouvenel llamaba «pérdida de amabilidad». Riqueza del mundo, empobrecimiento de la vida; triunfo del capital, liquidación del saber vivir; imperio de las finanzas, «proletarización» de los estilos de vida (Lipovetsky y Serroy 7).

³⁰ Aunque escrito casi treinta años después, en *Burdeos, 1972*, Mario Levrero lleva un registro sobre los meses que pasó en Burdeos en 1972 junto a Antoinette, una francesa que conoció durante un coctel y con la cual mantuvo una relación amorosa. Después de pasar un tiempo en Francia, Levrero decide volver a Montevideo, por la distancia que siente frente a la cultura y el lenguaje extranjero.

³¹ Rodolfo Fogwill destaca la posibilidad de un comienzo siempre renovado en su análisis de las columnas de opinión reunidas en *Irrupciones*: "Si las *Mitologías* fueron compuestas para interpretar los mensajes del mundo con las herramientas del análisis lingüístico, los ciento veintiséis artículos de sus *Irrupciones* parecen resinificar el

mundo desde un mito en estado naciente y floreciente: la mirada del autor y su dominio absoluto de la lengua materna” (260).

Bibliografía

- Levrero, Mario. *Irrupciones*. Criatura Editora, 2013.
- . *Un Silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio E. Gandolfo*. Mansalva 2013.
- . *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*. Mondadori, 2013.
- . *Caza de conejos*. Ilustrado por Sonia Pulido, Libros del Zorro Rojo, 2012.
- . *Fauna/Desplazamientos*. Mondadori, 2012.
- . *El discurso vacío*. Debolsillo, 2009.
- . *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Mondadori, 2009.
- . *Trilogía involuntaria*. Debolsillo, 2008.
- . *La novela luminosa*. Alfagura, 2005.
- . “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”. *Revista Iberoamericana*, vol. 58, no. 160-161, 1992, 1167-1177.
- . *El portero y el otro*. Arca, 1992.
- . *El alma de Gardel*. Trilce, 1996.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez, FCE, 1993.
- Barthes, Roland. “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, 1994, 73-82.
- Beloso, Germán. “El hombre que jamás murió”. *Revista Arcadia*, 21, agosto 2015, <http://www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/mario-varlotta-hombre-jamas-murio/43610>. Consultado en abril 2017
- Benjamin Walter. *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Harvard University Press, 2006.
- . *The Arcades Project*. Harvard University Press, 2002.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Traducción de P. de Place), Monte Ávila, 1969.

- Blixen, Carina. "Irrupciones: el escritor en 'traje y corbata'". *Cuadernos LIRICO*, no.14, 2016, consultado en marzo 2017.
- Borges, Jorge Luis. "Borges y yo". *Jorge Luis Borges. Obras completas 1923-1972*, editado por Carlos V. Frías, Emecé, 1974, 808.
- Chejfec, Segio. "Lápices y angustias". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, editado por Ezequiel De Rosso, Eterna Cadencia, 2013, 191-200.
- Cortazar, Julio. *62 / Modelo para armar*. Alfaguara, 1968.
- De Castro Rocha, João Cezar. "Los muertos: ¿imposibilidad de la crítica literaria? Apuntes para un lectura «fisiológica» de Mario Levrero". *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, compilado por Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez, Rebeca Linke, 2014, 173-184.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducción de Steven Rendall. University California Press, 2011.
- De Rosso, Ezequiel (ed). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013.
- Echeverría, Ignacio. "Levrero y los pájaros". *Conversaciones con Mario Levrero*, Pablo Silva Olazábal, Trilce, 2008, 92-102.
- Echeverría, Ignacio. "Digresión y resistencia". *La novela digresiva en España. XII Simposio Internacionanl sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, 75-82.
- Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford University Press, 2003.
- Foucault, Michael. "¿Qué es un autor?" *Litoral*, no. 25/26, 1998, 35-71.
- . *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano Tusquets Editores, 1992.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. "Las noches oscuras de un maestro". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, editado por Ezequiel De Rosso, Eterna Cadencia, 2013, 259-260.
- Franco, Graciela, María del Carmen González y Patricia Núñez (comp). *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*. Rebeca Linke, 2014.

- Laddaga, Reinaldo. “Una escritura de rescate. *El discurso vacío* en la obra de Levrero”. *Cuadernos LIRICO*, 2016 no.14, 2016. Consultado en marzo 2017.
- “Un autor visita su casa. Sobre La novela luminosa, de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, editado por Ezequiel De Rosso, Eterna Cadencia, 2013, 191-200.
- *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo, 2011.
- *Espectáculos de realidad*. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday life*. Verso, 2008.
- Litvan, Valentina. “La literatura en juego”. *Cuadernos LIRICO*, no.14, 2016. Consultado en marzo 2017.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2015.
- Molloy, Sylvia. “La política de la pose”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina: Coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*, coordinado por Josefina Ludmer, Beatriz Viterbo, 1994, 128-138.
- Montaldo, Graciela. “La culpa de escribir”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 18, no. 35, 2014, 173-187.
- *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. FCE, 2010.
- Montoya Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Trilce, 2013.
- Montoya Juárez, Jesús. “El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa”. *Revista de estudios filológicos. Tonos digitales*, no. 24, 2013.
http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm#_ftnref22. Consultado marzo 2017.
- Ortega, Julio. “Apuntes de un *Voyeur* melancólico”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, editado por Ezequiel De Rosso, Eterna Cadencia, 2013, 255.
- Paz Oliver, María. “El arte de irse por las ramas: la digresión en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 39, No. 77, 2013, 281-301.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Anagrama, Barcelona, 2001.

Rama, Ángel *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*. Editorial Arca, 1972.

Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera

<https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>. Consultado en abril 2017.

Sánchez Prado, Ignacio M. “Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal”. *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*. Compilado por José Ramón Ruisánchez Serra, Universidad Iberoamericana, 2015, 15-40.

Vecchio, Diego. “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero”. *Cuadernos LIRICO*, no.14, 2016. Consultado en marzo 2017.

Verani, Hugo J. “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”. *Nuevo Texto Crítico*, año VIII, no. 16/17, 1996, 45-58.