



Universidad Autónoma de Zacatecas
“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

La identidad narrativa en *Irrupciones*.
Mario Levrero y la metaficción

TESIS

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Jairo Emmanuel Espinosa Leandro

Directora de tesis
Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor

Zacatecas, Zac. Abril 2026

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible tras la concomitancia de algunos factores que ahora reconozco con la gratitud más sincera.

Agradezco primordialmente al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT), ahora SECIHTI, por haber permitido realizar mis estudios de posgrado al otorgarme una beca con la que pude costear toda inversión necesaria durante este proceso llevado a cabo de 2023 a 2025.

Agradezco también a la Unidad de Docencia Superior por abrirme las puertas para continuar mi preparación académica, específicamente al cuerpo administrativo y docente de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por su labor cotidiana en la intención de cumplir con un digno servicio universitario.

Especialmente, agradezco a la Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor por su disposición a orientarme para concretar mis inclinaciones literarias, siempre bajo una actitud de honesta dedicación y un íntegro humanismo. De igual manera, agradezco al Dr. Javier Acosta Escareño por su invitación a inscribirme en esta maestría y por la valiosa interlocución literaria que dispone en el aula.

Agradezco a la Dra. Marcela Gándara Rodríguez y a la Dra. Alejandra Amatto Cuña por coadyuvar a extender mi horizonte de investigación durante mi estancia nacional en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradezco al cuerpo docente y administrativo de la Universidad Nacional Villa María integrantes del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas por concederme formar parte de los seminarios de su programa en la Maestría en Investigación a través de la Práctica Artística durante una estancia internacional virtual, de la que adquirí una importante perspectiva de conocimiento.

Agradezco al Dr. Fernando Villegas Martínez por la confianza depositada en mí, ya que eso ha favorecido ampliamente a la realización de este trabajo; también agradezco al equipo de la Crónica Municipal de Guadalupe integrado por Azalea, Daniel, Violeta, Giovanni y Dafne, compañeros de trabajo y amigos, quienes contribuyeron de muchas maneras a que el proceso se hiciera más llevadero.

Agradezco a Laura, mi madre, y a mi padre, Raúl, por el apoyo, la presencia y la inagotable enseñanza que me muestran cada día con su postura tan generosa. Agradezco a mis hermanos Israel, Laura y Raúl por ser pilares en mi interés por ideales en torno a la palabra escrita.

Agradezco a mis compañeras y compañeros de generación por la amistad que forjamos semestre a semestre, ha sido una enriquecedora experiencia habernos encontrado y compartir la pasión por la literatura.

Agradezco a mi entrañable amigo Jorge, por el acompañamiento y la confortante conversación en la que se ha conformado nuestra cercanía.

Finalmente, agradezco a mi esposa Anayrí; sin ella esta tesis no sería ahora una realidad, pues la resistencia que en el camino hemos hecho ha sucedido bajo la convicción de que nuestro amor es fortaleza para cualquier desafío que se nos presente.

A mi amada Anayrí, habitante también del
diálogo que estructura este trabajo, pues en ti
recayeron desde un principio todas mis
inquietudes, y las atendiste
con el interés más noble.

A mi hija Alhelí. La ilusión por conocerte
me estimuló de una forma
que antes no se había revelado en mí.

Índice

Resumen.....	3
Introducción	4
Capítulo 1: La fórmula de un estilo narrativo.....	13
1.1 El modelo literario de Mario Levrero	13
1.2 Fragmentación de un artificio	17
1.2.1 Las líneas de búsqueda	17
1.2.2 El horizonte del concepto realidad	19
1.2.3 Un ideal sobre la percepción	21
1.3 Mario Levrero ante la crítica y la academia.....	24
1.3.1 Los <i>raros</i> uruguayos.....	24
1.3.2 La generación del sesenta	26
1.3.3 La libertad creativa	28
1.3.4 La recepción diseñada por la ciencia ficción.....	30
1.3.5 El <i>boomcito</i> Levrero	33
1.4 Algunos periodos en la vida del autor.....	36
1.4.1 Los primeros años.....	36
1.4.2 El entorno cultural uruguayo	37
1.4.3 Hacia la conformación de una figura como referente	40
Capítulo 2: El sujeto inscrito en la narración.....	43
2.1 La interioridad del individuo.....	43
2.2 La figura autoral y el <i>ethos</i> discursivo	45
2.3 Metaficción	50
2.4 La identidad narrativa	55
2.5 El sujeto actante	60
Capítulo 3: El personaje de la(s) irrupción(es)	67
3.1 El mito en torno al autor y la escritura.....	67
3.2 <i>Ethos</i> discursivo levreriano	70
3.2.1 La entrevista imaginaria con Mario Levrero	70

3.3 La voz que articula al personaje	77
3.4 <i>Irrupciones</i>	81
3.4.1 El personaje	84
3.4.2 El espacio.....	91
3.4.3 El otro	100
3.4.4 La estrategia metaficcional	104
Conclusiones	109
Bibliografía	115

Resumen

La presente investigación encuadra una aproximación al modelo creativo inscrito en la obra de Mario Levrero en cuanto a su estilo narrativo, cuyo principio instaaura un proceso de exploración interior de la consciencia en el cual se traducen determinadas inquietudes y sospechas a un terreno literario que hace de la imaginación una estructura de significaciones. A partir de *Irrupciones* se aborda la idea de metaficción de Lauro Zavala en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* para sostener que el personaje-narrador se formula alrededor de la figura autoral del escritor, de acuerdo al concepto de *ethos* discursivo desarrollado por Ruth Amossy en “La doble naturaleza de la imagen de autor”, lo que además se configura en torno a la noción de identidad narrativa trabajada por Paul Ricoeur en *Historia y narratividad*, y que en el texto dispone al sujeto actante del relato, al tratar la definición de Angélica Tornero en *El personaje literario. Historia y borradura*. La propuesta de este trabajo apunta a que la conformación de tal personaje-narrador apela a la implicación del lector sobre la estructura de una trama resuelta entre conexiones a otros títulos del autor.

Palabras clave: autor, metaficción, personaje, *ethos*, identidad narrativa.

Abstract

This research frames an approach to creative model inscribed in Mario Levrero's work in terms of his narrative style, whose principle establishes a process of inner exploration of consciousness, in which, certain concerns and suspicions are translated into a literary field that makes imagination a structure of meanings. From *Irrupciones*, the idea of metafiction by Lauro Zavala in *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* is addressed to argue that the character-narrator is formulated around the writer's authorial figure, according to discursive *ethos's* concept developed by Ruth Amossy in “La doble naturaleza de la imagen de autor”, which is also configured around narrative identity's notion raised by Paul Ricoeur in *Historia y narratividad*, positioning the story's acting subject when dealing with the concept made by Angélica Tornero in *El personaje literario. Historia y borradura*. The proposal of this work suggests that the formation of such a character-narrator appeals to the reader's involvement in the structure of a plot resolved through connections to other titles by the author.

Introducción

Mario Levrero, luego de su fallecimiento en agosto del 2004, ha tenido un reconocimiento más generoso fuera de los límites inscritos en torno al contexto literario instaurado en los confines que demarca el Río de la Plata, puesto que en vida la recepción de su obra circuló mayormente entre Uruguay y Argentina, donde, luego de haber sido considerado un autor de culto por una comunidad no muy extensa de lectores durante el desarrollo literario de los años setenta y ochenta, a la postre se hizo una posición como escritor significativo en torno a la literatura vinculada a lo fantástico, el neopolicial, la ciencia ficción y lo autoficcional, de manera que en la actualidad su presencia tiene un lugar en las aproximaciones teóricas sobre la literatura hispanoamericana del siglo XX relativa a tales valores narrativos.

De tal modo, Mario Levrero ha ocupado el interés de un ámbito crítico de importante desarrollo a partir de la póstuma publicación de *La novela luminosa*, estimada por los lectores la cumbre de su expresión literaria, y quizá la que determinó que su figura se erigiera en sí misma como un campo de exploración. Por lo tanto, la presente investigación tiene el objetivo de abordar *Irrupciones*, un compendio de relatos elaborados durante la última etapa de su ejercicio creativo, cuya estrategia narrativa desfila entre gran parte del bagaje en que se cierne el resto de sus cuentos, novelas y diarios. Bajo ese fundamento, la idea a trabajar procura establecer de qué manera se instala en el texto la presencia no solamente de una figura autoral diseñada por su nombre, sino de una entidad enunciativa que en el proceso de su presentación se convierte en la categoría de personaje literario.

En ese sentido, se presenta un perfil en cuanto a la posición de Mario Levrero como creador de ficciones bajo el propósito de señalar las implicaciones estilísticas a las que se ajusta el fundamento narrativo de sus relatos, a partir del carácter estético expresado en la forma de contar determinado suceso. Además, se plantea la supuesta relación del escritor con la tradición literaria uruguaya de los *raros*, tratada por Ángel Rama, y el periodo posterior en el que se inscribe más propiamente, en el sentido de identificar con qué dialoga la obra y cuáles son sus posibles influencias. También se revisa el contexto al que se circunscribe Mario Levrero tras sus publicaciones para indicar una valoración sobre el estado de la crítica y los enfoques mediante los que se desarrollan acercamientos a su literatura.

A través de la teoría de la metaficción de Lauro Zavala, la propuesta consiste en trazar una correlación entre el imaginario levreriano construido a partir de los elementos, atmósferas y estratagemas edificadas en torno a determinados modelos literarios instaurados en la obra, y señalar que la voz de la trama disuelta en la fórmula enunciativa de *Irrupciones* se inmiscuye entre las diferentes líneas de búsqueda de distintas historias de otros de los relatos del autor. Por ese motivo, se aborda la cuestión de *ethos* discursivo trabajada por Ruth Amossy, así como la noción de postura de Jérôme Meizoz. Además, se tratan los elementos por los que se conjuga una identidad narrativa a partir del argumento de Paul Ricoeur, que Angélica Tornero continúa para indagar la posición del sujeto actante.

Ha sido necesario, también, recurrir a los metatextos alrededor de la obra inscritos en el contenido de las entrevistas realizadas a Mario Levrero, que en este caso se valoran de carácter sustancial en la intención de sustraer el fundamento de su estilo literario. Al conformar esta investigación en el propósito de conjugar un diálogo que apunta a desentrañar una fórmula creativa, dos libros en especial han permitido introducir aspectos cuya presentación funciona para definir la poética narrativa declarada sobre el ingenio del escritor; el primero, *Un silencio menos*, compilado por Elvio Gandolfo, edita una serie de acercamientos a ese proceso respecto a abordajes publicados en distintas revistas dentro del ámbito cultural del Río de la Plata; el segundo, *Conversaciones con Mario Levrero*, de Pablo Silva Olazábal, proyecta la correspondencia vía correo electrónico entre éste y el autor, en la que se tratan cuestiones relacionadas con la creación literaria.

Son contados los estudios que en específico se concentran en *Irrupciones*, sin embargo, muchas de las aproximaciones críticas en torno a la obra tienden a encauzar la indagación sobre el modelo literario desarrollado por Mario Levrero cuando la narrativa sostiene la posición de la voz en primera persona, quien plantea los acontecimientos de una trama determinada. Es por eso que se ha hecho una relación de los ensayos que ocupan el interés alrededor de este aspecto con el objetivo de trazar un panorama de cuestiones relativas al sujeto de la enunciación. De acuerdo a ese principio, resulta pertinente señalar a continuación algunos de los enfoques a los que se ha ajustado esta revisión, además de citar las principales perspectivas por las que se ha valorado la misma.

El libro *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* es un trabajo en el que se reúnen algunas de las primeras proyecciones sobre el autor. La edición

es esencial porque referencia cada uno de los textos según el año de publicación, lo que permite ubicar cronológicamente los estudios, comentarios, artículos y reflexiones a través de los cuales se fueron formulando algunas de las facetas en que se dio desarrollo a la recepción crítica de la obra.

Ezequiel De Rosso, quien es el que hace la compilación del volumen y el prólogo de la edición, propone como primer término a consideración el mecanismo que subyace como modelo en la manera en que relata Levrero. Esto es importante de señalar porque es un criterio predominante para conceptualizar el estilo. Aquí se señala cómo la forma que adopta Mario Levrero conforma una idea de irrupción a lo que genuinamente parece ya establecido, pero que se abre hacia posibilidades insospechadas, lo que resulta como una alteración en el ritmo narrativo, y justo en eso es que la enunciación se construye. De Rosso insiste en la permanencia de la tendencia kafkiana y equipara el ingenio de Levrero al de Filisberto Hernández por la estructura de la narración en primera persona, lo que fija en sí un carácter en que se focaliza como recurso el escrutinio del entorno. En su texto es posible señalar dos principales momentos que caracterizan la estrategia narrativa de Levrero: “un día cualquiera” – “adentrarse en un lugar inédito”.

El texto que abre la secuencia del libro en cuestión, titulado con el propio nombre del relato al que hace referencia, “Gelatina”, el cual fue publicado por primera vez en *El lagrimal trifurca*¹ bajo la firma de Elvio Gandolfo, indica situar principalmente como germen de la narración los aspectos que permiten figurar a partir del contenido una presencia estilística, donde se percibe la unión de la ciencia ficción y el absurdo. Vuelve aquí a considerarse de suma importancia el aspecto de tratar la enunciación en primera persona, pues esta técnica provoca una condensación mediante la que se oscila entre lo realista y lo fantástico de una forma en que tienen mucha participación las sensaciones de angustia y frustración para elaborar la atmósfera de la trama.

En el segundo texto, escrito por José Pedro Díaz, titulado “Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, y cuya aparición surge en *Correo de los viernes*², se hace una disertación sobre lo significativo que ha sido para la concepción de la vida moderna la consolidación del romanticismo como movimiento que estrujó la

¹ Cfr. Gandolfo, Elvio, “Gelatina”, en: De Rosso, Ezequiel, *Op cit*, p. 19.

² Cfr. Díaz, José Pedro, “Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, en: *ibid.*, p. 21.

consciencia del individuo común, cuando se ajusta a un modelo de vida particular y cotidiano que en su práctica indaga en lo que dentro de sí mismo hay para adaptarse al exterior. La importancia de Levrero para dicha sentencia recae, otra vez, en la perspectiva fijada en su estilo narrativo al considerar de éste ciertos recursos mediante los que explora la interioridad del ser y el carácter existencial que resulta de este ejercicio.

La siguiente aproximación a la obra levreriana citada lleva por nombre “Levrero: el relato asimétrico”, publicado por primera en *Sinergia*³, y se trata de un escrito firmado por Pablo Fuentes en el que se sugiere establecer los principios estilísticos presentes en la forma de exposición del uruguayo, donde se identifica la influencia de Kafka y Lewis Carroll, por ejemplo, además de la concepción del surrealismo y una tendencia relativa a los llamados “raros” de la literatura uruguaya. También destaca de su comentario el abordaje que hace en relación a las constantes alusiones aparecidas en la literatura de Levrero como elementos sustanciales para estructurar los relatos.

Por otro lado, señala la importancia que hay en la conformación de los espacios narrados, que tanto influyen en el trayecto del protagonista, en cada caso, aunque al fin de cuentas permiten establecer ciertos aspectos que son constantes en diferentes tramas. Se trata, por otra parte, la característica de la narración en primera persona, de nuevo, bajo el argumento que de esta manera proyecta la despersonalización del sujeto, puesto que tal presencia sugerida es indefinida. Por último, resulta atrayente lo que agrega sobre la certeza de fijar la perspectiva de acuerdo a un simbolismo mediante el que se ubica un examen sobre la edificación de imágenes alrededor de los conceptos de viaje y búsqueda.

El texto que continúa la sucesión, titulado “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”, de la autoría de Hugo Verani y publicado en *Nuevo texto crítico*⁴, viene a ofrecer un acercamiento al estilo levreriano a partir de recurrencias manifiestas en la obra del escritor uruguayo. El discurso, para apuntar desde el principio el comentario, inicia con la proposición de que la estética sustraída del estilo de levrero consiste en declarar que las vías del inconsciente funcionan para aprehender la realidad en un proceso de la mente en que se trabaja con lo onírico, la fantasía y el misterio, en el sentido de descubrir lo que en apariencia permanece velado.

³ Cfr. Fuentes, Pablo, “El relato asimétrico”, en: *Ibid.*, p. 27.

⁴ Verani, Hugo, “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”, en: *Ibid.*, p. 39.

En el siguiente texto “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero” se indaga la consideración del intercambio cultural que supone la elaboración de un espacio en que sobresale una idea de la capital francesa, en el entendido de que su construcción obedece a una estrategia de creación en la que gana terreno la presencia de la imaginación como elemento para refigurar el escenario, en torno al peso simbólico en determinadas características de la trama y la atmósfera en que se conjugan sus elementos. Así la representación de metáforas trataría aspectos relacionados con la estructura de la sociedad y su centro de actividad, la ciudad. El tópico de la ciudad es uno de los que más concentra el abordaje sobre la obra, principalmente por lo que representa La trilogía y sus personajes, y el dinamismo de su estructura narrativa; hacia la exploración en ese interés resalta también el acercamiento tratado en “La idea misma de ciudad” de Martín Kohan.

En “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario” se sugieren algunas etapas de la vida del escritor, en cuanto al contexto de los años de aprendizaje en la infancia y en su incursión en el ámbito cultural tras las primeras publicaciones, como indicios en los que subyace en cierta medida parte del contenido por el que logran desarrollarse las historias de sus relatos, de acuerdo simbolismo sustraído en su argumento. El texto ofrece un panorama que será trabajado ampliamente por la crítica en estudios posteriores en relación a la voz narrativa y la elaboración del yo, que adquiere un sentido distinto en las novelas calificadas como autobiográficas o autoficcionales de la última etapa del escritor, *Diario de un canalla*, *Burdeos*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

En “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero” surge la inquietud de tratar las obras estructuradas en torno al género policial, que el autor desarrolla desde una perspectiva en la cual se identifica una reelaboración con la tradición del género, y que irían cultivando una posición narrativa difundida en varios cuentos y nouvelles, entre los que se cuentan: “El portero y el otro”, “Factor identidad”, “El inspector”, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *Dejen todo en mis manos*, *Fauna*, y que van definiendo un estilo enunciativo como nueva propuesta en torno al personaje detectivesco.

En uno de los textos que más se aproxima a la propuesta del presente trabajo, titulado “Escribir para después: Mario Levrero, Adriana Astutti parte de la faceta en que se despliega la persona real, Jorge Varlotta, para transcribirse en Mario Levrero dentro del texto por medio de las características propias del acto de la escritura. De tal manera, brota el autor, pero a la

vez se configura una entidad que responde a la obra y sus condiciones. Para Astutti lo que sucede es la creación de un personaje que no se superpone con el yo, sino que le concede un espacio de acción entre los límites de la realidad y la ficción. La investigadora, de acuerdo a Fogwill, señala que en el estilo de Levrero la estructura del narrador permite que muchos de los relatos puedan identificarse entre sí; se indica, por ejemplo, cómo algunos de los elementos presentes en los textos en formato de diario de la última etapa creativa del autor vuelven sobre cuestiones ya trabajadas, aunque en de distinta forma, en otras novelas y cuentos.

En el año 2016 cuando la obra del autor ha ganado terreno en el campo académico, se publica *Escribir Levrero, intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, coordinado y editado por Carolina Bertalini; el contenido surge del primer Coloquio Literatura y Margen organizado por la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, dedicado específicamente a estudiar la obra del escritor uruguayo. En este libro, por lo extensa y versátil condición que caracteriza la obra narrativa, aparece también una variedad de enfoques en aproximación a desentrañar los recursos literarios de diferentes relatos. El principal objetivo consiste en reivindicar la posición del autor en las letras hispanoamericanas y dar un giro distinto a la idea de tratar a un creador de culto, como se había pensado durante mucho tiempo, además de generar un nuevo valor a la experiencia literaria a la que induce el estilo de su enunciación.

Además, la versatilidad de enfoques que presenta el libro pretende establecer una comunidad de lectores en la que participan las perspectivas de críticos, escritores, editores, cineastas, estudiantes, coleccionistas e ilustradores con el objetivo de plantear una amplia reflexión sobre esta literatura. Por mencionar algunas de las inclinaciones a las que apuesta cada texto, se halla un significativo cuestionamiento en *El oficio de escribir* por Álvaro Fernández Bravo, ejercicio al que se suscribió Levrero, siempre al margen del gran medio editorial del que la literatura se convierte en mercancía en un mercado de bienes simbólicos. Resalta el tema porque el mismo Levrero sugiere de eso una posición expresada en el argumento de su novela *Dejen todo en mis manos*, en la que el protagonista es un escritor que no goza de reconocimiento. Lo que parece indicar un problema de aspecto económico evidencia también un embarullo existencial que a partir de ese personaje analiza un panorama más inclinado a lo verosímil que a la ficción.

En “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero” de Matías Núñez comienza a notarse el interés por reflexionar la escritura de acuerdo a las obras surgidas como diario, que corresponden a una etapa distinta del escritor donde surge una especie de desdoblamiento en el que se desenvuelven apreciaciones del devenir cotidiano que, aunque no totalmente alejado de ese aspecto, no se desarrolla en lo esencial hacia la veta imaginativa de muchos otros de sus relatos, que muchas veces se han vinculado incluso con lo fantástico. Lo que aquí resalta es la propuesta de edificar la palabra como una dinámica pragmática en una estrategia en la cual se fusionan elementos de la autobiografía y la novela, de acuerdo a un aparato de simulación en la que se identifican narrador, autor y protagonista en un mismo sujeto, premisa a la que se ajustan también los artículos “El cuerpo detrás de la pantalla” de Felipe Benegas Lynch, “La interioridad perdida” de Irene Lulo.

Aunque muchos de los estudios apuntan a la revisión de las expresiones inclinadas al diario, principalmente porque a partir de este modelo narrativo aumentaron los lectores sobre Mario Levrero, resalta que ya en este punto del interés académico por la obra del escritor los análisis exploran también textos que habían permanecido al margen. Por ejemplo, en “Mario Levrero por Mario Levrero” de María Pía Pasetti se aborda el tema de la figura autoral de acuerdo a *Un silencio menos* y *Conversaciones con Mario Levrero*, de Elvio Gandolfo y Pablo Silva Olazabal, respectivamente, que son dos libros consustanciales a la propia obra del autor. Como se ha mencionado, son de tal importancia estos ejemplares porque, a voz del mismo autor, van construyendo la poética a la que se ajusta el modelo implantado por la forma literaria de Levrero, o lo que se ha señalado como levreriano, motivo en el que abunda Ricardo Romero en “Aproximaciones a Levrero” con el objetivo de definir el concepto.

Ganan terreno también los acercamientos hacia el análisis de un tema recurrente para Levrero: el funcionamiento del inconsciente y su proyección a partir de lo literario. Se atiende lo referente al *Manual de parapsicología* en el que el escritor indaga sobre algunas cuestiones respecto a teorías en que se desarrolla esta esfera del conocimiento. En “Una distancia óptima” de Luciana Martínez se tratan tópicos desde la mística en relación con el espíritu y la dimensión subjetiva, además se ejemplifican algunos pasajes narrativos con aspectos de la termodinámica. En “El manual de parapsicología” Diego Vecchio también abona algunas consideraciones y, sobre todo, resume algunos puntos primordiales en los que Levrero se detiene para su estudio.

El planteamiento más importante respecto a la actual investigación se halla en “Levrero personaje o la creación de sí mismo” de Cristina Siscar, el cual trata sobre los textos del autor desarrollados en cuanto al formato de diario, cuya principal imagen ofrece precisamente la posición de un escritor en acción; en eso a la vez va edificando un personaje quien se disuelve a través de esa crónica autobiográfica para abordar la búsqueda, presente en toda su obra, aunque esta vez instalándose en el terreno literario a propósito de lo formulado en el texto. El hecho de que el discurso se entreteje entre el peso subjetivo que provoca la realidad cotidiana hace de esta forma de expresión se considere la vida como obra y ésta como vida, que en los lectores se traduce en un presente en constante movimiento. De esta perspectiva destaca el hecho de que Levrero se concentra en el estado de trance previo a la escritura para resolver el entramado de obsesiones que en todo el recorrido de su proyecto creativo ocupan distintos registros textuales, lo que provoca al lector hacerse cómplice de la narración, porque en el avance de la lectura identifica caracteres ya definidos en su estilo.

En 2019 la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador publicó *Vaciar el decir: hacia una poética de Mario Levrero*, estudio realizado por Andrés Cadena en el que analiza tres etapas en la trayectoria del autor tomando como eje tres de sus libros, que a la vez definen cada uno de los apartados: *Dejen todo en mis manos*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*; entre otras premisas que desarrolla, interesa la posición frente a la supuesta parodia en torno al género policial en una especie de deconstrucción, en el caso del primero; también la perspectiva mística de lo metaliterario, en el segundo; y el aspecto de la luminosidad en relación al punto muerto de la narración y lo que implica la tradición de la no-novela, en el tercero.

Por último, en el año 2020 se publica el libro Mario Levrero *I(nte)rrupciones críticas*, coordinado por José Luis Nogales Baena, el cual se trata de un trabajo de amplio valor porque extiende el horizonte de distintas voces dialogando respecto a la obra del autor. De entre las perspectivas que se proponen se ha hecho principal atención en el único texto que aborda *Irrupciones*. Raúl Caplán en “La trama del zurcido invisible: lecturas de *Agujero en un buzo celeste*” aborda una secuencia narrativa que conjugan siete números de la columna, para lo cual expone la distinción entre los escritores que se dedican a la elaboración del humor y la relación de este formato en cuanto a las características del microrrelato. Respecto a lo que comenta Carina Blixen de escribir sobre nada entorno a la propuesta narrativa inscrita en

Irrupciones, Caplán refuta que es más bien escribir sobre la nada, que no es lo mismo; argumenta tratarse de un texto que extiende los principios resueltos al redactar *El discurso vacío*, un tiempo antes, según la cronología de publicación. Por otro lado, hace énfasis en que el propio nombre de la columna sostiene la idea del asalto de lo cotidiano, lo que motiva el esparcimiento de dos realidades que suceden en un mismo punto, cada una bajo sus particulares designios.

Caplán señala que todo es estratégico en la elaboración de “Agujero en un buzo celeste” empezando por la división en siete partes, mediante lo cual se aprecia una transgresión con los principios del género columna, pues al abordar la secuencia de una historia dividida entre los números correspondientes a cada texto se trabaja a la vez en el suspense, porque además pone en el juego la presencia del lector al introducirlo a la espera. El investigador toma estas cuestiones para finalmente analizar la estructura de la columna a partir de algunas fórmulas que terminan por definir su particularidad. Así pues, al citar algunas de las señales de lectura como “advertencia del autor”, que preceden a diferentes textos, Caplán afirma que se interpela entre la literatura ficcional, no ficcional y lo autobiográfico, ya que para Levrero es condicionante la imaginación para tratar lo que se entiende por realidad.

Al tener en cuenta los estudios señalados, la presente investigación se formula como una aproximación más en cuanto al estilo narrativo de Mario Levrero, bajo la idea de que éste instaura un proceso de exploración interior de la consciencia en el cual se traducen determinadas inquietudes y sospechas a un terreno literario que hace de la imaginación una estructura de significaciones. De tal manera, en torno a la obra *Irrupciones* se indaga la teoría de metaficción para sostener que el personaje-narrador se estructura alrededor de la figura autoral del escritor, lo que además se configura a partir de la noción de identidad narrativa, que en el texto dispone al sujeto actante del relato. La propuesta de este trabajo apunta a que la conformación de tal personaje-narrador apela a la implicación del lector sobre la estructura de una trama resuelta entre conexiones a otros títulos del autor.

Capítulo 1: La fórmula de un estilo narrativo

Es mucho más honesto engañar al lector con la complicidad del lector; darles ensoñaciones que puedan incorporar a su experiencia de vida, ensancharles el universo en lugar de reducirse y cuadriculárselo.

Mario Levrero

1.1 El modelo literario de Mario Levrero

La intención principal de la que parte este trabajo surgió cuando en la entrevista de ingreso al posgrado se me propuso desarrollar qué condiciones definen la literatura de Mario Levrero. Entonces, mi evaluación debía contener el motivo de mi interés por su particular forma de narrar, lo que se traduciría en formular la concepción de la obra por su esencia creativa, y con ello la valoración sobre el carácter de la expresión y el sentido artístico que en su enunciación subyace; además, consideré en el momento que la amplitud del tema debía extender la investigación iniciada en mi tesis de licenciatura.⁵

Ese primer acercamiento a la literatura de Mario Levrero desde lo académico sucedió al tiempo de leer *La ciudad*⁶ porque me interesó inmediatamente su asociación a lo *kafkiano*⁷,

⁵ En mi tesis de licenciatura realicé un trabajo de investigación en el que analicé la *Trilogía involuntaria* de Mario Levrero en torno al concepto *kafkiano*, considerándolo una categoría estética de acuerdo a la argumentación de Leopoldo la Rubia de Prado en *Kafka: el maestro absoluto*. -Espinosa Leandro, Jairo Emmanuel, “La dilación del personaje. Mario Levrero en la estética kafkiana a través de la *Trilogía involuntaria*” (tesis de licenciatura), Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2023.

⁶ «La ciudad se convierte en su primera novela según el orden de escritura, aunque no sería publicada hasta 1970, y el primer texto de cierta extensión que firmaría Mario Levrero». – Montoya Juárez, Jesús, *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Trilce, Uruguay, 2013, p. 19.

⁷ En la entrevista “La hipnosis del arte” realizada por Elvio Gandolfo, se cuestiona a Levrero qué aspecto determinó que se concibiera como narrador; en su respuesta argumenta que, entre otras cosas, fue una proyección de la lectura, a lo que enseguida se le pregunta si algún autor sucedió como influencia y agrega: «—Kafka. Fue un momento justo para que se produjera una verdadera identificación con Kafka y su visión del

y tras indagar en la obra asimilé de este concepto una categoría estética, que funciona como un método por el cual se sostiene una perspectiva de enunciación, reelaborada en la novela de Levrero a partir de un nuevo modelo literario, relativo a una tendencia preexistente. Luego, finalizada la lectura y ya con el gusto inclinado hacia la manera de narrar del autor, me enteré de que este título es el primero de la llamada *Trilogía involuntaria*⁸ y que la idea de Levrero para pensarlas en un conjunto apareció después de realizadas individualmente, sin predisposición a un enlace.

Reconocí, como con regularidad se ha argumentado, que tal conexión se debe, en sentido general, a los aspectos temáticos desarrollados en cada una de las tres tramas, porque no hay algo que una tajantemente las historias, de modo que una por una tienen sus propias particularidades; aunque las define un elemento común que permite dialogar alguna con las otras: la forma de enunciar la narración por un individuo, de quien no se reconoce ni siquiera un nombre, conducido por el ímpetu de arraigar las condiciones de un espacio impuesto en torno a un trayecto totalmente desconocido, de atmósfera asfixiante.

En ese entendido, me dediqué a analizar al protagonista de cada relato de la trilogía, que completan *París* y *El lugar*, con la convicción de que por medio de Kafka brota una conceptualización para interpretar las características del personaje en una categoría narrativa, a partir de lo que se comunica de cada sujeto, enlazando los rasgos de su identidad desde el artilugio de la introspección, como también lo hacen los narradores en primera persona que construye Levrero.

En ese punto, sin embargo, reflexioné que tratar mi experiencia por haber abordado la *Trilogía involuntaria* en relación a una perspectiva influenciada por lo *kafkiano* no era el único parámetro para hacer una evaluación sobre el estilo narrativo del autor, sobre todo al tener en cuenta la existencia de un trabajo más amplio dividido entre novelas, cuentos y diarios que conforman la obra completa de Mario Levrero. Además, se hacía preciso indagar

mundo». – Mario Levrero *apud* Elvio Gandolfo, “La hipnosis del arte”. En Gandolfo, Elvio (Comp), *Mario Levrero. Un silencio menos*, Mansalva, Argentina, 2013, p. 17.

⁸ En la misma entrevista se le refiere la relación del carácter simbólico que guardan las novelas, Mario Levrero argumenta lo siguiente respecto al contenido de la *Trilogía involuntaria*: «—la trilogía involuntaria es una búsqueda: el protagonista, que es y no es el mismo (una primera persona que nunca alcanza a decir su nombre) persigue esa ciudad para salir de ella, o llega a ella huyendo no se sabe de qué, tal vez de sí mismo [...] Desde el punto de vista psicoanalítico, sería fácil proponer a esa ciudad como un símbolo materno dual, creador y destructor, pero aún los psicoanalistas podrían sospechar que el símbolo es múltiple, polivalente y que, en última instancia, La ciudad podría simbolizar también a la ciudad». *Ibid.*, p. 21.

en qué sentido la crítica la señala inclasificable, a veces en proximidad estilística hacia lo fantástico por el atributo de extrañeza que se ha conferido alrededor de lo que engloban los elementos desarrollados en muchas de sus ficciones.

Por lo tanto, planear un estudio de la obra de Mario Levrero y sobre su ejercicio creativo⁹ presenta un panorama que puede enfocarse desde variadas y diferentes vertientes debido a la multiplicidad de cuestiones por las que se elabora su legado literario. Así, la definición de un modelo de escritura que se ha llamado levreriano conjuga recursos y técnicas narrativas con determinadas condiciones cuya disquisición permite abordar el mecanismo sobre las cualidades de literaturidad por las que se manifiesta el fundamento de una poética narrativa.

En otro aspecto, también sustancial, es necesario tener como principio para el trabajo en turno que la literatura de Mario Levrero guarda desde un inicio un rasgo distintivo en torno a la forma de su producción, pues la resolución de ésta conlleva una perspectiva de cierta profundidad, es decir, de un proceso interior que ha de incentivar el desarrollo de lo sucedido en cada caso particular respecto a la gran cantidad de historias que conforman la obra. El mismo Levrero refiere lo siguiente:

Yo trabajo con procesos interiores. Cuando empecé mi primer libro, mi amigo Tola Ivernizzi me decía: “¡Seguílo!”. Y yo miraba hacia adentro para ver qué había. Si había algo, podía seguir escribiendo. Siempre hay un material preexistente que podemos encontrar dentro de nosotros, si lo buscamos. Considero que este mundo subjetivo no debe excluirse del concepto de realidad.¹⁰

Ese proceso, en tanto la asimilación de la subjetividad y su reconfiguración en la escritura, es una forma que ha permanecido, aunque en diferentes grados, constante en el mecanismo creativo al que se atiene el escritor; y en la representación textual que procede a lo anterior se evidencia el poder de la imagen tratada a través de la palabra. De tal manera, el lenguaje se planifica como el estímulo para habitar un universo codificado en figuras, colores, objetos e incluso situaciones, visualizados desde la perspectiva particular del horizonte propuesto por

⁹ «El relato sobre su obra que Levrero articuló siempre en entrevistas quiso hacer encajar sus libros en un proyecto vital abarcador, dedicado a construir una forma de comunicar “experiencias luminosas” o, en su defecto, la zona de sombra que las rodea como huella y vaciado de las mismas». Montoya Juárez, *op cit*, p. 11.

¹⁰ Levrero, Mario, *apud* en: *Ibid.*, p.18.

la voz enunciativa. Por ese motivo, Jesús Juárez Montoya comenta: «El primer Levrero construye un tipo de relación con las imágenes que hace que sus textos puedan pensarse como “textos–imágenes”, ficciones texto visuales plagadas de pasajes ecfrásticos. El modo de entrecruzamiento de las imágenes con el texto, sumado a la experimentación con los medios y las formas menores, hace de Levrero un iniciador en Uruguay de una poética imaginativa».¹¹

En *Las conversaciones con Mario Levrero* de Pablo Silva Olazábal, ante las preguntas «¿Qué papel le adjudicas en la escritura literaria a las técnicas? ¿Y al argumento?»,¹² el escritor uruguayo plantea en su respuesta que la esencia literaria de una narración no es ni la trama, ni la historia, a pesar de ser cada uno de estos elementos fundamentales para estructurar un relato; señala que lo realmente significativo es el poder de una escena descifrada en el procedimiento de la imaginación. Lo importante es describir un panorama que sea llamativo, una perspectiva que transmita algo o, mejor dicho, transporte a algún sitio, a cualquier escena que desborde el pensamiento para habitarla de forma completa; es decir, la reconstrucción a cualquier experiencia conforme a distintos estímulos de realidades diversas que suceden en diferentes ámbitos¹³. Patricia Benítez agrega:

Esa imaginación tan excepcional provenía de la realidad, de su verdad, su experiencia, y del plano donde la experimentación se traduce en realismo. La imaginación levreriana tiene más qué ver con la condensación de imágenes interiores que con un desbordamiento fantástico puro, mas aún aquellas imágenes que se originan en su interior sólo encuentran salida a través de la escritura pues Levrero las exorciza con ésta.¹⁴

Así, lo esencial para Levrero al tratar un relato no estaría en qué se cuenta, sino cómo es que se construye la tesis de la expresión en cada caso particular. El autor uruguayo sugiere: «[...] Hablé de imágenes, y las imágenes no se contraponen a la acción, sino que la cuentan de la mejor manera. No es lo mismo decir: le dio tremenda trompada, que decir: el puño chocó contra la carne blanda y la aplastó hasta que se oyó el crujir del hueso».¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Silva Olazábal, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Editorial conejos, Uruguay, 2016, p. 15.

¹³ Cfr., *Ibid.*, pp. 15 – 16.

¹⁴ Benítez Gómez, Patricia Pamela, “*Caza de conejos* de Mario Levrero, un lugar en la minificción Lationamericana” (tesis de licenciatura), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2022, p. 3.

¹⁵ Silva Olazábal, Pablo, *op cit*, p. 16.

1.2 Fragmentación de un artificio

1.2.1 Las líneas de búsqueda

El ingenio creativo de Mario Levrero se materializó en obra tras su primera publicación con el relato *Gelatina* en 1968¹⁶ y se extendió durante algunas décadas hasta la aparición póstuma de *La Novela luminosa* en 2005. De esa figura autoral se desprenden diferentes Levreros, a través de los cuales se explora al individuo en temas sobre la soledad, la búsqueda y la identidad, de acuerdo a diferentes formatos narrativos. De la obra en conjunto son señalados, sobre todo, tres momentos significativos al advertir los elementos utilizados para trazar la línea de sus cuentos, novelas y diarios a lo largo del desarrollo de su propuesta estilística.

El primero de éstos corresponde a la escritura de *La ciudad* y continua con *El lugar* y *París*, se vincula a los elementos de lo onírico, lo extraño y el absurdo, mediante los que se sugiere una interpretación en cuanto a la influencia de *América*, *El castillo* y *El proceso*; Patricia Benítez señala: «[...] sus tres primeras novelas conforman la denominada “trilogía involuntaria” de rasgos principalmente kafkianos que responden a su impulso juvenil de expresión, pero de una manera extraordinaria y de difícil encasillamiento para la literatura que se producía en su tiempo [...]»¹⁷

El segundo remite a una forma en la que se identifica cierta libertad en cuanto al tratado para elaborar la estructura del relato; aquí tienen presencia recursos en torno a lo detectivesco y lo fantástico, y la relación entre lo maravilloso y lo real, aunque sin desatender por completo la precedente temática en algunos casos; Benítez continúa:

Durante ese largo aliento de escritura e incluso después de él, Levrero redacta una serie de cuentos y textos cortos que dan la impresión de

¹⁶ A partir de entonces continúa un proceso editorial donde se cuentan las siguientes novelas: *La ciudad*, escrita en 1966, pero publicada hasta 1970; *París*, la cual fue escrita entrada la década del 70 y publicada en 1979; *El lugar*, escrita en 1979 y publicada en 1982. Tres novelas que se convirtieron en lo que el propio autor definió como *Trilogía involuntaria*, por la temática que presenta cada historia. También se cuentan los títulos *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* del año 1974, *Fauna/Desplazamientos* de 1987, *La banda del ciempiés* de 1988, *El alma de Gardel* y el *Discurso vacío* ambas de 1996, *Dejen todo en mis manos* de 1998, y *La novela luminosa*, publicada a un año de la muerte del autor en el 2005. En el campo de la narrativa también se cuentan los libros de relatos *La máquina de pensar en Gladys* de 1970, *Todo el tiempo* de 1982, *Aguas salobres* de 1983, *Los muertos* de 1986, *Espacios libres* de 1987, *Caza de conejos* de 1988, *El portero y el otro* de 1992, *Los carros de fuego* de 1996, *Ya que estamos* y dos volúmenes de *Irrupciones* de 2001- Cfr. Montoya, Juárez, *op cit*, p. 11.

¹⁷ Benítez Gómez, Patricia Pamela, *op cit*, pp. 7-8.

haber sido escritos por alguien diferente al autor de las novelas, trabajos como *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1975) o los cuentos de *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *El portero y el otro* (1992), *Aguas salobres* (1983) o *Fauna/Desplazamientos* muestran una faceta de corte más experimental y atrevido, narrativas no lineales, esquemas de géneros tradicionales rotos pero que conservan sus características; paisajes surrealistas, absurdos e inverosímiles, pasajes violentos y humorísticos, finales abruptos y desconcertantes y siempre esa sensación final en el lector de desconcierto e incomodidad, la impresión de no haber salido del todo de ahí.¹⁸

El tercero se reconoce en los textos donde la construcción aborda un sentido en que oscila la enunciación entre los componentes de su propia vida, aunque, otra vez, sin apartarse de la indagación anterior, puesto que desarrolla un discurso estructurado por las recapitulaciones de la memoria y la veta del recurso autoficcional, pues el lenguaje ocupa el medio de desprendimiento del ser. Aquí se ubican “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla”, *Burdeos*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*.

En cualquier caso, se configura una narrativa cuyo embalaje representado en el acontecimiento literario, a propósito de técnicas estilísticas, figuras retóricas, presencia de símbolos y uso de construcciones metafóricas, sostiene un argumento tratado desde cierta trasposición del alma. Mario Levrero expresó:

Hace muchos años, cuando recién comenzaba a escribir, o tal vez antes, encontré un libro que se llama *Psicoanálisis del arte*, de Charles Baudoin, del que saqué un concepto poco divulgado: el arte es hipnosis. Entonces, lo que se produce entre el que escribe (o pinta o se expresa de cualquier forma artística) y el que lee (o percibe y lee la obra del tipo que sea) es una comunicación de alma a alma. Lo que se transmite no es la información, sino un contenido que está disimulado y que se te mete a través de un estado de trance. Para mí, hay un hecho artístico cuando hay hipnosis, encantamiento [...].¹⁹

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Mario Levrero *apud* Montoya, Juárez, *op cit*, p. 15

1.2.2 El horizonte del concepto realidad

En una de las referencias utilizadas por Jorge Ernesto Oliviera en su investigación doctoral,²⁰ destaca la posición de Mario Levrero al considerar su expresión distante de los valores establecidos en los ideales del estilo fantástico, aduciendo el argumento de sustraer lo que originan sus relatos de acuerdo con una aptitud modelada por el gran horizonte de realidad, razón por la que el escritor afirmó amparar su literatura dentro del campo del realismo, aunque desde una percepción que se construye en lo subjetivo. Ante esto, en la entrevista “Las realidades ocultas”, Cristina Siscar sugiere que en muchos de sus relatos la interioridad invade la supuesta realidad exterior, y Levrero señala:

—Es difícil de diferenciar. Interviene un yo literario que no es el yo habitual, con el que no podría escribir. Tengo que llegar a un estado casi de trance para que aflore esa persona que escribe, aunque también hay invasiones autobiográficas y de lo exterior...

Del mismo modo, hay objetos exteriores que simbolizan objetos o procesos interiores. Yo nunca sé bien cuándo un objeto es un objeto de afuera o cuándo expresa algo que no tiene ningún otro lenguaje que lo exprese.²¹

De esta definición resalta la idea de considerar a la enunciación el elemento sustancial en la elaboración de la propuesta literaria: la configuración de la voz narrativa determinada en algún relato responde a la tesitura de la selección en la que se recompone un interior simbólico inspirado en la apreciación sustraída de un elemento exterior, donde la imagen del personaje narrador se va construyendo en función de un universo codificado por el carácter propio de cada texto. Siscar destaca que muchas ocasiones esta fórmula condensa una minuciosa descripción a una atmósfera de apariencia cotidiana cuya presentación acumula una serie de imágenes entrelazadas con sensaciones para referir objetos en una especie de collage desenfrenado, donde premia la libertad creativa, pues sucede entonces la imposición de una atmósfera en la resolución de la lógica que pretende el lenguaje.²²

²⁰ Oliviera Oliviera, Jorge Ernesto, “Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero”, (tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, España, 2008.

²¹ Mario Levrero *apud* Cristina Siscar, “Las realidades ocultas”. En. Gandolfo, Elvio (Comp), *Un silencio menos, op cit*, p. 41

²² Cfr. *Ibid.*, 42.

Al respecto, y eso traza uno de los sugeridos vínculos con el género fantástico, debe reconocerse en los recursos utilizados para enunciar el lenguaje cierta valoración sobre lo extraño como la principal vertiente para abordar la composición de los personajes narradores, quienes generalmente configuran la voz narrativa y comunican un panorama irresuelto, en construcción en el curso de la lectura, de manera que la representación se inclina a perseguir un hallazgo entretejido en el acontecimiento literario propuesto en las condiciones del algún relato.

En la entrevista “La hipnosis del arte” realizada por Elvio Gandolfo se cuestiona a Levrero sobre qué sentido encuentra en el ejercicio creativo, éste responde así: «—Lo veo como un fragmento de una especie de búsqueda más amplia, aunque no alcanzo a darme bien cuenta de qué es esa búsqueda. Tiene que ver con lo existencial, lo vivencial, tal vez lo religioso. En otro aspecto, es la búsqueda de un equilibrio, que se da en la literatura y en cualquier otra actividad. Es una forma de fabricar lo que no tengo, o de comentarme a mí mismo, de situarme ante mí mismo».²³

Oliviera aborda la posición tratada por Borges para consensuar la postura de Levrero en torno al criterio de esa fragmentación, equiparable a la asimilación en cuanto al universo borgiano:

El autor argentino consideraba a la literatura fantástica como poseedora de un “realismo” especial [...] aseguraba que lo fantástico conformaba un canon presente en toda la historia de la literatura occidental desde su origen, y era ni más ni menos que la vertiente central en la historia literaria de Occidente y no al contrario, como se la ha considerado. Las ideas que Borges vierte a través de sus ensayos críticos y que modela la construcción de sus propios relatos nos ayudarán a entender la concepción de la literatura presente en Levrero; pero con un agregado o vuelta de tuerca: si en Borges la fragmentación del discurso a través de la intertextualidad es la forma esencial del relato que le sirve para construir una cosmovisión propia, en Levrero esa técnica está asimilada e interiorizada en la construcción de los personajes.²⁴

²³ Mario Levrero *apud* Elvio Gandolfo, “La hipnosis del arte”, *op cit*, p. 20

²⁴ Olivera Olivera, *op cit*, p. 16

1.2.3 Un ideal sobre la percepción

El estudio de tal carácter sobre la narrativa del uruguayo se ha delineado en descifrar el sentido en que la expresión se adiciona a lo literario en tanto cualidad artística que elabora una perspectiva de concepción a cierto mundo, esa realidad constituida en el modelo de escritura levreriano, y la interpelación que suscita con el lector en turno, quiero decir, cualquiera que sea quien se dé a la tarea de leer la fórmula dispuesta sobre un relato en cuanto al trato de sus componentes, que edifican los rasgos estilísticos propios del autor de acuerdo a determinados principios en la elaboración del discurso.

En “La literatura es como las palabras cruzadas”, realizada por Eduardo Berti y Jorge Warley,²⁵ se plantea una dinámica de entrevista que juega con una de las posturas trabajadas en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, que ahora sirve de ejemplo para indicar el tratamiento de la técnica desarrollada en la escritura de Levrero:

«La ventana estalló en pedazos. Nick Carter irrumpió en la habitación con un atemorizante revolver en la mano.

—Ando en busca de Jorge Varlotta, el montevideano.

Desde la sombra una voz confusa respondió: “Has errado la pista. Aquí vive Mario Levrero, porteño desde hace un año”.

Sacudiendo las astillas de vidrio de su impermeable, Carter abandonó el cuarto con la certeza de haber sido engañado una vez más».²⁶

En ésta se recurre al detective de la novela para introducir la interacción con el escritor, bajo la propuesta de hacer de su imagen también un personaje, pues traza algunos rasgos presentes en la figura autoral de su persona y con el carácter de esa voz va arraigando en el discurso la noción de su escritura, y con ello la simulación que implica la expresión de acuerdo a sus condiciones creativas. «Quien habla es un escritor uruguayo bautizado Jorge Mario Varlotta Levrero, pero que usa indistintamente los nombres de Jorge Varlotta o de Mario Levrero, como intentando desconcertar a todo aquel que quiera seguir palmo a palmo su obra».²⁷

El engaño sugerido en la declaración no se refiere a mentira sino a la estratagema de su configuración literaria en cuanto a los elementos que integran su posición de autor frente

²⁵ Mario Levrero *apud* Eduardo Berti y Jorge Warley, “La literatura es como las palabras cruzadas”. En Gandolfo Elvio (Comp), *op cit*, p. 27.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

al texto, quien se ciñe a una fórmula de creación a partir de una perspectiva donde distintas líneas de exploración pudieran trasladarse al lenguaje, según lo que pretenda recrearse respecto a la realidad. Así continúa la voz del escritor en el curso del diálogo: «“Es muy difícil para mí —dice— explicar el proceso de escribir porque no es nada deliberado. Tampoco es arbitrario; las novelas y cuentos son cosas preexistentes en mí que voy descubriendo. Así descubro una historia que nunca sé cómo va a terminar; lo único que sé es que es verdadera, no hay nada inventado [...]».

Si bien es cierto que sus ficciones no se inclinan al principio del realismo, entendido en torno a la literatura fundada bajo el carácter de este estilo literario en expresiones desarrolladas en el siglo XIX en Europa y durante algún periodo del siglo XX en América, la fórmula utilizada por Mario Levrero en el acto creativo instaura una posición frente al debate de la clasificación de su narrativa, dice éste al respecto:

En realidad, yo no llego directamente al objeto exterior sino a la sensación que ese objeto me produce. Esto implica pasar por una serie de procesos interiores que desconozco, para rescatar al objeto, para que aflore en la conciencia como una real percepción [...] Dejar subir lo que hay dentro, percepciones, vivencias, cosas que se fueron, que tal vez no fueron vividas en su momento, ahí surgen ya elaboradas por el inconsciente, como en un sueño [...].²⁸

Se admite entonces que la escritura de Mario Levrero devela un interés por implantar en sus confines lo que representa en un plano emocional la transición de lo intrínseco, a través de ese vínculo que dispone lo externo figurado en el aparato ficcional de los recursos literarios en el relato. El autor agrega: «[...] Fluyen las palabras, pero al mismo tiempo hay un control consciente que hace que lo que escribo no suene como el relato de un sueño. Es como si la conciencia participara como vigía de un hecho misterioso [...]».²⁹ De tal modo, en el proceso de elaboración del lenguaje despliega un artificio en tanto la incorporación de las sensaciones producidas en la reflexión de un objeto para inducir a la ordenación de un entramado, que apuesta a lo simbólico de su reorganización. Levrero concluye:

A veces discuto con entrevistadores allegados a la ciencia ficción y termino defendiéndome como “realista”. Mis historias no son fantásticas. Por lo

²⁸ Mario Levrero *apud* Carlos María Domínguez, “Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada”. En Gandolfo, Elvio (Comp), *op cit*, p. 50.

²⁹ *Idem*.

general, en lo que escribo no hay elementos sobrenaturales. Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero sí son reales los mecanismos psicológicos, la simbología que está expresando un mundo espiritual, absolutamente real.³⁰

El acontecimiento literario propuesto por Levrero en sus narraciones consiste en abordar algo que permanece dentro, una idea, inconclusa quizá, que en el resultado del texto se convierte en un mundo posible porque los elementos de su formulación permiten imaginarlo. Por eso es posible comprender el sentido intimista que le otorga Levrero a su obra y que define una concepción de su personalidad como figura autoral que hoy en día también es motivo de estudio. Para Levrero el ejercicio de la escritura implica salir de sí a través de las palabras bajo una circunstancia que nace de lo más profundo a su condición de ser humano. De tal modo, la perspectiva de la irrupción se sobrepone como una fisura en la realidad que conduce a otro mundo por un terreno imaginario.

En una de las conversaciones con Olazábal, titulada “La estructura del cuento es igual a la del chiste”, en la que se cuestiona sobre la importancia del final en sus cuentos, Levrero responde: «En general se trata de relatos abiertos; no pretendo solucionar nada [...] creo que en general no planteo mis historias como un enigma que se irá a resolver, ni apunto a un final sorprendente que explique todo. Es una literatura más bien “existencial”, y si hay golpes bajos están por todos lados, pero no necesariamente al final».³¹ El ingenio de Levrero estriba en situar la posición del pensamiento, tanto para quien cuenta (narrador) como para el lector, ante un particular: objeto, recinto, situación o recuerdo, sin necesariamente perseguir una postura premeditada hacia un ideario, sino conducida por la traza de la imaginación y lo que eso represente en cada cual. Lo que se deja saber para el narrador, es lo mismo que recibe quien presencia los hechos mediante la lectura. El suceso va formulando las condiciones del sujeto y éste va sometiéndose a eso en el propósito de hallar respuesta a interrogantes que aún no logra concretar por completo.

³⁰ *Ibid.*, pp. 50-51.

³¹ Silva Olazábal, Pablo, *op cit*, p. 30.

1.3 Mario Levrero ante la crítica y la academia

1.3.1 Los raros uruguayos

Ángel Rama, con la publicación *Aquí. Cien años de raros* en el año 1966, hace una valoración inscrita en el desarrollo de la literatura uruguaya en torno a cierta expresión del lenguaje que sostiene la idea de narrar con justificación en lo imaginativo, la cual indaga sobre una línea de creación que explora el terreno imaginario por empresas en las que la mirada del lector ha de conducirse por un trayecto donde se cruza con la fantasía, lo imposible, lo absurdo y lo irreal. Pablo Fuentes comenta lo siguiente:

[...] Esta corriente está influenciada por la literatura vanguardista de principios de siglo (Kafka, Joyce, Faulkner) y reconoce como primer antecedente la obra del franco-uruguayo Lautréamont, pasa por Horacio Quiroga, y adquiere un perfil más definitivo en la década del 40 con Filisberto Hernández, Armonía Somers y José Pedro Díaz, entre otros, y tiene su culminación (hasta ahora) en autores como Marosa Di Giorgio, Luis Campodónico, Mercedes Rein y Mario Levrero.³²

La obra de Mario Levrero, por la presencia de un estilo indefinido e inclasificable que no permite encasillarlo en un género narrativo establecido, determinó su relación con esta tradición literaria anterior a su desarrollo como escritor. Fuentes propone: «¿Por qué Levrero un raro? Porque es heredero directo de esa tradición oculta con la que se engarza en varios aspectos: el intento de explicación profunda de la realidad a través del ingreso parsimonioso de lo extraño en lo cotidiano, lo trivial, lo excepcional, la exasperación de lo mórbido, la acumulación vertiginosa de imágenes y las distorsiones geográficas y temporales».³³

De tal forma, la primera recepción crítica sobre su expresión narrativa se agrega a la tendencia instaurada por los llamados *raros* de la literatura uruguaya debido a que su trabajo muestra, también, una forma de creación no instituida como método estético. Fuentes continúa:

³² Fuentes, Pablo, “Levrero: el relato asimétrico”, en: De Rosso, Ezequiel, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Argentina, 2013, p. 28.

³³ *Ibid.*, p. 29

[...] Rama específica que no se trata de un cierto tipo de literatura fantástica para oponer al realismo dominante a la manera que se verifica en la narrativa argentina de la década del 40, sino que en realidad se trata de una “literatura imaginativa”. Esta expresión sintetiza varios aspectos que la conforman: desprendimiento de las leyes de la causalidad, ingredientes insólitos sostenidos por lo onírico, vinculada en sus manifestaciones más recientes con el surrealismo y, finalmente, el intento de lograr un reconocimiento crítico de la realidad apoyándose en la libertad imaginativa y la capacidad de invención.³⁴

Jesús Montoya Juárez sobre la valoración de Rama señala de tal haber abarcado aspectos que venían a significar un distanciamiento con fórmulas preestablecidas sujetas al compromiso de la crítica social estipulada en el desarrollo de la literatura realista: «[...] esos “raros” rehusaban someterse a esos parámetros y exploraban los espacios de la propia intimidad, indagaban en los intersticios entre la locura y razón, dirigían una mirada descolocada, cosmopolita, marginal o extrañada sobre la realidad, escribían desde una ética heredada del dandismo, y bordeaban en gran medida, el fantástico en sus variadas fórmulas (clásicas o de vanguardia) [...]»³⁵

Cuando Cristina Siscar aborda ante Mario Levrero este supuesto sobre la evaluación de su estilo, éste señala no ubicarse dentro de la clasificación de Rama porque ese año coincide apenas con la etapa en que comienza el ejercicio de escritura del borrador de *La ciudad* y todavía no se publicaba ningún título de su autoría; afirma, sin embargo, que posteriormente a palabra de algunos críticos se lo consideró como continuador de la tendencia en torno a la mencionada corriente literaria.³⁶

Es también importante la postura del autor respecto a la influencia originada en sus lecturas, pues remite al reconocimiento de que su ingenio no recurre a los parámetros impuestos por la literatura uruguaya anterior a su desarrollo, lo que en un principio provocó en él consentir una especie de desface en cuanto al carácter de su propia propuesta: «—Cuando comencé a escribir yo no había leído prácticamente nada. Una de las razones para mantener oculta *La ciudad* es que me sentía destroncado, no tenía ninguna relación con

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵ Jesús Montoya Juárez, “Una literatura con ciencia ficción: Pulp y géneros menores en la narrativa de Mario Levrero”. En Nogales Baena, José Luis (Coord.), *Mario Levrero I(nte)rrupciones críticas*, Universidad de Sevilla, España, 2020, p. 38.

³⁶ Cfr., Gandolfo, Elvio, *op cit*, p. 40.

el medio. La literatura nacional uruguaya no salía de lo gauchesco, cosa que a mí no me interesaba para nada».³⁷

Por otro lado, en su evaluación ante este debate de instalarse entre los raros uruguayos, Mario Levrero resalta el reconocimiento que en el curso de su trayectoria como escritor incitaron los estilos de Juan Carlos Onetti y Filisberto Hernández al identificar similitudes en cuanto a su propia producción narrativa; de éste último admite encontrar «[...] hay una especie de cercanía, una simpatía mayor».³⁸ De Onetti afirma considerarlo como maestro, porque a partir de su literatura, Levrero visualiza su fórmula creativa:

Otro hecho es la progresiva valoración de Onetti. Nunca lo desvaloricé, pero cada vez valoro más en él su papel de maestro. Se encuentra allí una especie de fuente, de alimento. Es difícil definir por qué: es muy mañoso, se escapa. Para mí resulta especialmente instructivo porque es el arte de la narración consciente, que yo ignoro. La elaboración de cada frase, el retorcimiento de cada frase, los obstáculos que pone para la lectura. Es como ver el mundo por el extremo opuesto del catalejo, para mí. Se ve allí que cada palabra está elegida, cuidada [...].³⁹

1.3.2 La generación del sesenta

En cronología al avance de la producción literaria posterior a ese periodo señalado en el libro de Rama, Jorge Ernesto Olivera indica que durante el lapso entre 1939 y 1969 sucede una etapa prolífica de la presencia cultural de la literatura en Uruguay, y resalta que la llamada generación del sesenta determinó un cambio en lo sucesivo; una de sus fuentes para sustentar dicho comentario es *Nuevas fronteras de la literatura Uruguaya* de Fernando Aínsa, libro que desglosa un recorrido sobre el desarrollo en este campo desde los sesenta hasta principios de los noventa, sitio donde hay que ubicar a Mario Levrero, quien así mismo subraya en relación a su obra:

La generación anterior a la nuestra en Uruguay [...] se denomina la “generación crítica”; para mí fue una propuesta totalmente estéril que nada aportó como movimiento, apenas unas cosas aisladas. Dejó formas

³⁷ Mario Levrero *apud* Eduardo Berti y Jorge Warley, “La literatura es como las palabras cruzadas” En Elvio Gandolfo (Comp.) *op cit*, p. 28

³⁸ Cfr., *Idem*

³⁹ Mario Levrero *apud* Elvio Gandolfo, “De las palabras solitarias a las palabras cruzadas”. Gandolfo Elvio (Comp), *op cit*, p. 39.

hipercríticas, hiperintelectuales y con gran nivel de exigencia. Me hubiera resultado muy penoso en ese momento presentar una obra tan liviana, un folletín como Nick Carter, al lado de cosas literarias con mayúsculas y cuello duro. Los profesores dicen qué es la literatura.⁴⁰

El interés de Fernando Aínsa es demarcar las modificaciones en las letras de ese país a partir de obras con significativa notoriedad en el ámbito de la ficción por el contenido argumentativo y sus formas enunciativas al elaborar una trama. Así se refiere al respecto en el prefacio: «Un período de la historia del Uruguay donde se perciben los signos del cambio y de la *catarsis liberadora* de la palabra [...]».⁴¹ Su propósito consiste, pues, en concentrar la mirada sobre la autenticidad de la literatura con presencia en tal periodo señalando una distancia con la generación del 45 en el sentido de fijar una posición propia. Oliviera constata:

El grupo de escritores que Rama ubica en 1969, tomando como referencia factores históricos, marca la presencia de una nueva sensibilidad que se opone claramente a la estética realista de la generación anterior [...] una modalidad nueva de concebir lo literario que, a partir de este momento, adquiere plena vigencia y se instala como forma creativa dominante. Este proceso marca también el fin de la llamada ‘generación crítica’ o ‘generación del cuarenta y cinco’, esencialmente por el cambio de temas que abordan estos escritores. Entre ellos aparece el interés por la “investigación de zonas inéditas de lo real por lo que pueden agruparse como antecedentes del cambio generacional”, además de reconocer “la delectación de una nueva sensibilidad, una nueva escritura, una nueva problemática artística”.⁴²

La postura crítica desenvuelta por Aínsa plantea cuestiones necesarias para establecer los lineamientos por los que es posible abordar temas como cultura nacional, tendencias literarias colectivas e influencia y originalidad; aspectos todos que funcionan para reconocer el carácter de la narrativa que dispone Mario Levrero a lo largo de su obra. Fernando Aínsa escribe lo siguiente: «Sin embargo, no he olvidado nunca que toda escritura es el resultado de un proceso genético que, en su origen, es siempre personal, visceral y solitario, aunque

⁴⁰ Mario Levrero *apud* Eduardo Berti y Jorge Warley, “La literatura es como las palabras cruzadas”, En Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 29.

⁴¹ Aínsa, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960 – 1963)*, Ediciones Trilce, [recurso digital], disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevas-fronteras-de-la-narrativa-uruguaya---19601963-0/html/ff5550a4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

⁴² Oliveira Olivera, *op cit*, p. 152 -153.

luego se inscriba en lo social y aún en lo institucional de un país determinado. Sin escritura «personalizada» no hay literatura de ningún tipo -individual, nacional o regional [...].⁴³

Resulta necesario destacar esto anterior porque el estilo de Levrero guarda relaciones con diferentes conceptos de lo estimado en torno a una tradición creativa de la literatura uruguaya, de modo que el fundamento estilístico de Levrero se incorpora a un modelo de expresión de cierta tendencia imaginativa. En un amplio sentido viene muy bien a eso tener la conciencia que describe así Aínsa: «La *peculiaridad* de nuestra identidad no se diluye ni se aliena en su participación en el mundo, en ese saber *compartir* con otros una misma “condición humana”. Por el contrario, nuestro «derecho a lo peculiar» se enriquece con esa “apertura de fronteras”. Debemos insertar la especificidad uruguaya en la universalidad, pero en una “universalidad enraizada” [...].⁴⁴

1.3.3 La libertad creativa

Esta postura remite, además, a lo que sugiere Ángel Rama al tratar el concepto de libertad creativa en relación a los movimientos políticos que instauró la dictadura en Uruguay, periodo en que coincide la aparición de ese movimiento cultural al cual califica como el nuevo estremecimiento, situado en el desarrollo de la literatura a partir de 1969, que marcaría el inicio de una nueva generación literaria. Los escritores que participan en la clasificación se identifican unos como seguidores de la crisis de la generación anterior, otros, en cambio, como iniciadores de una nueva propuesta. Así lo describe el crítico uruguayo:

[...] concurren a la configuración estética y filosófica de una nueva generación literaria uruguaya, a la que yo dataría llamándola generación de 1969 por referencia a un hecho que comporta una modificación sustancial en la cosmovisión nacional [...] la toma de la ciudad de Pando por un comando de acción directa [...] O designarla 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”, lo que tipificaría el traslado del espíritu crítico que dominará las élites intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años hacia una forma constructiva directa [...] que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación,

⁴³ Aínsa, Fernando, *op cit.*

⁴⁴ *Idem.*

condiciones casi archivadas tras el realismo urbano y grisuras cotidianas que una y otra de las dos promociones de la generación crítica desarrollaron en sus treinta años de reinado cultural.⁴⁵

Rama ubica a Levrero en el nuevo curso al que comienza a apuntar la literatura de este periodo señalando sus relatos “Ese líquido verde” y “Gelatina”, publicados en revistas desde 1966, además de los libros *La máquina de pensar en Gladys* y *La ciudad*, como una narrativa de tendencia experimental⁴⁶, en el sentido de una libertad creativa; así la describe: «Mario Levrero maneja una escritura de preciso rigor, con la cual sigue fielmente los detalles de una prosa constantemente desconectada en sus tramos significativos, a la manera de la técnica surrealista».⁴⁷

Jesús Montoya Juárez afirma reconocer en Levrero un ejemplo sustancial de lo que significó este proceso de cambio generacional, instituido como una separación; en relación a lo que apunta Ángel Rama agrega: «[...] En concreto, Rama explica a Mario Levrero desde una ruptura marcada por un factor externo, la influencia del neofantástico cortazariano, sus explicaciones de lo inconsciente y sus desplazamientos en el interior de lo real; y por uno interno, el oscurecimiento de las condiciones sociopolíticas del país y la consecuente desconfianza de los modos narrativos previos que traducen el mundo».⁴⁸

Para Montoya Juárez es fundamental ante la realidad de este proceso concentrar la estimación en lo expresivo de la enunciación sostenida por lo que representa el valor estético, que ya no se abarcaba en la literatura estructurada hacia un realismo social. Respecto a eso, de acuerdo al propio Aínsa, argumenta:

Levrero encarnaría una opción generacional por una literatura imaginativa, en la línea filisbertiana, que terminaría consolidando la tradición literaria uruguaya en cierto modo desenganchada de un corpus hegemónico que había pretendido estructurar una imagen inmediata de la realidad según los parámetros convencionales de la representación realista. Una literatura, también, en deliberado conflicto con proyectos narrativos centrales de las generaciones anteriores, a decir de Pablo Fuentes, de un Benedetti o de un Onetti. Si bien Onetti podría articularse una lectura no-realista o de un cierto desmantelamiento o descreimiento del realismo al uso, es cierto que, sin

⁴⁵ Rama, Ángel, *La generación crítica 1939 – 1969*, Arca, Uruguay, 1972, pp. 221 – 222.

⁴⁶ Cfr., p. 226

⁴⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁸ Montoya Juárez, *op cit*, p. 62.

embargo, los vínculos con el realismo en estos autores son todavía legibles mientras que, por el contrario, quedan disueltos en las narraciones de Levrero, que postulan abiertamente un cuestionamiento ontológico, su necesidad de definir desde cero qué entender por realidad.

1.3.4 La recepción diseñada por la ciencia ficción

Si es verdad que al tratar la literatura de Levrero es innegable referir su posición frente a los raros uruguayos, también es cierto que al pretender englobar los estímulos calificados como influencia a su expresión no se pueden ignorar las manifestaciones artísticas venidas de la cultura popular. Montoya Juárez apunta:

Los policiales –Chandler, Himes, Gardner–, pero también los folletines, el tango –Piazzolla, sobre todo, también Gardel–, el jazz –por encima del resto, Charlie Parker y el *be-pop*– las historietas y el humor (Julio E. Suárez “Peloduro” o Landrú), el cine –Chaplin, Lloyd y, sobre todo, Buster Keaton–, los Beatles, la cultura *underground* de la época articulada en revistas culturales que proliferaron a fines de los cincuenta y durante los años sesenta, y, *last but not least*, la ciencia ficción.⁴⁹

Sin embargo, así como de la literatura fantástica, Levrero definió su obra ajena a los tratados formulados por la ciencia ficción, puesto que muchos de sus relatos se clasificaron de tal manera. Montoya Juárez señala que hay un importante grado de complejidad para afirmar, o no, que Levrero se inscriba en los parámetros del género, y que, por otro lado, sí es posible determinar lo que significó el recorrido de la recepción de su narrativa entre los medios que la promocionaron.

El primer gran gestor de Levrero fue Marcial Souto, quien fungió como editor de la obra y por aquellos años fungió como el principal difusor de los géneros fantástico y ciencia ficción en Argentina y Uruguay,⁵⁰ e impulsó entonces la publicación del manuscrito de La ciudad por *Tierra nueva*, una casa editorial de traza religiosa e ideología de izquierda, en el propósito de alcanzar a los lectores más jóvenes con temas de su interés; de manera que le apostaron al criterio de Souto en su colección Literatura Diferente, en la que éste incluyó

⁴⁹ Jesús Montoya Juárez, “Una literatura con ciencia ficción: Pulp y géneros menores en la narrativa de Mario Levrero”. En Nogales Baena (Coord.), *op cit*, p. 40.

⁵⁰ Cfr. *Idem*.

relatos de índole fantástica haciéndolos pasar por ciencia ficción, porque lo cierto es que para ese entonces en Uruguay no existía aún definida la narrativa con las condiciones del género en un sentido estricto.⁵¹

En el curso del tiempo este terreno de creación, iniciado desde los cincuenta en Argentina con la aparición en los cincuenta de la revista *Más allá* de la mano de Francisco Porrúa, iría tanteando un camino que en la década del setenta continuaron la *Revista de ciencia ficción y fantasía*, *Minotauro* y *Humor*. Y ya en los ochenta el género se consolidó con la gestación del Círculo Argentino de Ciencia ficción y Fantasía y el premio Más allá, y las publicaciones de fanzines al tiempo del surgimiento de las revistas *Arkan*, *Parsec*, *Sinergia*, *Nuevomundo*, *Clepsidra*, *Cuásar* y *El Péndulo*.⁵²

Por otro lado, no fue hasta 1986 cuando en Uruguay ocupa notoriedad el fanzine *Trantor*, en el cual Roberto Bayeto proyecta un manifiesto fundacional del género en la región cuya premisa extendieran en lo sucesivo las publicaciones de *Tranvías y buzones*, *Smog* y *Diaspar*, en las que tendrían lugar reediciones de algunos de los relatos de Levrero, quien ya tenía presencia en editoriales como Banda Oriental, Trilce y Arca, disponibles a un público más amplio.⁵³ Señala Montoya Juárez: «Levrero, de la mano de Souto, Gandolfo y Sergio Gaut Vel Hartman, entre otros, se convirtió en un autor fetiche para los integrantes del Cacyf, obtuvo el premio Más allá (1984) y apareció publicado durante años en revistas como *Minotauro*, *Sinergia* o *El Péndulo* [...]»⁵⁴; ésta última, considerada por el crítico sueco Sam Lundwall, de gran contenido, presentación y diseño en el ámbito latinoamericano,⁵⁵ lo que a la postre determinaría que a Levrero se le estimara en las antologías *Latinoamérica fantástica*, seleccionada por Augusto Uribe, y en *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, compilada por Bernard O'Goorden y Alfred Vogt, de proyección en España y Bélgica, respectivamente.⁵⁶

A partir de entonces Levrero se referenció, a palabras de Uribe, como un clásico en torno a la ciencia ficción en el terreno de Latinoamérica, y más adelante entre los valores del género se vincularon los títulos *Gelatina*, la *Trilogía involuntaria*, *Desplazamientos*, *Ya que*

⁵¹ Cfr. *Ibid.*, p. 41.

⁵² Cfr. *Idem.*

⁵³ Cfr. *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 42

⁵⁶ Cfr. *Idem.*

estamos, Caza de conejos, “La casa abandonada”, “Alice Springs (El Circo, el Demonio, las Mujeres y Yo)”, “La cinta de Moebius”, “Las sombrillas”, “Los ratones felices”, “La toma de la Bastilla”, “Aguas salobres”, “Los murtos” y “Capítulo XXX”.⁵⁷

Aunque las obras del autor citadas no debieron leerse sólo en cuanto a los valores alrededor de lo impuesto por la ciencia ficción (a decir de los acontecimientos científicos y aproximaciones a lo tecnológico, además de la evaluaciones sobre un futuro posible), la realidad de entonces consistió en que en esos espacios de difusión cultural se daba cabida a la experimentación resuelta en la literatura del momento, otras veces señalada bajo el parámetro de lo fantástico, la cual asumía una posición de acuerdo a la fascinación que producía la elaboración de sus elementos, más allá de responder a una intención política sobre el contexto en el que se inscribía determinado escritor, como se había sustentado en expresiones anteriores⁵⁸. Concluye Montoya Juárez:

[...] Figurar en ese corpus, por un lado, le granjeó numerosos lectores entre sus aficionados y le permitió ser relativamente difundido en Argentina y en Europa, dado el importante intercambio que se produce en el *fandom*. Pero, a cambio, este encasillamiento aparente provocó que fuera visto como un autor situado fuera de los márgenes de la literatura canónica [...] Si nos atenemos al análisis de la circulación de su literatura, Mario Levrero es uno de los nombres importantes a la hora de hacer un recuento de la ciencia ficción latinoamericana, con independencia de su propia percepción. Durante años fue prácticamente, de hecho, el único ámbito donde podía llegar a leerse.⁵⁹

De cualquier forma, es indispensable remitir que el rol de escritor de Mario Levrero se suscribe a un entorno que va imponiendo el desplazamiento de sus publicaciones, donde la proyección de su literatura trazada principalmente por la revista *El Péndulo* y su relación con la personalidad de Marcial Souto lo sitúan en un contexto que determina de alguna manera la recepción de su obra respecto a los géneros de la ciencia ficción y la fantasía, a pesar de que sea una postura crítica que desde entonces el autor contrarresta: «”Para mí lo que escribo es realismo puro [...] No diría realismo socialista [...] pero son todas cosas que de alguna

⁵⁷ Cfr. *Idem*.

⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ *Idem*.

manera me pasaron, en algún plano interior. Rechazo toda especulación sobre el futuro, las máquinas, etcétera. Tampoco me gusta la literatura fantástica”».⁶⁰

1.3.5 El *boomcito* Levrero

Aunque el autor aun hoy en día no goza de un amplio reconocimiento como autor global de la literatura hispanoamericana, las investigaciones sobre su obra cada vez han ganado más terreno y en la actualidad es posible recurrir a diferentes estudios que permiten apreciar la configuración de su estilo. José Luis Nogales Baena plantea la idea de considerar un *boomcito* en la crítica a partir de lo que se concibe alrededor de la figura de Mario Levrero de unos años a la fecha. Así comienza su comentario: «[...] a Levrero se lo ha leído siempre, lo que ha cambiado, y de manera exponencial, es el número de lectores, los lugares dónde (y desde los que) se lo lee, la manera de hacerlo, la óptica a través de la que se lo percibe [...]».⁶¹

Para Nogales Baena es de gran relevancia la labor que ejecutaron Elvio Gandolfo y Marcial Souto respecto a la promoción de la literatura de Levrero, además de la presencia que tuvieron de acuerdo a su estado de amistad con la persona que fue. Levrero, y es importante destacarlo por las consideraciones que eso acarrea a su personalidad, generó una forma de atracción que condujo a quienes se le aproximaron; esa veracidad Nogales Baena la refiere así: «[...] Paralelamente, y en la misma medida en que aumentaba su número de lectores en el Río de la Plata, se fue creando en torno a él una especie de aura misteriosa, convirtiéndose en un maestro o guía para otros artistas, escritores y amigos [...]».⁶² Para sustentar la afirmación de ese propuesto *boom* recurre a una serie de acontecimientos que fueron indispensables para llegar a tal consideración. De estos, es necesario señalar dos momentos que suceden para conformar un diálogo en el que participan diferentes voces.

En ese diálogo se sugiere, además, la generación de un mito alrededor de la figura⁶³ del escritor uruguayo. Carolina Bertalini comenta lo siguiente: «La literatura de Mario

⁶⁰ Mario Levrero apud Eduardo Berti y Jorge Warley, “La literatura es como las palabras cruzadas”. En Gandolfo, Elvio, *op cit*, p. 29.

⁶¹ José Luis Nogales Baena, “Introducción”. En Nogales Baena (Coord.), *op cit*, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

⁶³ «Levrero ha levantado a partir de su figura silenciosa un mito propio. Las anécdotas que sus amigos y quienes lo conocían han hecho circular sobre él multiplican esta atmósfera que rodea su personalidad de escritor genial. En su figura, por tanto, se refleja la rareza de una literatura que comprende géneros tan diversos como la novela,

Levrero fue de manera injusta un territorio agazapado; para algunos, en cambio, este atributo se tornó una suerte de aura: la mística de la incomprensión y la figura del escritor huraño en su guarida —que, como sabemos, es más una construcción mítica que un deseo del autor— propulsó imágenes de lectura forjadas en el biografismo en detrimento de la experiencia literaria que sus libros potencia y motivan». ⁶⁴ Es así, pues, que la posición actual del escritor ha surgido como el resultado de distintas valoraciones desde la aparición de su primera intervención en 1968, ⁶⁵ hasta el centro de investigación que se ha articulado alrededor de lo que representa su figura ahora para las letras hispanoamericanas y luego de variados procesos editoriales de los que ha participado su literatura. La misma Bertalini agrega:

Aunque el autor no haya gozado en su tiempo de la atención de la crítica académica ni el lugar merecido en el mercado editorial, los textos de Mario Levrero —novelas, cuentos, relatos, poemas, ensayos, manuales, historietas, adivinanzas, crucigramas y otros géneros propiamente levrerianos— lograron traspasar esos lindes y se volvieron durante décadas objetos de culto, rituales de lectura y búsqueda empecinada por lectores generosos, que en ambas riberas del Río de la Plata fomentaron un circuito de difusión subterráneo pero certero. ⁶⁶

Al proponer un *boom* y tratar de encuadrar la imagen que se ha ido creando alrededor de lo que representa el escritor, como sugiere Baena, favorece una justificación en que se plantea, de acuerdo a sus propias palabras, «[...] volver a la cuestión del “escritor raro”, qué significa, cuál es su utilidad o inoperancia, y cuáles son las implicaciones que tiene en relación con la forma en que hoy leemos y situamos a Levrero en el panorama literario y cultural de su época». ⁶⁷ Esos sucesos de los que trata Nogales Baena remiten, primero, al periodo que comprende parte de la década de los noventa, según algunas publicaciones sobre la obra del autor. La primera de éstas es la reedición del libro *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, a la que le sucede la publicación de la “Entrevista imaginaria con

el cuento, los guiones radiofónicos, los manuales paracientíficos, e inclusive las historietas y crucigramas». – Montoya Juárez, *op cit*, p. 11.

⁶⁴ Carolina Bertalini, “Ser contemporáneos”. En: Bertalini, Carolina (Edit.), *Escribir Levrero*, EDUNTREF, Argentina, p. 12.

⁶⁵ «Su primer relato de cierta extensión, Gelatina, aparece en 1968 en forma de libro, en la revista montevideana contracultural fundada en 1965 por Clemente Padín, Julio Linares, Héctor Paz y Julio Moses, *Los Huevos del Plata*. Desde entonces han ido sucediéndose obras que fueron publicadas a lo largo de cuatro décadas, con frecuencia desordenadamente respecto a las fechas en que fueron concluidas». – *Ibid.*

⁶⁶ Carolina Bertalini, “Ser contemporáneos”. En Bertalini, Carolina (Edit.), *op cit*, p. 11.

⁶⁷ José Luis Nogales Baena, “Introducción”. En Nogales Baena (Coord.), *op cit*, p. 10.

Mario Levrero”, del mismo puño del autor. También la impresión de *El potero y el otro*, edición que incluye “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”, y las reediciones de varios títulos de su obra en Uruguay significó un redescubrimiento del autor. Por otro lado, sus colaboraciones en El País Cultural y la revista Posdata, en esta última con la columna *Irrupciones*, que lo puso en la mira de más lectores.

Con todo eso, apenas el escritor y su obra estaban generando cierta presencia en el ámbito cultural y no es hasta la primera mitad de la década de los dos mil, después de su muerte, cuando sucede el gran despliegue de su literatura en lo que Baena llama un fenómeno de carácter crítico, editorial y comercial, el cual comienza a gestarse con la publicación póstuma de *La novela luminosa* en 2005. Esta novela puede considerarse el punto de partida, ya que muchos conocieron al escritor precisamente por ella; dice Baena: «[...] la obra final se presenta al mundo como consonante a muchas de las preocupaciones actuales de su tiempo y, sin duda, es leída inmediatamente en un horizonte de recepción mucho más amplio [...]».⁶⁸

En la década siguiente aparecen dos libros de gran relevancia y se erigen consustanciales para comprender la esencia literaria del estilo de Levrero. El primero se publica en 2008 con el título *Conversaciones con Mario Levrero* de Pablo Silva Olazábal, cuyo contenido consiste en las charlas por e-mail que este sostuvo con el escritor uruguayo durante cuatro años, en el sentido de los talleres literarios que ofreció. El segundo, *Un silencio menos* del año 2013, conforma una edición trabajada por Elvio Gandolfo, en la cual se reúne gran parte de las entrevistas realizadas al autor durante su trayecto literario desde la década de los setentas.

Según Baena, ambos libros destacan como una poética para aproximarse a la obra levreriana. En ese mismo año el interés por Levrero empieza a proyectarse también en el ámbito académico y los trabajos sobre su obra comienzan a suceder; el primer libro de estudios que aparece es *La máquina de pensar en Mario*, una compilación de trabajos realizada por Ezequiel de Rosso; luego siguió *Caza de Levrero* en 2014 y en 2016 *Escribir Levrero*⁶⁹. Por último, es importante señalar dos publicaciones más: las *Historietas reunidas de Jorge Varlotta*, por Criatura Editora en 2016 y los *Cuentos completos* editados por Penguin Random House en 2019.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14

1.4 Algunos periodos en la vida del autor

1.4.1 Los primeros años

Jorge Mario Varlotta Levrero, oriundo de Montevideo, Uruguay, nació el 23 de enero del año 1940 y permaneció la mayor parte de su vida dentro de las coordenadas del espacio territorial de su ciudad de origen, donde también pereció sesenta y cuatro años después de su llegada al mundo. En su desarrollo profesional proyectó distintas actividades entre las que se distinguen las labores de fotógrafo, periodista, coordinador de talleres de escritura, vendedor de libros y, por la que más se le estima, escritor de historietas y de narrativa.⁷⁰

Por algún tiempo permaneció como autor poco leído, menos referenciado y para muchos desconocido, ya que a finales de los sesenta, tras la publicación de un primer relato con su firma, apenas fue notado por algunos lectores, quienes a partir de entonces tuvieron acceso a la obra a través de publicaciones periódicas que aparecieron en distintas revistas y en suplementos de contenido cultural pertenecientes a movimientos cuyo desarrollo sucedía en un ámbito propio de la región en la que Levrero estaba instaurado, posicionándose así como una literatura que circulaba entre una comunidad específica de lectores.

Saber ésa y otras peculiaridades funciona para hacer figura de Mario Levrero como autor que escribió novelas, cuentos, historietas, ensayos, una literatura en la cual denota de forma sumamente significativa su personalidad como creador, que, sin duda, empezó a forjarse desde los primeros acontecimientos en su experiencia de vida, en su interacción con el mundo que le rodeaba.

Jesús Montoya Juárez en su libro *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, en el apartado para dibujar una imagen sobre su historia a partir de algunos datos sobre la vida personal del escritor, y sin pretender hacer una especie de biografía, declara algunos aspectos que mucho valen para consolidar la idea de dónde parte la poética que se circunscribe al ingenio posterior que se conoce de Levrero. El primero de

⁷⁰ «Jorge Mario Varlotta Levrero (1940 – 2004) murió a los sesenta y cuatro años de edad víctima de un aneurisma de aorta roto el 30 de agosto de 2004. Hasta su muerte, este maestro uruguayo del fantástico literario y la autoficción lo fue también de diferentes talleres de narrativa, algunos de ellos virtual, lo cual le permitió un contacto directo con generaciones recientes de escritores que lo consideraron una referencia fundamental y una influencia capital en sus estéticas». – Montoya Juárez, *op cit*, p. 11.

estos refiere a la dificultad para poder cursar una educación académica ordinaria,⁷¹ quiero decir, asistir con regularidad a la escuela, ya que eso determinó mucho cuando pequeño. El propio Levrero refiere al respecto: «A los tres años me diagnosticaron un soplo al corazón, que en aquella época (o por aquellos médicos) se trataba con una quietud absoluta. Eso significó una relativa inmovilidad».⁷²

Así, tuvo una educación disímil respecto a los parámetros establecidos para su edad. De tal condición, sin embargo, aprendió a concentrarse en la contemplación de las cosas observando cada detalle y repartiendo su materialidad en distintas realidades con significación propia, ya luego de la inmersión, también, a la noción de la literatura por la enseñanza aprendida de la madre, quien sabía reconocer de la lectura la esencia de lo literario.⁷³

Cuando las cosas se alinearon de otro modo y entonces sucedía la oportunidad de asistir presencialmente a clases impartidas en el liceo al que estaba inscrito, ya más bien durante el periodo de la educación secundaria, se cuenta que Levrero resultaba peculiar entre el resto de los alumnos por ser alguien ausentado de la comunidad, quizá por no sentir conexión con ellos o por no reconocer lo pertinente de enlazarse con ese determinado sector de individuos, a quienes juzgaba de irreverentes, según lo que describe Montoya Juárez.⁷⁴ Le iba mejor al saber sacar provecho de la cualidad proveedora de la madre, quien le facilitaba el acceso a distintos medios de conocimiento que de diferentes formas funcionaron para que Levrero fijara en sí una consciencia cultural y una línea de interés propia, quiero decir, siguiendo su intuición.

1.4.2 El entorno cultural uruguayo

De mayor, Mario Levrero participó en la convivencia social, aunque con personas específicas, quienes a través de sus propias opiniones de muchas formas han permitido formular la posición del autor frente a determinados supuestos que respecto a él se

⁷¹ «Jorge es un niño tímido y retraído, de complexión gruesa, cuya infancia está marcada por una enfermedad que lo obliga a un largo periodo de convalecencia». – *Ibid.*, p. 19

⁷² Mario Levrero *apud Ibidem*.

⁷³ Cfr., *Idem*, p. 20.

⁷⁴ Cfr., *ibid.*, p. 23.

argumentan, como el hecho de que entabló una relación de amistad cuya unión tuvo fruto en la materialización de un negocio: Guardia Nueva. Durante un periodo que abarcó diez años, entre 1959 y 1969 Levrero y Jorge Califra se dispusieron a implementar una librería de uso, en la que según éste Levrero tuvo mayor presencia para dirigirla, debido a que mostraba sensatas capacidades para desarrollar la tarea de surtir el catálogo.⁷⁵

Esta práctica funcionó para que hubiera más oportunidad de relacionarse con el medio intelectual, ya que originó una proximidad para él con Rubén Gindel, Carlos Casacubieta, Clemente Pudín, Ángel Ginés y Juan José Fernández, de manera que ese espacio, al que llamaron El Club de la Guardia Nueva, se convirtió en centro de convenciones, las cuales influirían en su desarrollo en el medio cultural, proceso que mucho sirvió para su aprendizaje.⁷⁶ Montoya Juárez agrega: «La librería que regentó Jorge Varlotta fue una fuente de alimento para su imaginación. En ella, además de infinidad de literatura popular, fundamentalmente policiales, que Levrero siempre leyó compulsivamente y con un criterio muy personal en lo referente a su calidad, albergaba un catálogo actualizado de la literatura latinoamericana de su época».⁷⁷

En ese periodo comenzó a elaborar un ingenio humorístico participando en la redacción de la revista *Zurda*, cuya circulación sucedía en torno al ambiente estudiantil, lo que se convertiría en una labor posteriormente proyectada en el medio político en el lapso comprendido de 1969 a 1971 en su colaboración con el apartado *Misa Dura* del diario *El Popular*, del cual se sabía una relación con el Partido Comunista. Aunque en un principio muchos de esos textos aparecen sin autor, Levrero empieza a firmar sus escritos con diferentes pseudónimos, algunos de ellos con cierto renombre entre la comunidad de lectores a quienes llegaban las publicaciones, tales como “Tía Encarnación” y “La valleja Bartleby”⁷⁸.

Así se expresa Montoya Juárez:

Sus textos de humor fueron una constante en su producción desde los sesenta en adelante [...] El género humorístico y todo lo que puede pensarse como publicaciones laterales en Levrero son, en realidad, una parte clave de su producción. En los ochenta, el propio Levrero reconocía que era más conocido por “Santo Varón”, el personaje humorístico que creara en 1982 en coautoría

⁷⁵ Cfr., *Ibid.*, p. 24.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 28 - 31

con Lizán, que por su obra literaria. Su amor por la cultura popular y por el folletín también quedarían estrechamente ligados a su obra narrativa, con homenajes brillantes a géneros masivos y espurios como *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo [...]* o *La banda del ciempiés[...]*.⁷⁹

El ejercicio que comenzó en esa etapa se extendió y también su voluntad de crear nombres para firmar, de modo que en lo posterior aparecieron los pseudónimos Alvar Tot, Sofanor Rigby, el Profesor Off, Jalbert Klutch, Edipus Leroi, Crush Syndrome, Carlos Nicle, Profesor Vriachki o Profesor Hybris, los cuales sucedieron en publicaciones de diferentes revistas, con algunas excepciones en que se identifica el uso de Jorge Varlotta para algunos textos e ilustraciones. Es hasta pasada la primera mitad de los sesenta cuando surge Mario Levrero como autor, inspirado en el segundo nombre y segundo apellido de su identidad real, con la publicación del relato “Ese líquido verde”, incluido en la revista *Señal* y que se presentaría a la postre en las siguientes publicaciones con *Gelatina* en 1968, reconocida como su primer libro.⁸⁰

Marcial Souto, quien era uno de las personas con las que había colaborado, tuvo la oportunidad en 1969 de leer el manuscrito de *La ciudad*, que había participado en un concurso literario, y su reacción inmediata fue la intención de que llegara a más público, promoviendo así el hecho de que fuera tratada por una editorial.⁸¹ Hacia el mismo tiempo, Elvio Gandolfo también quiso hacer proyección de lo que había leído de Levrero, debido a su posición como promotor cultural en la escena de Rosario, Argentina por la elaboración de la revista *El lagrimal trifulca* que llevaba junto a su padre y le permitía hacer difusión de la literatura.

Montoya Juárez refiere de tal suceso que Gandolfo había acudido a Montevideo y en alguna ocasión al interactuar con Clemente Padín pudo leer *Gelatina*, lo que causó la impresión de la lectura fue motivo para que al regresar a Rosario dedicara el primer comentario sobre la obra de Levrero del que se tenga registro⁸². Esto fue lo que expresó: «La lectura de distintos trabajos de Mario Levrero lo confirma como escritor de sólidos medios y poseedor de un estilo obsesivo, equilibrado entre lo cotidiano y lo absurdo».⁸³ De tal suerte,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁰ Cfr., *Ibid.*, pp. 40 – 41.

⁸¹ Cfr., *Ibid.*, p. 43.

⁸² *Ibid.*, p. 44.

⁸³ *Idem*

a partir de entonces y sobre todo ya entrada la década de los setenta, Mario Levrero tuvo difusión en dos importantes medios: las revistas *Los Huevos del Plata* y *Maldoror* y eso le generó reconocimiento entre un sector más amplio del ámbito cultural uruguayo, principalmente.⁸⁴

1.4.3 Hacia la conformación de una figura como referente

Por un periodo de cinco meses Levrero reside en París en el afán de corresponder una treta emocional amorosa que al fin de cuentas no tuvo la prosperidad pensada, de manera que regresó a Montevideo justo cuando la dictadura estaba apoderándose del terreno, lo que significó censura y represión, además del exilio en algunos casos. Eso provocó incertidumbre y tensión para desarrollarse con libertad, adquiriendo miedos por los episodios a los que se sometía la sociedad. Es aquí cuando sus relaciones, y el modo en que experimentaba la aprehensión, lo encaminan al conocimiento de la parapsicología, tema del que se ocupa para escribir un manual.⁸⁵ Como de alguna manera su personalidad se había convertido en una distinguida figura ante la gente que lo frecuentaba, es el momento en que la casa donde habitara Levrero se convierte en espacio de reunión para sus allegados en especie de tertulias, cuya función destacaba la permanencia de cierto círculo de personalidades del ambiente intelectual. Montoya Juárez informa: «[...] En este círculo habría que incluir a Antonio Dabezies, director de El Dedo, Jorge Rizzo, un dibujante que colaboraría con Levrero en diferentes historietas en los ochenta, la bailarina Tania Pérez, ocasionalmente, el escritor Tarik Carson o el propio Tola Invernizzi [...]».⁸⁶

En lo subsiguiente, el ya escritor con cierta presencia entre esa determinada comunidad, tuvo necesidad de mudarse a Buenos Aires para costearse su estabilidad económica siguiendo una propuesta de trabajo para colaborar en la redacción de una revista de crucigramas a cargo de la empresa Juegos & Co, dirigida por Jaime Poniachik, en la cual se le concedía la tarea de continuar el ingenio humorístico. En esta ciudad muchos los textos de la trilogía y otros relatos de Levrero ya eran conocidos y su nombre era identificado por algunos lectores, así que la situación le presentaba un panorama de oportunidades. Comenta

⁸⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵ Cfr., *Ibid.*, p. 47.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

Montoya Juárez: «[...] En este periodo bonaerense por primera vez en su vida podría vivir con un cierto desahogo, sin depender de su familia o amistades. Levrero sería leído, reconocido y reseñado en prensa por autores como R. E. Fogwill, Carlos María Domínguez o Sergio Chejfec».⁸⁷ Una figura significativa en su labor de entonces fue Edgardo Lizasoain, mejor conocido como Lizán, con quien trabajaría en conjunto para hacer contenido humorístico en revistas de Uruguay y Argentina, relación de la que surgió *Santo Varón*. Además, a mediados de los ochenta el mismo Poniachik le encomienda hacerse cargo de la revista *Cruzadas* y de las publicaciones de *Juegos para gente De Mente*.⁸⁸

Aunque en esta etapa había cierta estabilidad en su vida en cuanto a la producción de trabajo, lo cierto era que Levrero, según su testimonio, no se sentía conforme debido a que reconocía una distancia del proceso en que desarrollaba su imaginario para hacer literatura, quizá por el cambio en el mecanismo del acontecer ordinario al que se había acostumbrado para someterse a la creación por medio de la escritura. Montoya Juárez menciona:

Tal vez por primera vez en su vida Levrero reunía al mismo tiempo un prestigio literario y unos ingresos que le permitían vivir aceptablemente, sin pasar apuros económicos; sin embargo, Buenos Aires aparece en su obra como un espacio opresivo, la causa última de una sequedad imaginativa consecuencia de la traición al espíritu que suponía adoptar un trabajo. Esa entrega total al ocio, sin distracciones de ningún tipo, era sentida por Levrero como un requerimiento previo al flujo de la escritura.⁸⁹

A pesar de que eso parte de afirmaciones que el propio Levrero juzgara, se trata de un proceso en que asimila las condiciones necesarias para elaborar un discurso literario según el arraigo de ciertos principios para él indispensables; es el tiempo donde sucede una forma de enunciación que se construye desde lo intrínseco de su persona, cuando ejecuta una escritura calificada como autobiográfica o autoficcional. En ese periodo aparecen “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla” y el primer borrador de un texto que después se editaría como *La novela luminosa*, además de otros textos en los que se reconoce al Levrero de relatos anteriores, como *La banda del ciempiés*.⁹⁰

⁸⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁸ Cfr., *Ibid.*, p. 51.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁰ Cfr., *Ibid.*, p. 54.

Ese ejercicio tan bien adoptado para su forma de asir la existencia se reflejó también en la labor a la que se dedicó en sus talleres literarios, a través de los cuales dejó una marca importante en un sector determinado. Aquellos alumnos que participaron en las conversaciones suscitadas en las sesiones encontraron en Levrero una especie de guía, como maestro para hacer un cauce de la escritura, pero también direccionar el espíritu. Eso significó que su personalidad de escritor se proyectara como una especie de influencia para quienes decidieron depositar en las letras su propia posición en el mundo. Para Montoya Juárez su contribución debe gran estima:

Es difícil medir la cantidad de alumnos que han iniciado sus carreras literarias de la mano de Levrero, o procediendo al menos de sus talleres. Entre ellos aparece una nómina que marca sin duda la literatura uruguaya de la primera década del siglo XXI [...] De entre sus alumnos cabría destacar a Beatriz Dávila, Fernanda Trías, Gonzalo Paredes, Inés Bortagaray, Alejandro Ferreiro, Pablo Silva Olazábal, Patricia Turnes. Mariana Casares o Mónica Suárez [...] Aunque es cierto que la influencia de Levrero, indudable entre los jóvenes, los menos siguen la narrativa de corte fantástico de su primera época, los más siguen los modelos de la escritura del yo o de las microscopías sobre lo cotidiano de su último periodo.⁹¹

⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

Capítulo 2: El sujeto inscrito en la narración

En la literatura, la esencia se descubre de golpe, nos viene dada con su verdad, en su verdad, como la verdad misma del ser que se descubre.

Daniele Sallenave

2.1 La interioridad del individuo

Algunos de los relatos que constituyen parte de la obra de Mario Levrero⁹² han conformado un tipo de literatura en la que elementos de varios géneros pueden ser señalados para plantear la singularidad de un estilo. Tal afirmación no precisa que todo título sea un compendio en el que cohabiten los recursos de distintas técnicas narrativas, sino que dentro de la poética a la que el autor modela la escritura hay una diversidad sustancial en cuanto a la forma de diseñar el relato. En cualquier caso, el procedimiento narrativo que se apunta presenta una estrategia para entamar la noción de realidad por medio de un ingenio creativo resuelto entre diferentes vías de enunciación. Felipe Polleri afirma que por eso es posible sugerir la coexistencia de distintos Levreros en la obra de un mismo autor.

Por lo anterior surge la idea de clasificar la totalidad de la obra en diferentes segmentos para agrupar temáticas, personajes y argumentos desarrollados en múltiples historias de diferentes novelas y cuentos. Gran parte de los estudios que abordan el análisis de la narrativa del autor tienden a hacer manifiesto este aspecto porque para la caracterización del estilo es inherente. Aunque se registran formas distintas en la elaboración del discurso literario de cada título en general, hay algunas señales comunes de este ejercicio creativo que

⁹² En la obra de Mario Levrero también destaca su labor de historietista, así como el trabajo realizado en el *Manual de parapsicología* y algunos otros textos de los que se pueden contar ensayos y artículos, además del diálogo que estableció en distintas entrevistas, cuya redacción y publicación en diferentes ejemplares han sido sustanciales para comprender la conformación de su estilo literario.

suponen el medio por el que las narraciones coinciden en uno de los sentidos manifiestos en su exposición; una de las más significativos se identifica en la forma en que se cuenta determinado suceso. Jesús Montoya Juárez menciona:

La obra de Mario Levrero supone un viaje desde los pasajes turbulentos de la interioridad del individuo en su lucha por acceder o penetrar una autenticidad en riesgo permanente de inexistencia, de sus primeras novelas, hasta una literatura que se confronta con la exterioridad inmediata de lo cotidiano, que nos zambulle a sus lectores en ese universo líquido, también gelatinoso, a ras de vida, del último periodo de su narrativa, mirado a través de unas lentes de aumento que registran cada detalle. Aunque el mago parezca exhibir ante la vista la baraja de los trucos al mostrarnos ese mundo, sus lectores sentimos que el sentido está a punto de escapársenos, inasible.⁹³

Manejar la narración en primera persona, como sucede en los relatos de Mario Levrero del corpus utilizado para este trabajo, como son las *Irrupciones* y algunos otros títulos con los que se vinculará la obra, muestra una línea importante sobre la estructura que concentra su enunciación: quien cuenta lo acontecido en determinado relato por lo regular da señas de su identidad respecto a su introspección y con eso figura la idiosincrasia del personaje, que en último término es lo indispensable para plantear la imagen de lo tratado, puesto que el espacio donde se desarrolla, ya sea menor como una habitación o todo el trazo de una ciudad, condiciona su devenir mental, que en la lectura interpretamos.

Esta función responde a un ejercicio de exploración formulado a raíz de una perspectiva interior para proyectar una atmósfera del lugar que termina por situarnos en un terreno desconocido al que debemos hacerle forma, si se halla el rastro entretejido en la escenificación de la imagen. Continúa Montoya Juárez:

La obra de Levrero se revela a la mirada como una gran literatura que tiene algo de tela de araña en la medida en que despliega universos pegajosos —fantásticos o cotidianos— en los que sus lectores se ven atrapados a la espera de ser inoculados con el veneno de un afán que termina por situarlos en una búsqueda personal —espiritual, si se quiere— por caminos que quieren ir más allá del libro. La escritura o la lectura pueden ser dos de ellos en tanto

⁹³ Montoya Juárez, *op cit*, pp. 13-14.

ambas se conciben como parte de un mecanismo para encarar la existencia como la persecución del desarrollo de un potencial latente.⁹⁴

Esta forma de valorar la condición de las expresiones está mediada por las voces que cuentan determinada historia, es decir, los personajes narradores. De tal modo, la secuencia del relato es presentada por un sujeto cuyo carácter sumamente reflexivo enuncia su perspectiva: hay que considerar la postura que eso implica como artefacto estructurado para conducirnos en la lectura, acompañándole en las cavilaciones. Esta forma presentar el discurso ha de considerarse a partir de un aspecto intimista de la conciencia, en el sentido de que los rasgos por los que se traza conducen hacia el plano donde el personaje despliega su interioridad individual respecto al entorno exterior con el que se relaciona.

2.2 La figura autoral y el *ethos* discursivo

Para abordar la narrativa de Mario Levrero de acuerdo a la intención de este trabajo es necesario considerar la idiosincrasia que se ha configurado en cuanto a su posición como escritor de literatura, ya que su imagen se ha erigido desde algunas cuestiones relativas al acontecimiento de crear ficciones y tratarlas a través de la palabra. Por tal motivo, hay que enfocar el estudio hacia la siguiente pregunta: ¿qué puede decirnos esa imagen de autor acuñada en la figura de Mario Levrero respecto al universo de su literatura? Ruth Amossy sitúa la cuestión a propósito de la conceptualización de *ethos*, utilizado en retórica para referir la dimensión discursiva del suceso literario, en una posición no precisamente relacionada a la persona real, sino a quien imaginamos por el hecho de la enunciación del discurso y lo que surge en torno a la obra, aunque sin dejar de reconocer que «[...] la manera en la que se cruzan y se combinan estas imágenes influye tanto en la interacción entre el lector y el texto como en las funciones dentro del campo literario».⁹⁵

Amossy señala la importancia que tiene en esto la condición evaluada a partir de la figura pública, acorde a la producción literaria, porque ésta funciona para transmitir una personalidad por los supuestos en torno al autor que firma la obra, «[...] un ser compuesto

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ Amossy, Ruth, “La doble naturaleza de la imagen de autor”. En Zapata, Juan (Comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2014, p. 68.

de palabras al que se le atribuye una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una corporalidad auxiliada por fotografías y por apariciones en la televisión».⁹⁶ Con todo, lo que se figura del autor en esta instancia responde a un constructo imaginario que no responde con toda firmeza a la imagen real del escritor. Amossy agrega que generalmente se trata de una aproximación ajena al *ethos* discursivo, es decir, a esa idea sobre sí mismo que genera la enunciación del discurso.

De acuerdo a lo que trabaja Amossy, en el contexto alrededor de un medio artístico, la presencia fijada por una figura se convierte en patrimonio de ese medio, ya que «la imagen de autor que se produce fuera del texto interviene directamente en la comunicación literaria [...] Desde esta perspectiva, las funciones que cumple la imagen de autor no se limitan únicamente al plano institucional: éstas también pueden modelar la relación personal que el lector entabla con el texto».⁹⁷ Es importante resaltar que la línea de esta inclinación del discurso alrededor de la obra de un escritor generalmente se presenta como resultado de un análisis realizado, en primer lugar, por la crítica y los lectores, quienes proyectan un punto de vista personal que en diferentes aspectos resulta compartido con otros más.

En el caso de Mario Levrero resulta sustancial, para englobar a la vez la estrategia enunciativa de las *Irrupciones*, revisar también las múltiples entrevistas en que éste expone valores de su ingenio, los cuales proyectan la imagen del metadiscurso alrededor de la obra narrativa en general, creado en referencia a su modelo de concebir el acto creativo. En este diálogo al margen, en que se trata una forma de refigurar el lenguaje, el autor propone una línea más para considerar su figura, regulada ahora por la idea de sí mismo considerando eso como una categoría narrativa. Menciona Amossy: «Y es que el escritor debe, quiéralo o no, situarse en el campo literario. De ahí que su imagen de autor juegue un rol fundamental para determinar la posición que ocupa o que desea ocupar [...] De esta forma, puede modificar su imagen en la dirección deseada, según el movimiento al que desea adherirse».⁹⁸

Levrero por medio de una voz narrativa, que no es posible distinguir tajantemente como la de su persona que ocupa un lugar en el mundo real, instala una visión donde representa particulares creencias ante el hecho de escribir literatura y de significar el acontecimiento otorgando un sentido al movimiento interior que esto produce. Respecto al

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁸ Amossy, *op cit*, p. 70.

trabajo en cuestión, conviene sugerir sobre la enunciación situada en *Irrupciones* una correspondencia con aquella instaurada en alguno de los relatos por tal o cual personaje; de manera que el tema de este estudio propone analizar esto anterior para establecer la identidad narrativa del texto.

Por eso, la idea de una postura regulada por la imagen de autor es fundamental para elaborar el *ethos* característico de la personalidad esparcida entre las líneas de la escritura; así, el escenario de un imaginario se instaura estratégicamente de acuerdo al contexto correspondiente al aspecto social de una vida con el propósito de permear en un determinado acto comunicativo; tal posición expresa un discurso cuya elaboración formula una especie de recíproca proyección sobre el valor del aparato literario, que desprende la literaturidad⁹⁹ de la propia obra, puesto que se configura un modelo de interdiscursividad en el que infiere el lector.

A propósito afirma Amossy: «[...] Desde esta perspectiva, no es posible separar lo que se trama en el exterior de la novela o del poema de lo que se construye en el espacio de la obra [...] Lo anterior implica un examen de la manera en que cada discurso se construye, pues éste retoma y modela aquello que ha sido dicho y escrito antes y aquello que se dice y se escribe alrededor de él [...]». El concepto de postura, entonces, responde a la estrategia de fijar la singularidad respectiva a la enunciación de una voz particular, mediada por el carácter de posicionamiento ante la representación de un modelo trabajado por lo intratextual y extratextual, y por eso en este caso, las irrupciones dialogan con el universo literario instaurado en la obra de Mario Levrero

De tal modo, si la aproximación a la literatura supone ese acto comunicativo que su manifestación pretende, es insoslayable saber que al disponernos a la lectura participamos en un diálogo estructurado por las condiciones de la obra; en tal ejercicio buscamos de la expresión hacer idea del personaje concretado en el narrador, el sujeto quien cuenta lo acaecido en determinada secuencia narrativa. Amossy agrega:

Así pues, en todo tipo de enunciación, un locutor se remite a un destinatario y, al hacerlo, proyecta una imagen de sí mismo a través de las modalidades de

⁹⁹ Jonatha Culler se refiere así al acto del lenguaje en el que se elabora una supuesta realidad mediante un discurso ficticio en sentido de imitación a ciertas propiedades que guardan significado – Culler, Jonatha, “La literaturidad”. En Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E., *Teoría Literaria*, Siglo XXI, México, 1993.

su discurso. De ahí que el sentimiento que *ethos* produce a través de la totalidad de un texto se refiera a una instancia-origen única cuyo nombre, que figura en la portada, termina por imponerse: alguien nos habla, *in absentia*, y su escritura, a través de sus temas, su intriga, su imaginario, su estilo, atestigua de su persona, aunque no la asuma directamente, pues ésta se disimula detrás de su texto. Existe pues un *ethos* autorial que la polifonía (la voz del narrador que cubre eventualmente la voz del productor) no consigue erradicar.¹⁰⁰

Esta consideración conduce a la cuestión de juzgar la presencia del autor implícito como una identidad literaria, pues lo cierto es que implicarse en la enunciación se inclina al hecho de que la labor de éste consiste principalmente en la construcción del discurso en cuanto a los elementos que elige para condicionarlo de particularidades, en relación a una forma de expresión específica relativa a un universo propio. La investigadora se pregunta si considerar esta noción no responde más bien a la interpretación que el lector supone del texto, más allá de si en realidad el propósito comunicativo de la obra desarrolle esa intención, lo cual se definiría como una construcción al margen propio del relato. Amossy señala: «[...] Desde esta perspectiva, la responsabilidad que en un inicio se le confería al autor es vertida en el lector, figura que se erige en adelante como única fuente legítima del sentido [...]».¹⁰¹

Para la investigadora encaminar la disyuntiva de tal reflexión precisa en tomar la idea de *ethos* para dirigir el enfoque sin el propósito de resolver las vías de acercamiento al estudio de la autorialidad, sino para «esclarecer tanto la relación que se establece entre el texto y su lector como las dimensiones institucionales de la literatura». Es necesario resaltar de esta noción, por la que se pretende estudiar *Irrupciones*, el ejercicio interactivo entre una y otra parte para conjugar el procedimiento de la comunicación desde un sentido pragmático, ligado al contexto sociocultural del que se fundamenta la postura relativa a la figura de autor establecida en Mario Levrero.

[...] El *ethos* autorial es un efecto del texto que viene a reafirmar una dimensión del intercambio verbal. Éste señala la manera mediante la cual el responsable de un texto, designado por un nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad frente a los ojos del lector potencial. Al esbozar una imagen de aquel que asume la responsabilidad de lo dicho, el *ethos*

¹⁰⁰ Amossy, *op cit*, pp. 73-74.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

muestra cómo dicha imagen permite al texto entablar un cierto tipo de relación con el destinatario [...].¹⁰²

El *ethos*, por lo tanto, se dispone por la conceptualización de la postura debido a que ésta conjuga la declaración de un sí mismo en el interior del discurso literario, así como en consecuencia a la atmósfera de la esfera pública sobre las condiciones en determinadas conductas. Según Jérôme Meizoz:

El mejor equivalente de esta noción sería el término de *persona*, término que designa la máscara del teatro: etimológicamente hace referencia a aquello a través de lo cual uno habla (*per-sonare*) y que instituye a su vez una voz y su lugar social de inteligibilidad. En lo que respecta a la escena de enunciación de la literatura, el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su persona, esto es, de su postura o de su “máscara de autoridad”.¹⁰³

Si bien la construcción de *Irrupciones* no responde tajantemente a la elaboración de una forma establecida por su condición fragmentaria, lo cierto es que se erige entre los contornos de la expresión de un autor que desliza su ingenio en una obra desarrollada entre lo imaginado y autoficcional. Por eso la idealización de una postura concentra en su constructo un procedimiento de interacción conjugado por los discursos, tanto en el interior de una obra como en el exterior de los comentarios en los que se le trata, mediante los cuales el autor va definiendo su sitio a partir de las valoraciones suscitadas en torno a su figura como escritor.

Ahora bien, es necesario para la presente investigación plantear si en un discurso de carácter ficticio, donde el *ethos* es presentado por un personaje narrador para indicar sus características desde la palabra en el texto, puede tratarse el concepto de postura. Para un estudio de acuerdo a lo señalado es pertinente tener en cuenta las siguientes instancias: en primer lugar, la persona, que hace referencia al ser civil; en segundo lugar, el escritor, quien desempeña el papel de autor en torno al campo literario en el que desarrolla su ingenio; y, por último, el *escriptor*, figura determinada por la enunciación del texto. Meizoz afirma: «[...] estudiar una postura es abordar simultáneamente (y cruzar esos elementos, con la

¹⁰² *Ibid.*, p. 76.

¹⁰³ Meizoz, Jérôme, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”. En Juan Zapata (Comp.), *op cit*, p. 86.

prudencia que esto requiere) las conductas del escritor, el *ethos* del escritor y los actos de la persona». ¹⁰⁴

En la estructura de *Irrupciones*, el *ethos* es una construcción discursiva dentro de la particularidad del texto, diseñado a las condiciones en que se articula la entidad literaria. De tal modo, la postura en la narración se establece por la posición dentro de un ámbito literario alrededor del escritor, mediada por la persona civil a la que refiere la figura elaborada desde una trayectoria como creador. De acuerdo a lo que señala Meizoz, el discurso de esta obra funciona en cuanto al valor sobre la imagen de escritor, propuesta desde un *ethos* discursivo consolidado a partir de la propia postura, conforme a una estrategia para controlar la idea de sí mismo, lo que es posible traducir como una poética mediante la que se recrea una identidad narrativa.

2.3 Metaficción

El discurso presentado en la estructura de *Irrupciones* posiciona la imagen autoral de Mario Levrero inscrita en un universo literario definido por elementos relativos al escritor de ficciones, quien es conocido por la singularidad de sus relatos, de manera que esa figura se discierne por la voz narrador-protagonista que presenta el relato de la obra, fragmentado en pequeños segmentos. Las señales que refieren a la personalidad de Mario Levrero y su forma de percibir el mundo desde su realidad propia, en una especie del desdoblamiento a través del lenguaje, se inmiscuyen dentro de la secuencia narrativa para extenderse en lo ficticio y desplegar una postura cuya determinación se nos ofrece en el estilo, en el cual replica ese carácter tan aprehensivo en torno al sí mismo y su singularidad, del que se aprecia la reacción autorreflexiva que le inventa al lector por una experiencia luminosa sustraída del modelo de interpretación fundamentado en lo imaginativo.

Esta manera de plantear el discurso remite a la noción de metaficción de acuerdo a Lauro Zavala, quien establece dos líneas para comprender el término que son a la vez indisolubles una de la otra: «narrativa auto-consciente (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

mecanismos de la lectura»;¹⁰⁵ añade, además, que el estudio de esta fórmula no permite proponer una teoría definida sobre el concepto debido a que cada texto proporciona características propias en relación a las variables formas de exponerlo. Para Zavala es indispensable considerar también la deliberación que señala Linda Hutcheon entre metaficción diegética y lingüística para «distinguir con mayor precisión la metaficción focalizada a evidenciar las convenciones de la lectura y la que está orientada a evidenciar las convenciones de la escritura».¹⁰⁶

Zavala resalta su propuesta de análisis inclinando la perspectiva hacia el desarrollo de la literatura hispanoamericana posmoderna con énfasis en la estructura de lo que se ha definido como narrativa breve, en el entendido de «reconocer la importancia que tiene la fragmentariedad de la escritura contemporánea».¹⁰⁷ Su postura continúa la de Omar Calabrese al situar la figura impuesta en el fragmento como una disposición de propiedades particulares, distante respecto a la apariencia tradicional de los elementos por los que se formula la totalidad de una obra, por ejemplo, en la constitución de una novela.¹⁰⁸ Por otro lado, es también fundamental el carácter intertextual de la manifestación literaria, puesto que la condición referencial tratada en la singularidad del texto conjuga las propiedades de la expresión metaficcional.

La posición del lector de acuerdo a tal perspectiva participa en la articulación del relato por la relación que supone su interpretación; la visión post-estructuralista de la teoría de la intertextualidad determina a todo texto la posibilidad de relacionarse con cualquier otro a través de una lectura en que se reconozcan aspectos de variable índole dentro del relato, a diferencia de la estructuralista en que es necesario identificar explícitamente el rasgo de análisis, por ejemplo, por medio de una cita textual de la referencia.¹⁰⁹ Afirma Zavala: «Sin embargo, en ambas perspectivas la metaficción es siempre, por llamarla así, una especie de (auto) intertextualidad. Es decir, la metaficción es una intertextualidad cuyo pretexto (el texto al que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo».¹¹⁰

¹⁰⁵ Zavala, Lauro, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, UACM, México, 2007, p. 125.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁸ Cfr., *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁰ *Idem.*

De tal forma, el análisis hacia el modelo post-estructuralista manifiesta un asunto al que uno debe conducirse con precaución precisamente por el riesgo de que la interpretación se extienda más allá de lo sugerido por el autor implícito de la declaración, sin una guía acorde a códigos establecidos como en el enfoque estructuralista, ya que el escenario de significación guarda un sentido propio, relativo a una verdad particular. Zavala argumenta:

La metaficción es un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto. Y el texto metafictional se adelanta a los lectores y empieza a des-construirse, a cuestionarse, a suspender sus condiciones de posibilidad, a proponer al lector volverse cómplice de la escritura. La metaficción muestra sus condiciones de posibilidad como una forma señalar límites, como una forma de leerse a sí mismo.¹¹¹

Así la noción de la intertextualidad se impone precisamente por el hecho de que toda escritura está sujeta a una atmósfera que, aunque inherente a sus condiciones, puede cambiar la valoración de su aspecto en la recreación a través de una particular lectura, porque en ese procedimiento se reescribe para hacer variables las posibilidades de sentido.¹¹² Las *Irrupciones* trazan un panorama a propósito de un contexto singular, el del autor, que habita ahora en la trama del personaje y a la que el lector se aproxima a partir de lo que concibe del propio contorno de la realidad impuesta en el imaginario de la obra, porque lo que se desarrolla es una serie de manifestaciones interpretativas del mundo al que sugieren las resonancias inscritas en ese entramado simbólico, que mediante la lectura, a la vez, se fundamenta. A propósito de la definición Zavala, la propuesta discursiva de esta obra de Levrero encaja en lo siguiente: «Desde esta perspectiva, la historicidad de un texto está en los contextos de interpretación que le darán sentido, y el contexto de escritura original también es convertido en otra ficción más, que pasa a ser parte del horizonte de posibilidades de resemantización de cada lectura».¹¹³

Como antes se mencionó, no es posible afirmar de lo anterior el lineamiento preciso para seguir un análisis, ya que las condiciones suelen representar sus particulares estipulaciones, puesto que el lenguaje literario de cada enunciación elabora una estrategia

¹¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹¹² Cfr., *Ídem*.

¹¹³ *Ídem*.

distinta en cuanto a la forma de tratar el discurso metaficcional. Zavala propone: «[...] el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla».¹¹⁴ En el caso de las *Irrupciones* el propio concepto de realidad es el motivo para desentrañar la idiosincrasia del personaje al que seguimos en la expresión participando en la ilustración que figura del universo literario al que nos inscribe en su narración. Cada suceso emerge como singular, aunque en comunión con una forma de pensamiento que en muchas ocasiones trata de aproximarse al develamiento de lo poético, luminoso de acuerdo al termino de Mario Levrero, sin imponer siquiera una fórmula, sino al sugerir entrecruzar las imágenes que el lector posee en el constructo imaginativo interno en sí mismo. En relación a eso funciona la siguiente afirmación de Zavala:

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye el contexto de interpretación. Esto último equivale a afirmar que cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer los textos literarios. Lo que está en juego en la escritura metaficcional son las posibilidades y límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios.¹¹⁵

Lo que aparece en las *Irrupciones* son acontecimientos configurados de acuerdo a una figura autoral implantada en personaje literario por elementos de una realidad testimonial, fraguada a su vez por una idea característica a un modelo de escritura que diseña un territorio con determinadas pautas ficcionales, las cuales vuelven a un mismo escenario literario de otras de sus creaciones narrativas, por eso también la posibilidad de concretar el rasgo intertextual de la obra. Zavala, de acuerdo a sus palabras, trata un modo de aproximación al estudio de la metaficción que consiste en conducir la lectura a partir de la función fractal, a través de la condición paratáctica de lo que se sucede en el contenido del texto respecto a la particularidad de un supuesto contexto¹¹⁶; así lo expone:

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 134

¹¹⁶ Cfr., *Ibid.*, pp. 136 - 137

El carácter fractal de estas lecturas presupone, en primer lugar, que todo texto de metaficción contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura, y que esta teoría es irreductible e intransferible a otro texto literario [...] En segundo lugar, el carácter fractal de estas lecturas presupone que toda interpretación es arbitraria, lo que equivale a afirmar que toda interpretación es válida en el contexto de una determinada comunidad interpretativa [...] Por último, el carácter fractal de esta aproximación presupone que toda lectura, es decir, toda interpretación textual, construye su propia justificación.¹¹⁷

La comunidad en este caso la formamos los lectores de la obra de Mario Levrero quienes conocemos aspectos de su modelo narrativo que de distintas formas se ha esparcido en diferentes títulos generando eso que señalamos como estilo, mediante el que podemos transitar por un espacio plagado de sugerencias y maneras de observar el entorno que se presenta y remite a una conceptualización particular de la realidad. Es necesario plantear así la conducción de la interpretación de la forma literaria en *Irrupciones* para evitar una consecuencia que exceda los límites de la expresión sin atenerse a lo conjugado de acuerdo a lo levreriano, con la conciencia relativa a lo que señala Zavala como preguntas hermenéuticas: «qué es lectura, que es la escritura, y cuáles son las posibilidades y los límites de la narrativa, y del lenguaje en general».¹¹⁸ En el entendido de aplicar una estrategia de organización sirve mucho la clasificación que se ha hecho de la obra, mencionada por Jesús Montoya Juárez.

Zavala propone que una de las formas de tratar el discurso metafictional consiste en establecer un aparato de análisis que se deconstruye desde la representación literaria a la que se expone por el hecho de que el objeto de estudio carece de definición concreta; podría decirse en específico de las *Irrupciones*, por ejemplo, lo relativo al género que no se puntualiza por la multiplicidad de elementos en que se conjuga su presentación. Para el crítico es de suma importancia conceder el valor de la obra de acuerdo a las pautas estéticas a las que se ajusta, según sus palabras, «como puesta en acto de un sistema ético»¹¹⁹ y por eso la interpretación que se disponga responde al compromiso, realizado activamente por el lector, fijado por la propia naturaleza de la obra, en relación a la realidad significativa que explora en su constructo.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 138

¹¹⁹ Cfr., *Ibid.*, p. 143.

Zavala menciona que todo texto de ficción puede ser tenido, si así se quiere, como metaficcional de acuerdo a aspectos relativos al punto de vista, la organización gramatical, la verosimilitud, que de alguna manera se imponen como convenciones de aprehensión para quien se les enfrenta concibiendo de ellos la remisión hacia lo extraliterario; lo que argumenta queda bien ante el panorama que ofrece *Irrupciones*: «[...] todo signo cultural puede ser interpretado como un texto, y todo texto extraliterario puede ser virtualmente narrativizado, es decir, incorporado a una estructura narrativa, y en esa medida puede ser leído, irónicamente, desde alguna perspectiva auto-referencial, poniendo así en evidencia su propio sentido convencional».¹²⁰

Entonces, lo que sucede al encauzar el camino hacia las particularidades de una narrativa metaficcional es reconocer la puesta en escena de una estrategia enunciativa por la cual se pretende hacer lectura del mundo y del contexto mediante el que afrontamos la existencia de todos los días y cada uno. La línea a seguir es trazada por la distancia que nos sitúa en la paradoja de permanecer en el borde entre estar dentro y fuera de ese universo literario fijado por el narrador; así lo fundamenta Zavala:

En la vida cotidiana, la existencia de esta distancia paradójica nos permitirá escapar de las convenciones y creencias que nos determinan, aquellas a las que por comodidad llamamos “identidad”. Sin embargo, esta distancia sólo se puede lograr con la participación de alguien que reconozca nuestras convicciones, y que a la vez se encuentre en otro sistema de referencias, desde el cual puede interactuar con nosotros y señalar el carácter convencional y relativo de esas convicciones personales.¹²¹

2.4 La identidad narrativa

Paul Ricoeur en uno de los apartados de *Historia y narratividad* hace una distinción entre relatos cuya diferencia reside entre la condición histórica y la ficticia, puesto que su elaboración, en cada caso, está determinada por acontecimientos de diferente índole. Por una parte, el discurso de uno responde a una realidad empírica con cierto registro de hechos; por otra, un discurso que se construye por elementos de apariencia real trabajados desde el

¹²⁰ *Ibid.*, p. 144.

¹²¹ *Ibid.*, p. 145.

sistema de la imaginación con una intención poética, más que verídica. Lo que se trata en ambos discursos, sin embargo, es la relación entre relato – narración en el sentido que se estructura una secuencia de sucesos.

Como las *Irrupciones* establecen su discurso en un terreno literario, a través de la condición instaurada por el estilo propio del autor, figurar a la voz que indica la secuencia narrativa funciona para caracterizar al narrador, quien es además el personaje a quien seguimos en una gran trama planteada a partir de instantes individuales cada uno, pero no aislados de un conjunto, como la forma total de toda la obra en cuestión. Por tal, se ha recurrido a la postura teórica respecto a la noción de «identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa».¹²² Para Ricoeur lo principal de este enfoque es considerar la enunciación desde el panorama que ofrece la idea de «sí mismo», que para él resulta problemática.

La definición del término de identidad es pensada a partir de su referente etimológico, el cual presenta una dicotomía que divide el postulado. Es el segundo caso, entendido como *ipse*, en el cual la idea de identidad se utiliza para hacer señal a lo propio.¹²³ Esta propuesta considera la noción desde la ipseidad en el sentido en que refiere a un agente que participa en determinada acción a propósito de una dimensión narrativa. Ricoeur posiciona la conexión de una vida en relación al relato como mediación, y a propósito define: «El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida, podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada».¹²⁴

Se trata de una postura cuyo principio reside esencialmente en la perspectiva de la experiencia humana en torno al sujeto como agente de las acciones relatadas, quien además es el que enuncia el discurso y, por lo tanto, formula su identidad por la trama de acontecimientos mediante la que comunica la idea de sí mismo, a partir de la composición de un personaje, proyectada ante el interlocutor en el ejercicio de la lectura. A propósito, dice Ricoeur: «[...] el relato configura el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar

¹²² Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, España, 1999, p. 214.

¹²³ Cfr. *Ibid.*, pp. 215 – 216.

su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje». ¹²⁵

Se aborda de tal manera un panorama en que sucede una interacción de los elementos presentes, de acuerdo a la proposición de que son consecutivos, y las funciones de cada uno están supeditadas a las de los otros. Así lo sustenta Ricoeur: «[...] En efecto, en la historia contada, debido al carácter unitario y completo que le confiere la operación de elaborar la trama, el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia». ¹²⁶ El teórico recurre a Aristóteles en la *Poética* para establecer la dinámica del trato que opera en esta forma de contextualizar el contenido de la narración.

En este punto Ricoeur relaciona la idea de concordancia con lo que Aristóteles refiere como disposición de los hechos, con el objetivo de esclarecer la condición de esta propuesta en la que cada componente en la obra es motivo de valoración, puesto que la enunciación va ligada al conjunto, un constructo fundamentado por la estrategia estética de su configuración. Agrega: «[...] hay que entender por completud la unidad de la composición, que requiere que la interpretación de una parte se subordine a la del todo [...]». ¹²⁷ Así, la posición en que se abarca la apariencia del personaje es manejada en relación al talante impuesto por la noción de sí mismo, entendido como figura dentro del relato; y, dice Ricoeur: «Quizá podamos dar cuenta de la identidad del personaje en relación con la elaboración de la trama mediante la que el relato obtiene su identidad». ¹²⁸

Cualquier historia, determinada en este caso por el contenido de *Irrupciones*, se plantea como un sistema narrativo de caracteres propios en que suceden distintos cambios a lo largo de la trama, a través de la cual se anticipan modelos de pensamiento, ideas, perspectivas y entramados alegóricos respecto a determinada realidad. El escenario que proyecta su elaboración responde a una disposición enunciativa cuyos fragmentos componen la obra tratada como unidad. Ricoeur menciona: «[...] Si toda historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones que nos lleva de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las

¹²⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 221.

transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad y de la unidad de la trama».¹²⁹

En *Irrupciones* el narrador construye el contenido a partir de un discurso diseñado en lo anecdótico, de manera en que el lector visualiza una serie de acontecimientos mediante los cuales se indica el devenir introspectivo del personaje y, a la vez, es posible interpretar la evolución de éste respecto a su discernimiento. De acuerdo a la postura de Ricoeur, esta narrativa maneja el sentido de forma distinta, puesto que lo más importante es la transformación del agente de la historia a través de la trama, lo que invierte el postulado aristotélico y, además, pone a prueba la identidad del personaje, ya que ésta está vinculada a una multiplicidad imaginativa porque expone una transición subjetiva.

Ricoeur señala la tradición literaria en la cual se expresa el desarrollo del héroe argumentando que el conocimiento del hombre está dado por la tercera persona narrativa: «El héroe es aquel del que se habla». En cambio, las *Irrupciones* son enunciadas en primera persona con un personaje que se cuenta a sí mismo desde un terreno principalmente psíquico que permite valorar las reflexiones en relación a lo que Ricoeur define como investigaciones del alma. A propósito, habla de las narraciones inscritas en los modelos de la literatura moderna donde, aparte de la del narrador, aparecen las voces de los personajes a través de lo que define monólogo contado, señalando que éste recurso: «[...] lleva a cabo una integración completa de los pensamientos y de la palabra del otro en el tejido de la narración: el discurso del narrador asume el del personaje al darle voz, mientras que el narrador se amolda al tono del personaje».¹³⁰

En *Irrupciones* este fenómeno enunciativo surge en un mismo polo debido a que las reflexiones planteadas hacen que el tono del relato medie entre las posiciones del autor, el narrador y el personaje, que se construye a partir de las variaciones imaginativas instauradas en el desarrollo de ese monólogo contado; por otro lado, para Ricoeur hace ambiguo el tema de la valoración moral del personaje por los acontecimientos narrados, porque la experimentación intrínseca a la enunciación del personaje es tratada desde un amplio criterio por el que se replantea el mundo desde el aspecto imaginativo. Para Ricoeur es indispensable esa apelación del carácter ficticio del relato en la conceptualización del término mimesis por

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 227.

su referencia a una aparente realidad; y agrega respecto al carácter literario: «[...] al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o, como dijimos en *Tiempo y narración III*, la refigura».

Al aproximarse a la intelección de este proceso discursivo surge el cuestionamiento en que Ricoeur habla de la apropiación del sentido interpretativo asociado a un personaje ficticio, quien elabora un espacio ficticio con acciones y situaciones inventadas. De tal modo, lo que sucede mediante la lectura es que nos enfrentamos a símbolos por los que se valora la posición del lector frente al relato como una función dentro del texto. La primera reflexión se propone así:

«[...] la refiguración mediante el relato pone de manifiesto un aspecto del conocimiento de sí que supera con mucho el marco del relato. A saber: que el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a defender que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada».¹³¹

En las *Irrupciones* el personaje es figurado por elementos sustraídos de la apariencia de un sujeto real, quien es el autor de la obra, enunciado entre los recursos narrativos elaborados por la invención imaginativa, sin dejar de referir características establecidas previamente. La propuesta literaria inherente a esa forma de tal manera tratada proyecta reflexiones por las cuales es posible cuestionar la propia existencia. Al respecto, menciona Ricoeur: [...] Su peculiar aportación consiste, precisamente, en el carácter *figurativo* del personaje, que motiva que el sí mismo, narrativamente interpretado, se ponga de relieve como *yo figurado*, como un yo que *se figura que es tal o cual*».¹³²

Como se trata de un discurso literario, y por lo tanto ficticio, el lector participa desde la imaginación apropiándose del discurso en un proceso de reconocimiento respecto a los elementos que reúne la obra, para lo cual es indispensable, primero, identificar al otro, en este caso al narrador, quien es el personaje. Señala Ricoeur: «[...] apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo [...]».¹³³

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibid.*, p. 228.

2.5 El sujeto actante

Angélica Tornero hace algunas consideraciones en relación a la teoría de Ricoeur con afán de ocuparse en la valoración alrededor de la noción de sujeto en la literatura hispanoamericana contemporánea; señala: «[...] Nos sumamos a la idea de que la literatura no son sólo signos relacionados que conforman un mundo en sí mismo, sino que crean mundo, permiten al lector comprender algo sobre su propia experiencia, más allá de las relaciones que los signos establecen para significar [...]».¹³⁴ Su enfoque precisa en establecer que la dimensión estética, parte fundamental de la estructura del discurso literario, funciona como estrategia para seguir la línea de la recepción de la obra, donde el camino continúa en la interpretación, de acuerdo a la disposición del lector.

El estudio de Angélica Tornero parte de la posición de Ricoeur, en cuanto a un determinado relato, en que se pregunta ¿quién es el agente que realiza tal acción en una serie de acontecimientos? El supuesto principal de la cuestión se resuelve bajo la alternativa del nombre propio, pero la problemática responde, a la vez, que en ese entendido la idea de permanencia en el tiempo se sostiene cuando se narra la historia de una vida. El panorama, así implementado, considera a partir del texto: «La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quien no es más que una identidad narrativa».¹³⁵ Para Tornero esta noción proyecta a un sujeto de diversa apariencia por la multiplicidad de elementos que conforman su figura, y en ese entendido se ubicaría el personaje de *Irrupciones*.

Tornero hace énfasis en la refiguración del tiempo en afán de plantear una de las bases fundamentales para sostener la noción de identidad narrativa. Es importante considerar el ejercicio de lectura y el dinamismo que implica en relación a la estructura de lo temporal. De tal manera se expresa:

[...] Esto quiere decir que somos capaces de reconocer al que habla —nosotros mismos u otro— a pesar de los cambios, del azar, de la contingencia, no porque conservemos un nombre, sino porque cuando hablamos de nosotros o

¹³⁴ Tornero, Angélica, *El personaje literario. Historia y borradura*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2011, pp. 147 – 148.

¹³⁵ Ricoeur *apud*: en *Ibid.*, p. 149.

alguien nos habla de sí mismo, narramos la historia de nuestra vida o parte de ella, realizando una síntesis de lo heterogéneo en el marco de un “pensamiento” o tema. Los relatos propios y ajenos nos permiten conocernos y recrear nuestro ser “temporalmente”. El relato apunta hacia la comprensión del sujeto no como realidad aislada, sino vinculada con el mundo.

Vuelve, entonces, al concepto ya tratado por Ricoeur de la identidad *ipse* (sí mismo) cuya aproximación indica que el aspecto de la identidad, más que presentarse como inamovible o invariable, se formula de acuerdo a las situaciones experimentadas por el sujeto actante, de modo que su reconocimiento sucede a favor de las acciones narradas. Por otro lado, también son sustanciales en la conceptualización de la ipseidad las valoraciones éticas instauradas en el personaje; Tornero agrega: «[...] Ricoeur plantea que la identidad narrativa por sí misma no resuelve el asunto de la constitución de la subjetividad; requiere del momento ético, que si bien está presente en la narración, según lo afirmaba también Aristóteles en la *Poética*, no parece suficiente para constituirse, por lo menos en los relatos, como ipseidad, la cual, en el sentido de Ricoeur, implica la promesa».¹³⁶ Aunque el propósito de su teoría no se inclina a esta valoración ética, para Tornero es necesario considerar la presencia del aspecto debido a la apariencia que el enfoque del análisis formula en el personaje de ficción «[...] en tanto refiguración del tiempo y las implicaciones para la acción y la comprensión del lector de la naturaleza de su propia identidad».¹³⁷

Enseguida, en lo referente a la trama, el personaje y la identidad, Tornero recurre a Foucault para establecer que la instancia tratada implica la noción de la muerte del hombre, en el entendido de que la voz que enuncia viene dada por el mismo lenguaje para expresarse sobre el sujeto. Al considerar para este enfoque la narrativa instaurada en *Irrupciones*, resulta atinada la sugerencia que hace Tornero:

Introducir en los estudios literarios la posibilidad de pensar al sujeto no ya de manera sustancialista, sino en constante construcción, puede resultar un término medio entre borrar al personaje y darle el privilegio de la voz autoral. Los estudios sobre los personajes y su identidad pueden realizarse a partir de la relación que establecen los personajes entre sí, con el supuesto de que el

¹³⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 152.

personaje construye su identidad en relación con el otro o lo otro con lo que interactúa.¹³⁸

Tal propuesta vuelve el estudio hacia la posición que ocupa dentro del relato la estructura formulada por el tiempo y el espacio, ya que estos elementos funcionan como medios para hacer sentido de la identidad del personaje literario, la cual se configura, a la vez, en relación a la identidad que el propio lector reconoce por tal enunciación narrativa. Tornero sigue la noción de identidad respecto a la construcción de la trama, tratada por Ricoeur, para continuar el argumento en que sugiere que ésta sirve para figurar al personaje, quien se constituye a partir de lo que sucede: se presenta a sí mismo a través de lo que cuenta el relato. Una de las cuestiones tratadas, relativa también al contenido de *Irrupciones*, en relación con el lector y la realidad evocada en lo ficticio, es la elaboración del *mythos* por el que se sostiene la obra, cuya perspectiva conjuga que: «[...] El concepto de imitación de las acciones puede extenderse más allá de la novela de acción a la de carácter y pensamiento, porque éstas últimas también implican acciones [...]».¹³⁹

Esta inclinación, tratada respecto a las variaciones narrativas identificadas en algunas estructuras de la novela contemporánea, afirma Tornero¹⁴⁰, en las que el personaje se impone a la trama, es relativa a la presentación de *Irrupciones* en dos sentidos: a pesar de que no se trata de una novela ni hay una trama, en el sentido de una secuencia argumentativa, el discurso se formula desde el devenir psíquico del narrador mediante un entramado donde el autor figura un personaje de sí mismo en una serie de acontecimientos que, aunque individuales, hacen unidad y pueden tratarse desde una serie sucedánea en que se estima una identidad narrativa. El lector, en el entendido de su cooperación frente al relato, es quien unifica la concepción de la trama dentro de ese mundo prescrito en la estructura narrativa y la expectativa impuesta ante su comprensión genera el sentido de totalidad de la obra en relación con el terreno aludido de su realidad adyacente y las entidades sugeridas en la representación.¹⁴¹

La noción de la identidad del personaje se concibe como una categoría narrativa, modelo establecido desde dos distintos polos, en palabras de Tornero: «[...] será la mediación

¹³⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴⁰ Cfr., *Ibid.*, p. 156.

¹⁴¹ Cfr., *Ibid.*, pp. 158 – 159.

entre la identidad *idem* y la *ipse*, o sea, entre la identidad entendida como carácter y la identidad entendida como uno mismo [...] En la literatura, la identidad *ipse* se refiere a los cambios del personaje —que ocurren por las “variaciones imaginativas”, propias de las ficciones— en el marco de una situación de conjunto, su propia historia, que le permite al lector reconocerlo como el mismo». ¹⁴²

En las *Irrupciones* hacemos un recorrido que nos conduce hacia un personaje formulado por la introspección: ideas, pensamientos, reflexiones, determinada posición consecuente de un terreno ficticio reproducido tras la realidad propia del autor, en apariencia; cuestión que supone Tornero, de acuerdo a Ricoeur, en la afirmación: «[...] Las ficciones literarias siguen siendo variaciones imaginativas en torno a un invariante, la condición corporal vivida como mediación existencial entre sí y el mundo [...]». ¹⁴³ El discurso promueve la idea de que en la lectura acompañamos al narrador en sus devenires cotidianos para, a la vez, considerar de su visión un cuestionamiento propio de nuestras inquietudes particulares. A propósito de lo anterior, Tornero continúa señalando la perspectiva teórica respecto al hecho de que la postura dialéctica entre las identidades *idem* e *ipse*, además de aproximarse a los aspectos éticos y narratológicos de la obra, permite valorar cómo la disposición de una obra particular, en este caso *Irrupciones*, «[...] afecta la configuración del género literario y la refiguración del lector». ¹⁴⁴

Tornero destaca la importancia de tratar la relación entre la trama y el carácter que fijan las propiedades del relato, en especial en expresiones como ésta en la que figura una heterogeneidad de elementos que no se atienen a un modelo narrativo preestablecido en la totalidad de su forma. A pesar de que no puede articularse una trama definida en el sentido de contar una historia, el discurso de las *Irrupciones*, como se ha indicado, traza el recorrido del personaje desde aspectos filosóficos, ideológicos, literarios, en el que tal vez no destaca precisamente el acontecer sobre la propia personalidad de quien se expone, aunque una sirve para dar forma a la otra. Es decir, las peripecias que en otros constructos condicionan al personaje y que se proclaman en un terreno exterior, donde se participa con otros agentes, aquí lo que se proyecta es el sustrato ocurrido en el interior del personaje, desde la idea de un pensamiento que conduce a un terreno psicológico.

¹⁴² *Ibid.*, p. 160.

¹⁴³ Ricoeur *apud* en: *Ibid.*, p. 161.

¹⁴⁴ *Idem.*

Otro punto que surge se inclina a cuestionar si las situaciones narradas modifican el carácter instaurado en la presentación del personaje, es decir, si se ponen en riesgo sus rasgos identitarios y cómo éste manifiesta la resolución de su idiosincrasia. Entonces, Tornero indica que para aproximarse a la identidad del personaje es esencial contemplar para el análisis las estructuras temporales del relato, puesto que funcionan como vehículo para cotejar el vínculo entre la trama y el personaje.

De acuerdo al estudio de Tornero, en las *Irrupciones* se trataría una desestructuración de la trama que también interviene en la representación espaciotemporal, sin embargo, recurre a Ricoeur para afirmar que en casos como éste es indispensable la posición que el propio relato confiera al lector como participante para dar sentido a la forma. Así lo expresa: «[...] al momento de leer, el lector tiene la expectativa de la coherencia y será él quien realice el esfuerzo por entramar temporalmente, de acuerdo con su propia experiencia, para comprender e interpretar. Es decir, para que lo que se lee tenga sentido en el marco de esta condición temporal que nos hace ser humanos».¹⁴⁵

Es indispensable destacar el valor de la imagen que prevalece en la narrativa impuesta en *Irrupciones*, ya que ésta es la forma manifiesta en la que se formula el argumento de lo que se pretende expresar mediante el lenguaje. Una de las conclusiones a las que llega Tornero se amolda al enfoque de estudio sugerido para este trabajo. Así lo propone:

[...] la literatura será siempre este interesante laboratorio de constitución de la identidad, que nos permite comprender un poco mejor la naturaleza de nuestra temporalidad y su relación con nuestra situación en el mundo. Los estudios literarios vinculados con el tema de la identidad narrativa pueden ofrecernos mayor comprensión sobre los propios textos, el desarrollo de los géneros, los lectores, el contexto, desde una perspectiva ya no sólo lingüística o estructuralista del tiempo en los relatos, sino con la visión que nos concede pensar en el lenguaje literario como mediación que permite al autor y al lector ir más allá para alcanzarse, para comprenderse de otro modo.¹⁴⁶

Tornero trata la integración del lector en determinado universo literario y de qué manera su participación implica un elemento fundamental en el sentido conjugado a partir del lenguaje sobre la expresión en cuestión, afirma: «[...] Lo que seduce el alma del receptor es la

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

presencia viva que es el personaje, su consistencia y sus cambios [...]».¹⁴⁷ Recurre a Ricoeur para establecer la postura en que la valoración de la identidad narrativa se juzga por los cambios inherentes en el personaje respecto a lo que experimenta, puesto que funcionan como el medio para comprender el sí mismo expuesto en la declaración del relato.

Es importante resaltar cómo la interpretación del texto demanda la consideración de lo que Ricoeur define como variaciones imaginativas, mediante las que la presentación de la identidad narrativa va tejiendo su complejidad, debido a que su configuración congrega aspectos ideológicos, históricos, culturales y sociales de los que pueda servirse el lector para formular al personaje. Lo que se refiere a partir de este postulado se inclina a la relevancia de las interacciones del personaje en los acontecimientos propios de la narración estudiada. La postura propone:

[...] De lo que se trata es de observar no a los personajes como esferas autónomas, identificadas por un nombre, por un físico, por una psicología propias [...] sino en relación con los demás personajes con los que interactúan y con quienes se configura un ámbito de alteridad, entendido como un nivel más alto, en el que están implicados el yo, el otro y la cultura que está creando el propio texto, en relación con la interpretación que realiza el lector [...].¹⁴⁸

Si se acierta en lo anterior, lo que resulta es un ejercicio por el cual quien se enfrenta a la estructura del texto es capaz de identificar, por medio del lenguaje, la presencia de un carácter literario que permita valorar cuestiones de la propia existencia, a través de una postura dialéctica entre el ideal fijado de la dicotomía instaurada por la correspondencia del yo – tú, como lo plantea Tornero. El enfoque se concentra en concebir de la literatura una proyección de lo que sucede en la vida misma, reconocido en acciones humanas identificables, para, desde la narración figurada, estudiar la perspectiva en la que se pretende un análisis desde una esfera específica de lo humano.

Tornero menciona una forma particular de señalar la expresión, relativa a *Irrupciones*, en la que se identifica el surgir de las acciones de acuerdo a «[...] la condición corpórea que es experimentada como la mediación existencial entre el sí mismo y el mundo [...] se trata de textos literarios en los que es difícil encontrar una narrativa dada por la coherencia de la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 172 – 173.

trama, que se opondría a la discontinuidad temporal, creando sentido. En este tipo de textos, de lo que se trata es de hacer estallar la idea de narrativa y con ella todos los elementos implicados». ¹⁴⁹ No hay en *Irrupciones* un hilo narrativo ni una estructura espaciotemporal específica, sólo una identidad narrativa que se presenta a sí misma.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

Capítulo 3: El personaje de la(s) irrupción(es)

*Escribo para escribirme yo; es un
acto de autoconstrucción.*

Mario Levrero

3.1 El mito en torno al autor y la escritura

De acuerdo a las propias palabras de Jorge Varlotta, ente real detrás de la figura autoral transfigurada en Mario Levrero, su posición como escritor aparece luego de un desdoblamiento cuya representación se configuró en relación al segundo nombre y el segundo apellido del registro a su persona (Jorge Mario Varlotta Levrero). Una importante anécdota respecto a este dato remonta al año 1966 cuando una fundamental circunstancia desata la presencia creativa de la que surge el escritor: «[...] Después de una crisis personal muy profunda me fui a un balneario llamado Piriápolis en pleno invierno. Abandoné la librería de usados que tenía en Montevideo y me desligué completamente de lo que había sido mi vida hasta ese momento. Después de unos quince días de total vagabundeo comencé a escribir. Primero un poema, después un relato [...]».¹⁵⁰

Durante ese periodo de juventud brotaría no sólo la inquietud por narrar, sino la materialización de ese propósito en ejercicios de escritura que en lo sucesivo revisaría y aprobaría Tola Invernizzi,¹⁵¹ pintor de cierto reconocimiento dentro de la cultura uruguaya; de este modo, su presencia figura terminante como influencia en cuanto al carácter narrativo

¹⁵⁰ Mario Levrero *apud* Carlos María Domínguez, “Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada”. En Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 47.

¹⁵¹ «[...] Tola Invernizzi y su mujer me habían invitado a pasar una temporada en su casa de Piriápolis, sobre la Rambla. Empecé a escribir algo que no sabía bien qué iba a resultar [...] Todas las noches se lo iba mostrando a Tola y él me decía: “está bien seguilo” [...] salió esa especie de novela que tenía dentro sin saberlo. Y después de eso seguí escribiendo» - Mario Levrero *apud* Elvio Gandolfo “Levrero o los modos del hipnotismo”. En *Ibid.*, p. 62.

que Levrero adoptó y continuó a lo largo de su trayectoria en el campo literario.¹⁵² «[...] El relato trataba de alguien que llegaba a un lugar y se ponía a acomodar cosas, que era lo que me estaba pasando internamente. Este hombre me alentó a continuarlo y al ir paseando por la rambla, por la playa, empecé a mirar hacia adentro y a encontrar pistas de todo un mundo que estaba presente en esas pocas líneas que había iniciado. Entonces me largué a escribir a un ritmo febril [...]».¹⁵³

De ese impulso al desprendimiento interior el escritor contempla una parte de sí hasta entonces desconocida, que no parecía corresponder totalmente a la imagen identitaria de su yo con el que había recorrido el mundo hasta ese momento, de manera que reconoce una presencia distinta en la traducción establecida por la elaboración del lenguaje al formular ese terreno interiorizado:

—Cuando terminé de escribir *La ciudad* no estaba seguro de que la novela fuera mía. Había nacido de una parte de mí que yo desconocía y no me animaba a firmarla con mi nombre. No era exactamente mía pero tampoco totalmente ajena, así que opté por mi segundo nombre y mi segundo apellido. No es estrictamente un pseudónimo. Además, yo no me asumía como escritor, y a veces la literatura se volvía una actividad fastidiosa y secundaria que chocaba con mi necesidad de ganarme la vida, de encauzarla de una manera más provechosa. El pseudónimo ayudó a esa especie de ocultamiento.¹⁵⁴

Al recurrir a algunos de los datos biográficos sobre la vida personal de Jorge Varlotta, como se ha hecho al final del primer capítulo, se aprecia que desde su infancia ocurren algunos acontecimientos que ahora resultan provechosos para establecer una postura referente al origen del ingenio suyo proyectado en la escritura muchos años después de haber brotado ese crecimiento. Por ejemplo, su condición de salud por un padecimiento en el corazón propició un detenimiento irregular en su avance por el mundo, ya que esto limitaba su movilidad y le disponía a trazar su recorrido sólo, o mayormente, en los confines de su casa.

Por aquellos días en él surgió el hábito de observar con precisión los alrededores que bordeaban su espacio de exploración y le disponía a inclinarse a la imaginación para significar su posición frente a eso otro del entorno. Además, para entonces, la madre se ocupó

¹⁵² Cfr., Elvio Gandolfo, “De las palabras solitarias a las palabras cruzadas”. En *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁵³ Mario Levrero *apud* Carlos María Domínguez, “Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada”. En *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

en formarle una relación con las letras al acercarle a la lectura de algunas expresiones literarias, pasión que en ella se manifestó, también, en la labor personal de la escritura de cartas, conservadas aún en los archivos de la familia.¹⁵⁵

Desde de ese periodo inicial se instaura un método de creación cuyo principio reside en la contemplación, la lectura, la interpretación y la resignificación del entorno que con el tiempo se reconstruiría en el imaginario presente en su literatura, lo levreriano. Es referencia en este caso una situación particular respecto a un recuerdo incrustado en la memoria de Jorge Varlotta, quien guardó la imagen de su padre al partir todos los días a su lugar de trabajo, ubicado en unas tiendas comerciales de renombre en la región, imaginando en esa etapa de niñez que entonces se trasladaba a un sitio extranjero.

Jesús Montoya Juárez agrega: «[...] Esta impresión resulta una clave biográfica esencial para entender algunas de sus novelas, fundamentalmente la “trilogía” y muy particularmente su novela *París* (1979), y alguno de sus cuentos más brillantes, como “Siukville” (1987)». ¹⁵⁶ Por otro lado, uno de los apartamentos que la familia Varlotta Levrero habitara durante un periodo se consolidó como espacio relativo a la construcción de la atmósfera transpuesta en los escenarios de su novela *El lugar* y el cuento “El sótano”, donde la disposición responde a una reelaboración de los referentes.

Si todo lo anterior es cierto o no, se reconoce sobre la propuesta en el enfoque de este estudio que eso funciona para edificar la figura narrativa en torno a la conjugación del universo instaurado en los cuentos, novelas y relatos del autor, es decir, esa imagen que sus lectores correlacionamos ahora en cuanto a la información sugerida de su propia vida. A propósito, comenta Mauro Libertella: «[...] Ese es, en todo caso, su mito de origen: un niño débil, quebradizo, al que han prohibido salir a la calle; un niño que suspende todo y aprende a leer. Ahí, encerrado en una habitación, empezó todo. Lo que escribiría después, su primer y su último libro, pueden leerse como una reescritura de esa escena de fundación: alguien está encerrado en un departamento y no quiere o no puede salir». ¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cfr. Montoya Juárez, *op cit*, P. 21.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ Libertella, Mauro, *Un hombre entre paréntesis. Retrato de Mario Levrero*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2019, p.11.

3.2 *Ethos* discursivo levreriano

Se sabe mucho de Levrero por la relación con los asistentes de sus talleres impartidos presencial y virtualmente a lo largo de un periodo importante durante su trayectoria, allegados por el ímpetu de reconocer en la literatura un medio de resignificar la existencia; por ellos nos enteramos de que se condujo por la vida como un individuo excéntrico ocupado en transgredir lo establecido de lo terrenal mediante un uso del lenguaje cuya elaboración la entendía como un ejercicio de hipnosis, puesto que la proyección de la escritura supone un traslado a los confines del inconsciente, que de muchas maneras contribuye a hacernos una imagen de la realidad.

Sobre la manera de concebir el acto de la escritura en sentido literario Levrero sostuvo la idea de que en ese proceso el lenguaje plantea la materialización de una esencia arraigada en el terreno interior, a través de la cual se configura la visión que anteponemos en nuestro paso por el mundo; de tal modo, aquello que se nos presenta en imágenes, interrogantes, de acuerdo a la perspectiva de creación así expuesta, consiste en su reformulación a partir de una estrategia narrativa. Jorge Olivera señala a este proceso, de acuerdo a palabras de Levrero, mecanismo de construcción y refiere de la premisa, por la que se fundamenta su ejercicio, circular por distintas fases en cuanto al ingenio creativo del autor entre el desarrollo de los diferentes momentos de su trayectoria:

[...] durante los años sesenta tenemos una temática y unas formas más ligadas a una etapa de aprendizaje, de experimentación, de búsqueda de nuevas formas y lenguajes; mientras que en los años setenta algunos de esos rasgos se asientan y prevalecen, otros cambian y toman su forma definitiva durante los noventa y los dos mil para dar pie finalmente a una literatura más diáfana y con menos artificio [...].¹⁵⁸

3.2.1 La entrevista imaginaria con Mario Levrero

Un texto es fundamental para establecer la consideración metaficcional en las *Irrupciones* como pretende el siguiente análisis, y se ha tomado como referencia en este caso, además,

¹⁵⁸ Jorge Olivera, “Mario Levrero: Mecanismos narrativos en la máquina hipnótica de la creación”. En Nogales Baena, José Luis (Coord.), *op cit*, p. 57.

porque concentra en su contenido muchas de las cuestiones que en múltiples entrevistas indagaron sobre la literatura del escritor. Se trata de la “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” publicada por primera vez en la edición de Arca del libro *El portero y el otro* en 1992; en ésta el autor formula un diálogo sobre determinadas posturas de la creación literaria en cuanto a su propia obra.

Lo que interesa de la propuesta es la perspectiva de la exposición del acontecimiento. Un narrador en tercera persona, quien es la voz del entrevistador, presenta a Mario Levrero como un personaje en la situación. Para eso plantea una imagen donde se describen características propias de un relato de ficción para definir la atmósfera que condiciona el escenario, generando así una revelación ante el mismo tema que compete en el desarrollo de la charla.

Los datos biográficos que anteceden el acto integran valores reconocidos en la figura de autor relativa a la presencia de Mario Levrero, conocida por la comunidad entre sus lectores: «Mario Levrero nació en Montevideo, el 23 de enero de 1940. Empezó a conservar lo que escribía en 1966, por consejo y aliento de Tola Invernizzi. Ha publicado algunos libros (fundamentalmente narrativa) y, con diversos pseudónimos, artículos periodísticos, en su mayoría humorísticos, e historietas y juegos de ingenio».¹⁵⁹ Esto funciona para introducir la apariencia de quien se habla y que será el protagonista del discurso respecto a lo que implica el intercambio verbal de la entrevista; la perspectiva de la estrategia metaficcional presenta al escritor refigurándose a sí mismo para traducir la experiencia de su escritura.

Enseguida la referencia al aspecto físico y al estado de ánimo con el que se recibe al ejecutor de la entrevista da cuenta de un aspecto relacionado con la personalidad del personaje, que para definirla, un poco más o menos, se concluye con la disposición del espacio y los instrumentos a los que se atiene el momento: «[...] Nos hace pasar a un amplio ambiente casi desprovisto de muebles y sin ningún adorno en las paredes, en el que se destacan un centro musical, un pequeño escritorio con una gran máquina de escribir eléctrica, y el sofá-cama, en estos momentos cumpliendo su función de sofá, donde nos invita a sentarnos mientras nos prepara un café. Se le nota cansado. Representa unos diez años más de los casi 48 que declara tener. Preparamos nuestro grabador mientras él coloca un cassette

¹⁵⁹ Mario Levrero, “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”. En: Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 91.

en el suyo y regula el volumen para que la música — un excelente jazz— no perturbe la conversación».¹⁶⁰

Por otro lado, a través del recurso referido en el “evidente mal humor” se indaga sobre el posible carácter verosímil que resguarda la exposición de ese específico dato, es decir, se concentra en ese particular gesto la aversión a la actividad que el escritor padece al representarse una interlocución más bien engorrosa por las discrepancias a su forma de visualizar lo que se le cuestione, lo que ya se identifica como rasgo en Mario Levrero. Una vez más, eso funciona en el tono pensado para el efecto del texto resuelto en el final de la entrevista. Ya en el contenido Mario Levrero personaje estipula que la literatura es el arte que se expresa a través de la palabra, argumentando para eso que entiende por esta disciplina el intento de comunicar una experiencia espiritual.

A partir de entonces sobreviene toda una conceptualización del aparato creativo al que se ajusta su escritura. Enseguida, agrega respecto al espíritu referirse a «algo viviente inefable, algo que forma parte de las dimensiones de la realidad que caen habitualmente fuera de la percepción de los sentidos y aun de los estados habituales de conciencia».¹⁶¹ Más adelante especifica que su definición va en torno a la enunciación de sus propias expresiones, no en algún sentido general sobre la literatura, pues para él incluso en una experiencia cotidiana existe algún material artístico si se juzga la imagen desde su propuesta: «[...] por ejemplo, yo puedo estar parado en una esquina mirando el semáforo, a la espera de que cambie la luz para cruzar la calle [...] Y allí puede haber una experiencia espiritual; depende de qué pasa conmigo mientras estoy parado en esa esquina [...]».¹⁶²

Para esclarecer su argumento explica, de acuerdo a Charles Baudouin en *Psicoanálisis del arte*, cómo lo que sucede ante la percepción de una obra es una comunicación con el alma de quien la ejecuta, que permite dialogar con la expresión a quien se expone a ella: «[...] La obra de arte sería un mecanismo hipnótico, que libera momentáneamente el alma de quien la percibe y le permite captar el alma del autor. No importa cuál sea el asunto de la obra».¹⁶³

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 91 – 92.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ *Idem.*

A continuación, sumado a la apariencia de enfado del personaje por lo que le provoca la conversación, Mario Levrero señala una clasificación de los tipos de entrevistadores con los que se ha topado, en reproche al que está en turno. Los divide entre los periodísticos, los académicos y los que tienen características de los dos anteriores. Lo importante de esta mención es que, de unos, reprueba que le señalen como “raro” en cuanto a la valoración que parte de Ángel Rama; y de los segundos que pretendan que él mismo se ubique en un contexto socio-histórico, disgusto originado por el hecho de que en eso pretenden que les facilite un trabajo que a ellos corresponde. Sin embargo, enseguida reconoce el interés de un sujeto quien alguna vez indagó sobre sus mecanismos de creatividad en relación con los acontecimientos de su vida personal, y resalta que no ocupa lugar en ninguna de las clasificaciones. Lo esencial de esto, pues, es que Levrero sigue un principio sin acatarse a las valoraciones de la crítica ni pretender que se le identifique con rasgos más allá de los que él defiende en lo que llama la “alquimia de la creación”¹⁶⁴: «[...] Bueno, por definición son procedimientos secretos, ocultos. En realidad, yo no trato de ocultar nada, pero no tengo un acceso directo a ellos».¹⁶⁵

Lo que viene después concentra el procedimiento al que se ciñe el escritor para traducir en palabras algún elemento en que se conjuga la introspección y que regularmente asalta en el terreno onírico y persiste en la vigilia, a través de una figura que reclama su revelación en el lenguaje:

—No, el tema, o más bien el asunto, suele elegirme a mí. En determinado momento, sin que esté pensando necesariamente en términos de literatura, percibo algo que me está molestando: una imagen, una serie de palabras, o simplemente un clima, una atmósfera, un ambiente. El ejemplo más claro sería el de la imagen o el clima de un sueño, al despertar por la mañana; a veces uno se queda un buen rato como enredado en ese fragmento de ensueño, y a veces eso se disipa después de un rato, y a veces no. Puede volver, espontáneamente, o evocado por algo, en otros momentos del día. Cuando esto se mantiene durante varios días, es para mí una señal de que allí hay algo que es imprescindible atender, y el modo de atenderlo es recrearlo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cfr., *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 93-94

¹⁶⁶ *Idem.*

El asunto a desencajar de la materia irresoluble de un pensamiento, que persevera hacia su conformación narrativa, encarna el umbral de un método fundamentado en la contemplación; lo que opera en el trabajo de aprehender que supone el acto modula la exaltación intrínseca para hacer de la imaginación una estructura. Para Levrero esto consiste en una especie de meticulosa indagación sobre los motivos de la reiteración, por lo que señala respecto al acontecimiento mental y el movimiento que provoca: «—Prestarle atención, permitirle que viva su vida. Y tratar se hacer conciencia de esa vida. Cuando, como ahora, no tengo tiempo de escribir, trato entonces de recrear el fragmento de sueño o lo que sea cerrando los ojos, evocando esa imagen o clima y dejando la mente libre para que surjan asociaciones. Allí ocurre un desdoblamiento, un estado reflexivo, de modo que por un lado pueda asociar y por otro prestar atención consciente a esas asociaciones».¹⁶⁷

Esto, aclara el entrevistado, surge como medio para intentar liberar la recurrencia, en una forma de autoterapia que permita entrever un desenlace a la constante representación, sin que en eso se declare aún la literatura, que por otro lado no debe reducirse su elaboración a técnica terapéutica, pues luego de la introspección, si el tema se encamina a la escritura, sucede entonces un medio para la verdadera resolución, que obedece a un formato distinto:

Quando puedo escribir, el fenómeno se vuelve más complejo. La recreación del fragmento del sueño, o de la imagen o del clima perturbador, cualquiera que sea su origen [...] ya no es el intento de disipar la molestia atendiendo a un reclamo en lo que tiene de urgente e inmediato, sino de profundizar y extender ese clima para rescatar toda una historia, un pequeño mundo, algo que podíamos llamar una “experiencia completa”; sólo que ya no se trata del “inconsciente” actuando como en un sueño, libremente, sino que hay una interacción con la conciencia, la que tiene sus exigencias en una lógica vigil, de coherencia con la vigilia. Las asociaciones son, por así decirlo, perturbadas por la conciencia, limitadas, controladas, hasta cierto punto dirigidas o estimuladas [...] ¹⁶⁸

La fórmula en cada caso tiene un camino singular y su desarrollo no sucede de forma inminente a la experiencia personal de la que parte, ya que puede demorar según estipule el proceso de su construcción, en ocasiones distanciándose del cauce que origina la intención narrativa, y precisamente en eso reside el hecho de no considerar a la literatura como un

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

ejercicio de terapia, porque el texto genera sus particulares condiciones que escapan de aquella primera voluntad del escritor; de cualquier manera, lo que pondera es el acto comunicativo: «[...] Muchas veces no descubro nada; el texto parece tener una vida propia, bastante ajena a la mía [...] Ya no soy yo, a solas con la perturbación, buscando liberarme de ella, sino que soy yo tratando de comunicarme, creando una estructura que me represente ante otro ser».¹⁶⁹

La conversación se inclina luego hacia un aspecto fundamental sobre la obra del autor; se cuestiona si sustraer de las vivencias propias la creación sugiere la presencia de un carácter biográfico, a lo que Levrero contrarresta la conjetura al indicar que se trata de un plano de realidad distinto al que se inclina el discurso biográfico, concertado en su caso en cuanto a un diferente talante en el que la imaginación funge como elemento de conocimiento: «[...] Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales—. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o, si lo preferís, de mi “biografía”».¹⁷⁰ Y, un poco más adelante ante la insinuación de tratarse entonces de una realidad deformada, agrega: [...] Yo no hablaría de “deformación de la realidad” en mis textos, sino más bien de subjetivismo... Me hacés pensar en los zapatos que están en una vidriera y en los zapatos “deformados” por el uso. ¿Le llamarías deformados a los zapatos que usás? ¿Son más reales los de la vidriera?¹⁷¹

Con todo, a través de tal sistema así traspuesto el escritor evidencia la importancia de concentrarse en el trance de la inacción para alcanzar el estado de percepción necesario ante la práctica profunda de la que brotará la sustancia de discernimiento: [...] Escribir no es sentarse a escribir; ésa es la última etapa, tal vez prescindible. Lo imprescindible, no ya para escribir sino para estar realmente vivo, es el tiempo de ocio. Mediante el ocio es posible armonizarse con el propio espíritu, o al menos prestarle algo de la atención que merece. Yo no soy escritor profesional, no me propongo llenar tantas carillas, y no puedo ni quiero escribir sin la presencia del espíritu, sin inspiración [...].¹⁷²

El designio hacia la recreación, de tal forma, discurre en el escritor al reconocer que algo debe salir para completar su esencia en la comunicación implicada sobre la lectura de la

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Ibid.*, pp. 97 – 98.

representación mental que antecede al texto; reafirma: [...] Cuando me meto dentro de mí mismo, lo que encuentro allí es también el mundo exterior, sólo que trasmutado en un “lenguaje” que me permite percibirlo mejor»¹⁷³; a su vez el lector de la proyección, que resulta a través de ese conducto, logra la aprehensión de la conciencia inducido por las propiedades de ese mundo refigurado en la narración.

El personaje se autodefine como un sujeto que no cultiva letras y en cambio sí lo hace con las imágenes que se le aparecen, y en algunos casos para incentivar la narración; hecho que por otro lado arguye sobre la manera de conceptualizar la producción de la escritura en la que influye todo rasgo cultural del que se desprenda alguna forma de encantamiento, y por eso, más que sólo entre las conexiones en que se sostiene la literatura, hacen gran presencia para la creación lo que represente interacción con el otro, «[...] Creo que el cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar, y etcétera, me han influido tanto o más que los libros».¹⁷⁴

Se impone luego la proposición de que él mismo defina su ejercicio con relación a un tipo de literatura, que defiende desde el realismo y no en cuanto a la ciencia ficción o la fantasía, como regularmente se le encasilla; responde que la clasificación de su obra se visualiza en el posicionamiento entretejido dentro del discurso de la charla: —Creo que esta entrevista forma parte de eso que llamás mi “obra”. Si se lee bien, aquí estoy yo entero».¹⁷⁵

Así pues, el fundamento de la literatura de Mario Levrero se conjuga en la percepción de un yo personificado entre las características de un mundo quizá irresuelto que se conforma en sí, es decir, desde la postura de su propia existencia, para externarse luego a través de la revelación de lo otro que inscribe en sí mismo un panorama de conocimiento. Desde esa interiorización sale para arraigar el exterior, aunque eso implique un movimiento que desconoce en cuanto a los elementos que en él infieren, entonces personaje de una historia entrelazándose para incurrir en el asombro de la simulación. Levrero finalmente concluye: [...] me parece mentira que eso haya pasado por mí, a través mío. Es que, fuera de los periodos de inspiración, soy totalmente incapaz de escribir, y en inspiración no soy exactamente yo mismo. Cuando leo algo mío, salvo algunas cosas que no me resultan

¹⁷³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.105.

sistemáticamente aborrecibles, me parece estar leyendo algo ajeno, y al tomar conciencia de que es mío (quiero decir: que pasó por mí) suelo quedar maravillado [...]».¹⁷⁶

3.3 La voz que articula al personaje

En *Formas de comunicación narrativa*, María Dolores de Asís expone que todo texto narrativo responde a un ejercicio de comunicación; refiere, además, que la postura enunciativa de la situación es el medio para elaborar el mensaje, concebir el sentido literario y trazar uno de los valores de la obra, es decir, la configuración de un modelo expresivo cuyo contenido incentiva la apelación interpretativa.¹⁷⁷ De Asís recurre al esquema en que se estipulan las instancias a las que se sujeta determinado relato, puesto que lo que se formula se constituye entre la relación de las siguientes conceptualizaciones: emisor, mensaje, receptor y mundo aludido, como funciones de acuerdo al carácter del texto en cuestión. Para la investigadora es necesario tener presente que la conjugación de los elementos del texto es determinada para comunicar “uno a otro algo sobre las cosas”.¹⁷⁸

De lo anterior, De Asís parte para proponer respecto a la conformación de un particular texto la categoría de signo. Esta forma de entender el acto de la escritura, y por lo tanto de la lectura, plantea el carácter simbólico de la expresión por la manera de sostener los referentes a los que alude en las imágenes narradas. Ya en tal posición la presencia del lector, entendido como función dentro del relato, juega un papel sumamente significativo, en el sentido de que éste consolida el ejercicio bajo la noción de que trata una huella que alguien más ha dejado ahí para que la descubran, lo que está mediado por la voluntad constructiva. «Hay que añadir además que esta voluntad constructiva no sólo atañe al autor, en cuanto creador de la realidad ficticia, sino al lector implícito, receptor de dicha realidad ficticia, quien la hace presente a través del tiempo».¹⁷⁹

La manera en que se presentan los sucesos de una historia particular de la obra de Mario Levrero con frecuencia nos muestra la estrategia de emplear el discurso de acuerdo a

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Cfr., De Asís Garrote, María Dolores, *Formas de comunicación narrativa*, Editorial Fundamentos, España, 1988, pp. 9 – 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

la elaboración de una voz en primera persona que va descubriendo las condiciones de la personalidad propia del personaje a quien plantea. Esta fórmula implementada desde los inicios creativos del escritor es el medio para figurar al individuo protagonista en cada novela de la *Trilogía involuntaria*, a la vez que dificulta señalar la distinción entre los mismos, pues nada afirma tajantemente que se trate del mismo personaje, aunque la voz enunciativa parezca la misma. En ejercicios narrativos posteriores Mario Levrero continuó explorando la técnica de presentar el discurso de tal forma, aunque sustrayéndola de esa voz inicial de *La ciudad* para dotarla de presencias distintas con características diferentes en cada caso. En el curso de su trayectoria literaria esto se urdió como marca representante de su literatura.

Más delante de esa primigenia etapa del autor iniciada en la escritura de *La ciudad* su perspectiva narrativa se proyectó en un sentido distinto que produjo el desarrollo de una declaración trabajada en torno a los términos relativos a la autoficción, registrada en el contenido de “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla”, *El discurso vacío*, *Burdeos* y su gran obra póstuma *La novela luminosa*, mediante las cuales se distingue una habilidad particular de tratar el fundamento de lo autobiográfico, donde la voz narrativa se posiciona en relación al reconocimiento de la figura de autor ajustada a la temática de un desenvolvimiento como puesta en escena de lo cotidiano de una vida.

Sin trabajar a detalle esta exposición del discurso en las siguientes referencias, menciono lo anterior porque algunas de las expresiones narrativas de Mario Levrero se articulan sobre una vertiente de creación en torno a su obra en una singular propuesta en la que el personaje manifiesto remite a la figura diseñada por algunas características del autor, a pesar de que la historia en cuestión no trate específicamente sobre su persona. Tal es el caso de los títulos *Fauna*, *Dejen todo en mis manos* y *El alma de Gardel*, donde el protagonista es dotado de un carácter sugestivo a la realidad propia de Mario Levrero, pues la circunstancia evidencia aspectos relativos a los mecanismos implantados por prácticas atribuidas a una forma de pensamiento establecida desde su personalidad.

La trama narrativa en *Fauna* desglosa la situación de un sujeto a quien una mujer solicita su intervención parapsicológica, motivada por las investigaciones de su autoría sobre el tema, publicadas en artículos periodísticos; de tal manera, se le encomienda la tarea de buscar a una mujer, hermana de la otra, para rescatarla de un falso mediador que la ha embaucado. La siguiente cita propone un ejemplo: «[...] Escuche: en primer lugar, los

parapsicólogos no tienen poderes secretos; se ocupan de estadísticas y ese tipo de cosas sumamente aburridas. Usted debería saberlo, si leyó mis artículos. Por otra parte, yo no soy siquiera parapsicólogo; tengo un quiosco de cigarrillos en la calle San José, y a veces escribo notas para los diarios. Hace poco escribí un reportaje sobre paracaidismo... ¿usted querría hacerme saltar desde un avión? Soy...». ¹⁸⁰

Las actividades señaladas como artefacto de construcción característica en el universo del protagonista son referencias a ocupaciones reales a las que se dedicó Mario Levrero: publicó un manual de parapsicología, redactó para la prensa y atendió una librería que a la vez servía como tienda de cigarrillos. A pesar de que eso no da motivo para tratar la expresión como una forma referencial, de muchas maneras funciona para trazar al personaje de acuerdo a los aspectos representantes de la figura de autor a la que se atiene la voz narrativa y con eso se puede, además, consolidar la trama, es decir, aprehenderla, sobre todo para quienes reconocen las líneas que demarcan la existencia del escritor en relación a sus condiciones creativas.

Dejen todo en mis manos es una novela que, sin acatarse fielmente al género, se conjuga en torno a caracteres de una traza policial cuya trama parte de la situación de un escritor al que no se concede la publicación de uno de sus manuscritos. De tal modo, se aprecia en cuanto a la configuración del protagonista una referencia a un supuesto medio editorial, el cual de alguna manera podría trasladarse a la dimensión real experimentada por Mario Levrero en su condición de autor en el contexto determinado por su posición literaria en Uruguay: «Escuché, pues, con resignación, sobre las actuales dificultades de la industria editorial en nuestro país, como si fuera un tema novedoso, como si el Gordo lo hubiera descubierto tras profundas meditaciones y encuestas. Como si en nuestro país existiera una industria editorial. Como si nuestro país fuera un país». ¹⁸¹

En seguida, el argumento se apega a una visión que empata con la que Levrero se expresó respecto a la producción de su literatura, pues en ese proceso defendió más el ingenio de la escritura que ajustarse a parámetros de divulgación:

—Cortala, Gordo, —interrumpí, más con humor que con fastidio—. Lo sabés muy bien: si tuviera «algo» no se lo traería a ustedes; intentaría colocárselo a

¹⁸⁰ Levrero, Mario, *Fauna / Desplazamientos*, Penguin Random House, España, p. 21.

¹⁸¹ Levrero, Mario, *Dejen todo en mis manos*, Kindle.

los españoles, o por lo menos a los argentinos. No agregué mi discurso ideológico; ya me tiene un poco hartó: si yo tuviera «algo», no sería yo mismo, y me odiaría tanto que abandonaría la literatura. Siempre consideré preferible picar piedras, con una pesada bola de hierro unida al tobillo por una gruesa cadena, a matar el libre acto creativo pensando en el público. Pero es cierto que no tengo experiencia en picar piedras.¹⁸²

En cambio, se le presenta una oferta de trabajo distinta a sus expectativas y el personaje en cuestión se halla envuelto en una labor que podría pensarse poco conveniente al intentar conducirse en búsqueda del autor de una obra, a la que se le apuesta gran proyección, firmada bajo el pseudónimo Juan Pérez, de quien se intuye andará en las inmediaciones de un poblado no muy lejano, lugar del que proviene la dirección y a donde se dirige el protagonista sin conocer mayores detalles sobre el asunto. En eso se traza la historia.

Por otro lado, *El alma de Gardel* es un relato en el que un narrador va entretejiendo una historia a partir de la evocación a imágenes de su pasado relativas a determinados objetos, a la vez que se contagia de la idea de que el alma de Gardel circunda entre la gente y se instala en la consciencia de quien logra percibirle. Aunque las únicas señales que pueden suponerse en cuanto a posibles referencias biográficas consisten en que se trata de un personaje dedicado a la lectura y la escritura, quien con frecuencia visita la biblioteca, lo más contundente para relacionar al protagonista con el autor son las propias declaraciones de Mario Levrero en la entrevista “Un tercer estado”, en la que se hace referencia a este título al indagar en una escena en específico, mediante la cual se hace manifiesta una impresión sobre la ciudad en la que se desenvuelve la trama: «—Eso me pasa a mí, en esa parte soy yo el personaje [...] En ese libro partí de un personaje que era yo, pero se fue distorsionando, se hizo bastante monstruoso, empecé a verlo hasta con repulsión, de repente sigo siendo yo con más distancia crítica».¹⁸³

La escena en cuestión es la siguiente y funciona para encuadrar la perspectiva resuelta en el panorama narrativo inscrito en la elaboración de las *Irrupciones*, porque en ese sentido, puede visualizarse como un texto integrante de la proposición desarrollada en esta materia creativa:

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ Mario Levrero *apud* Juan Antonio Bruno, Alberto Galione y Jorge Bonino, “Un tercer estado”. En: Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 142.

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: la velocidad de los automóviles, la furia automática de los automovilistas, la carrera agotadora sin fin, con su tendal de vidas, la ansiedad, el atroz desequilibrio; el ruido, el humo, la muerte amenazando en cada cruce, el desgaste inútil de los nervios de las personas, de las vidas de las personas. Es como un cuadro lleno de fuerza, pintado por un loco; es arte, el arte más elaborado, más audaz, más avanzado; arte contemporáneo en permanente evolución. Es el fin de la razón, es el comienzo de la liberación. Las personas ya no son personas, son como los colores que utiliza el artista. Y el artista soy yo, y el único espectador soy yo, y el espectáculo comienza cuando yo llego.¹⁸⁴

3.4 *Irrupciones*

Irrupciones es un compendio de relatos breves cuya conformación en libro proyecta el contenido de la columna homónima en la que el Mario Levrero escribió hacia el final de su ejercicio creativo para el suplemento “Insomnia” de la revista cultural *Posdata* entre los años 1996 y 2000, durante dos distintas etapas.¹⁸⁵ La constitución de la obra pareciera, en una aproximación superficial, un discurso que oscila entre las perspectivas tratadas en su literatura autoficcional, en cuanto al formato de diario; no obstante, los recursos narrativos de los que se echa mano para su estructura hacen un complejo de interpretación donde operan elementos de carácter imaginativo mediante los cuales se expone una aguda introspección sobre temas de lo humano en relación con lo otro, que permiten visualizar algunas de las condiciones instauradas en otras de las narraciones de la obra del autor.

Las *Irrupciones* se conjugan entre los límites de la realidad y la ficción a través de un discurso que distingue aspectos de lo cotidiano emitidos de una manera reflexiva aparentemente por el propio Mario Levrero, porque a la vez quien enuncia puede corresponder a la voz de algunos protagonistas de otros de los relatos del autor, pues hemos

¹⁸⁴ Mario Levrero, *El alma de Gardel*, Kindle.

¹⁸⁵ «[...] Fueron recogidas en libro por primera vez por el propio Levrero en 2001». – Caplán, Raúl, “La trama del zurcido invisible: lecturas de Agujero en un buzo celeste”, en: Nogales Baena, *op cit*, p. 240.

de reconocer por la situación del panorama una correlación con distintos narradores de diversas tramas, donde el personaje padece un estado de desconcierto al tratar reconocer y de asimilar la realidad que se presenta ante sí, lo que en ocasiones contribuye a saberse ajeno al lugar que habita.

Felipe Polleri señala que en las páginas que conforman ese modelo narrativo es posible rastrear el dejo de cada Levrero, es decir, de los variados acontecimientos literarios en que se esparció el imaginario del autor en diferentes momentos, unas veces más ficticios de los otros que sugieren con más ahínco lo autoficcional o autobiográfico. A propósito de lo que afirma el propio Mario Levrero en el prólogo de la edición, Polleri resalta la idea de que el discurso de las irrupciones transita hacia la configuración de un hipertexto que vuelve una y otra vez al universo levreriano; así dispone su argumento:

[...] 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 [...] cuando estamos frente a un gran escritor toda su obra se une (lo quiera o no) a sus espaldas, porque viene del mismo lugar, todo forma parte del mismo gran sueño, del mismo ensueño, del mismo Espíritu.¹⁸⁶

La propuesta de *Irrupciones* configura una atmósfera en la que convergen elementos de lo extraño, lo onírico, lo kafkiano, lo detectivesco por medio de una técnica de enunciación directa en la que figura la primera persona, lo que hace distinguir una particularidad esencial del estilo de la literatura del autor: el carácter de relatar en torno a la subjetividad del sujeto, donde ese suceder de la mente entre la memoria y la cavilación presenta un imaginario tratado por elementos y recursos literarios para cuestionar la existencia a través de la personalidad de la entidad que enuncia lo acontecido. Así describe Felipe Polleri:

Acompañamos a Mario. Porque no sólo lo escuchamos. También lo vemos en la épica búsqueda de un buzo, o de un baño de un edificio público, o fumando (alegría que compartíamos) con o sin culpa, o estudiando diferentes clases de hormigas caseras, odiando el calor y los mosquitos que lo picaron (a los otros, sin pruebas fehacientes, era incapaz de matarlos), luchando contra los eslóganes publicitarios y el ruido infernal de Montevideo, apiadándose de un gato, consolando a un chiquilín, adelantándose al minucioso observador que

¹⁸⁶ Levrero, Mario, *Irrupciones*, Criatura editora, Argentina, 2013, p. 12.

escribiría (o ya había escrito o estaba escribiendo, es decir, no adelantándose)
El discurso vacío y La novela luminosa.¹⁸⁷

Ricardo Romero en su texto “Aproximaciones a Levbrero. Lo Levbreriano” trata de conceptualizar a qué refiere el término que intenta englobar el sentido manifiesto en el estilo del autor, para la cual argumenta lo siguiente:

Porque lo encuentro en la obra de Levbrero, lo que para mí la hace única y revulsiva, es su búsqueda incansable, honesta e insobornable de lo real [...] lo levbreriano está en las modulaciones religiosas de esa búsqueda y en la idea huidiza y mística de lo real que uno encuentra en las páginas de cada uno de sus libros [...] Lo real, entonces, que no es lo mismo que la realidad. Porque mientras la realidad es algo que parece estar fuera de nosotros, un discurso más o menos cerrado que nos viene de la historia y sus instituciones más o menos institucionalizadas, de los medios de comunicación, de las instancias educativas, de los chismes del barrio y de la mala literatura realista [...] lo real, en cambio, es justamente lo que nos atraviesa y no es discurso. Lo real, y creo que Levbrero lo sabía mejor que nadie, que desconfiaba hasta y sobre todo de su propia memoria, es silencio. Somos nosotros los que hacemos ruido. No lo real. Lo real es real y no necesita decirle a nadie que está ahí. Pero el hecho de que Levbrero lo supiera no cancela la búsqueda, sino que, la inaugura y la legitima [...].¹⁸⁸

En tal manifestación del lenguaje, quien narra lo hace desde un terreno interior instaurado respecto a cierta individualidad, aunque en comunión con el entorno, el mundo aparentemente ordinario que, sin embargo, no se visualiza en todos del mismo modo, aunque a cualquiera le genera interrogantes. En el recorrido su posición ha de definirse por la concomitancia acarreada por los factores que interponga su enfrentamiento en su intercesión a la dimensión de movimiento. Por eso, en el propósito de hacer imagen del sujeto en cuanto a su idiosincrasia, respecto a determinada situación, conviene ahora encuadrar tres categorías: el personaje, el espacio, el otro; todo lo anterior hacia el sentido de corresponder este modelo narrativo con las nociones de identidad narrativa y sujeto actante del relato.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁸ Ricardo Romero, “Aproximaciones a Levbrero”. En: Bertalini, Carolina (Edit.), *op cit*, p. 114 – 115.

3.4.1 El personaje

Y es que la estructura en que se presenta el personaje no necesariamente ha de seguirse de manera subsecuente de principio a fin, sino que el orden puede intercalarse según prefiera el lector, sin perseguir un orden de redacción, ya que no se cuenta una historia en específico, sino se desenvuelve una trama resuelta entre pequeños instantes en que se aborda al narrador de la situación para hacer una imagen de su relación frente al mundo.

Por lo tanto, en la siguiente selección se indaga sobre esa travesía en cuanto a una noción que responde a uno de los múltiples criterios esparcidos en los lectores para configurar un trazo en el que transita el sujeto de la acción. Así pues, el trayecto ahora propuesto inicia con la irrupción número 12, en la que el personaje destaca una suerte de especulación ante el devenir de nuestra permanencia en el mundo al abordar así el discurso de su pensamiento:

«Vuelvo sobre el tema, y no creo que por última vez. Pienso que hay pequeños trozos de mundo que, a lo largo de nuestra vida y a fuerza de recorrerlos, vamos incorporando como algo conocido, aunque en realidad no los son. Solo hemos aprendido a movernos por ciertos lugares con mayor facilidad que por otros; somos como murciélagos que chillan en la noche permanente de su ceguera y solo reciben del mundo el rebote de sus chillidos».¹⁸⁹

El panorama planteado no se constituye ajeno a lo que sucede al individuo en su configuración elemental respecto al valor de la memoria, al procurarse una posición en su trascendencia frente a la idea de realidad. Se habla entonces sobre el sentido de entretejer la propia historia en relación al movimiento que se produce en la mente, con todo aquello que se refigura para percibirse en sí mismo en el acto «[...] tenemos cierta consciencia de una distancia física que separa unos trozos de otros, pero de todos modos en nuestro interior se agrupan como piezas contiguas del rompecabezas y configuran un todo homogéneo —el todo que es el conjunto de nuestras percepciones, o de la memoria de nuestras percepciones».¹⁹⁰

En tal proceso se formula la premisa que trata de develar la noción narrativa en tanto el concepto de la irrupción, precisamente por la configuración de un agente que disuelve su

¹⁸⁹ Levrero, Mario, *Irrupciones*, *op cit*, p. 53.

¹⁹⁰ *Idem*.

identidad entre un universo en constante construcción, a partir de una entretela imaginativa mediante la cual se representa en el ejercicio comunicativo:

Cuando se inserta una nueva pieza, cuya existencia no parecía posible o no se sospechaba, entre dos piezas contiguas de ese rompecabezas que es nuestra representación del mundo, algo parece ponerse a punto de estallar —la mente se resiste a incorporar de buenas a primeras esa nueva pieza imprevista, y por lo general no sabe cómo hacerlo; para la mente, la aparición de esa nueva pieza es como la irrupción de una nueva dimensión en la realidad y no sabe cómo manejarla. Después, la persistencia de esa pieza, la tangibilidad manifiesta de su presencia, hace que la mente vaya comprendiendo que el dibujo anterior que se formaba sobre la superficie del rompecabezas era un dibujo de aspecto coherente pero falso, y que ese dibujo debe ser cambiado por el otro que propone la superficie de esa nueva pieza.¹⁹¹

Al pretender hacer armazón de las apariencias articuladas en los procesos psíquicos por motivo de un acontecimiento en que se ejecuta una red de relaciones entre distintos elementos, se plantea una suerte de clarividencia mediante la que se entreteje irremediablemente una trama simbólica, de la que se sustraen en ocasiones impresiones desconocidas que, sin embargo, avienen con afán de conformar una representación a determinado conocimiento, respecto a la existencia en que se busca resolver, aunque sea momentáneamente, la complejidad de nuestras significaciones:

[...] No se trata de simplemente de cambiar una pieza por otra, de hacer un espacio entre las piezas contiguas para injertar la nueva; es una operación que consta de una mayor cantidad de elementos, porque implica la remoción de antiguos hábitos de percepción e incluso de vida, y la habilitación de sentimientos que reaparecen modificados, y es todo el aparato psíquico lo que resulta conmovido, ya que este sentimiento invade la totalidad del ser, que es uno e indivisible: no se puede alterar un fragmento sin que se altere todo el conjunto.¹⁹²

Esta forma de implantar la idea sobre el engranaje sucedáneo del devenir mental, fundamentado en lo imaginativo del artilugio de la memoria, se vincula con el planteamiento adaptado en la nouvelle *Desplazamientos*, en la que un narrador en primera persona relata

¹⁹¹ *Ibid.*, 54.

¹⁹² *Idem.*

una situación nada extraordinaria al cobrar la renta de la pensión por él regentada a causa de una herencia paterna; en el curso de la trama va cambiando el matiz de una forma a primera impresión inaprensible por la reiterativa consecución de imágenes: una misma escena en primera forma desarrollada de tal manera, un tanto más adelante se refigura con algunas variantes sin que nada se indique de la secuencia narrativa, es decir, sólo se presentan distintas versiones de un mismo hecho para replantear la situación descrita, lo que determina que la historia cambie sus condiciones y su sentido y, por lo tanto, la misma figura del personaje, así como algunos de los valores de su personalidad. A continuación, por ejemplo, se describe una situación específica del personaje con una de las huéspedes:

—Oiga—dije, y ella detuvo el movimiento. Al levantar el rostro hacia mí inquisitivamente, entrecerró los ojos, y entonces comprendí que su comportamiento no era inocente, que su mirada baja no era una actitud natural de pudor, sino un desprecio calculado. Supe que me tentaba a propósito y a propósito se me negaba [...] Busqué sus labios con mi boca y ella echó su cabeza a un costado, rehuyéndome; con la mano izquierda le aferré los cabellos, cerca de la nuca, y maniobré para que su boca se me ofreciera mientras le rodeaba la espalda con el brazo y la atraía hacia mi cuerpo. Acallé con la boca sus intentos de protesta, apretándole los labios [...] Quité mis manos de ella y me aparté. Ella no se movió de su sitio. La miré. Su mirada estaba nuevamente baja [...].¹⁹³

Diez páginas más adelante se reconstruye nuevamente la escena con algunas variantes sobre el mismo episodio:

—Oiga— dije, y ella detuvo el movimiento—. No me puede hacer esto—agregué, y tomándola del brazo acerqué su cuerpo contra el mío; busqué sus labios con mi boca y ella echó la cabeza a un costado rehuyéndome; con la mano izquierda intenté aferrarla de los cabellos para enfrentar nuevamente su boca con la mía, pero ella me empujó con un brazo, mientras movía la cabeza frenéticamente y gritó que la soltara. De inmediato se oyó, como proveniente de su pieza, una voz de hombre, malhumorada, preguntando qué pasaba, y un ruido como si alguien desplazara una mesa o una silla sobre un piso de madera. Asustado, la solté, y ella me miró con furia y se dirigió por el corredor rápidamente hasta su pieza.¹⁹⁴

¹⁹³ Levrero, Mario, *Fauna / Desplazamientos*, op cit, pp. 151 – 152.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 161 – 162.

Durante toda la lectura se van intercalando distintas versiones de una trama que hasta el final es posible sostener al reconocer que todo son episodios de posibles escenarios que en el personaje se representan en traslación a lo que imagina. Lo que Levrero expresa en relación a este formato narrativo, apunta al principio señalado en la irrupción anterior:

[...] en todo ese material desentrañado a partir de la imagen muy breve de un sueño, había algo que ejercía una cierta fascinación [...] Por lo general, cuando llego a una situación que yo llamo nudo, donde el protagonista termina de vivir una peripecia y se abre otra, intuyo que hay varios caminos para empezar la nueva; y todos los caminos tienen el mismo valor. Recordé que, mientras escribía la novela, al llegar al nudo no había elegido siempre con total sinceridad el camino a seguir. Entonces volví escribirla, agregando nuevas soluciones posibles [...] O sea que uno viene leyendo y en determinado momento se repite un fragmento que toma por otro camino que se trunca o se continúa más adelante. Es una obra ramificada [...].¹⁹⁵

En la irrupción 11 aparece otro ejemplo de este procedimiento en el que se entrevera la ensoñación, y su exposición conecta con la escena inicial de la nouvelle *Fauna*, publicada en la misma edición que la anterior; en ésta la trama inicia cuando el personaje es distraído de las imágenes posteriores a un sueño profundo, que aún no logra asir por completo, a causa de una llamada telefónica: «Era un sueño borrascoso, cargado de significados ocultos. Cuando sonó el teléfono, el sonido se introdujo momentáneamente en el sueño, modificando algunas imágenes, torciendo el sentido de la historia que quería representarse, y maldito si puedo recordarla; pero al fin consiguió rasgar el velo onírico y llamarme a eso que llaman “realidad”». ¹⁹⁶

Tal situación, además, está directamente ligada a una de las cuestiones desarrolladas por Mario Levrero en la entrevista imaginaria antes citada, precisamente en el apartado en el que trata la reformulación de imágenes en constante presencia mental, desprendidas a raíz de un sueño al que en primer momento no se le encuentra alguna red de significados:

[...] si mi sueño no hubiese sido tan profundo e interesante, tal vez habría logrado oír el sonido del teléfono sin hacerle caso, e incluso disfrutar con la idea de que alguien había fallado en su intento de fastidiarme. Ahora ya sabía lo que me esperaba: pasaría la mañana tratando sin éxito de recordar el sueño,

¹⁹⁵ Mario Levrero *apud* Cristina Siscar, “Las realidades ocultas”. En Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 46.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

y el resto del día actuando a medias sonámbulo, hostigado por esas imágenes que seguirían buscando formularse en lo que suelo llamar “un sueño atragantado” —algo tan malo como una indigestión, y a veces peor [...].¹⁹⁷

El personaje enseguida se introduce finalmente en el contexto de su vida exterior al ajetreo mental en el momento de escuchar a quien lo llama: «[...] Levanté el tubo y gruñí del modo más desagradable que me fue posible, pero súbitamente quedaron atrás las imágenes atragantadas y me desperté por completo: había escuchado mi nombre pronunciado por una maravillosa voz de mujer, cálida, fresca dulce, vibrante [...].¹⁹⁸ A partir de ahí se elabora la trama antes referida. Por otro lado, en la irrupción señalada sucede una situación cuando menos parecida en la que es posible visualizar algunas similitudes en cuanto al panorama que se le presenta al personaje, quien también produce su narración a efecto del sonido telefónico:

No estaba exactamente dormido [...] pero sí estaba en un estado parecido al del sueño, tratando de rescatar las imágenes de algunos ensueños que el ruido del teléfono había interrumpido [...] en eso el teléfono volvió a sonar [...] una voz de mujer me preguntó si el número de mi teléfono era el mismo que ella había discado. Le dije que sí. Luego profirió mi nombre de pila entre signos de interrogación, a lo cual también respondí afirmativamente, mientras me esforzaba por reconocer la voz.¹⁹⁹

Si en el primer caso la aparición de la voz funciona para desprenderse de las imágenes de ensueño, aquí sucede lo contrario, pues en el intento de responder a la solicitud del llamado se desenvuelve toda una secuencia de caracteres, incrustados en aparentes recuerdos, con el propósito de hacer figura de la voz de la tía Mery: «[...]Busqué en el archivo de mi memoria a toda velocidad, tratando de encontrar una imagen que correspondiera con ese nombre y esa calidad de tía, mientras se me mezclaban las imágenes del ensueño reciente [...].²⁰⁰

Una y otra escena, sin embargo, entrelazan relación porque de ellas se infiere la inserción a una búsqueda de condiciones oníricas, que, en el caso de la irrupción se continúa, ya que la voz en el auricular de alguna manera promueve los elementos que han de hacer una estructura:

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ Levrero, Mario, *Irrupciones*, *op cit*, p. 50.

²⁰⁰ *Idem.*

[...] algo en forma totémica, una especie de vehículo con el motor debajo, algo parecido a una aspiradora o a una cortadora de césped pero que funcionaba gracias a una serie de jaulas para pájaros colocadas una encima de otra. Esa especie de tronco estaba pintado de vivos colores. La escena transcurría en una piecita similar a un garaje, y había algunos pajaritos amarillos picoteando sobre el piso de tierra, pues al parecer podían entrar y salir a su antojo de aquella colección de jaulas apiladas, aunque la mayoría de ellos estaba dentro de las jaulas y por algún motivo todos piaban con angustia [...].²⁰¹

Al tratar de hacer memoria para descifrar quién llama se aparece toda una relación de imágenes varias. Al final, sin embargo, no puede concretarse la concordancia entre la voz y la escena que se anima en el pensamiento y todo se comprende en un malentendido. En cambio, tal actividad mental sigue indagándose en lo sucesivo en el transitar del personaje. De manera que en la irrupción 16 se declara también el acontecimiento que asalta durante la ocupación de entrelazar de una forma preferiblemente adecuada, cuando no totalmente coherente, el afán de conceder a la conciencia un trazo para encaminar el terreno de los ensueños, mediante los que la imagen reguladora o transmisora de significados finalmente se configura ante la interpretación de sus propiedades: «Necesito escribir para desordenar los pensamientos, buscando una mayor coincidencia con la realidad. No es que la realidad sea en sí decididamente desordenada (ignoro cómo es), pero sí es que el orden de los pensamientos le queda siempre estrecho, y eso es molesto para quien vive y los padece».²⁰²

Y es que siempre hay un más allá ante la contemplación en tanto el desborde del movimiento que la atención suscita al fijar la percepción sobre un panorama. En la misma irrupción, pero en otro apartado de la narración, el personaje desciende a la enajenación interior que provoca una escena por lo demás trivial, aunque dispuesta a sensibilizar la conciencia y activarla a la inspiración de la palabra: «La luz crepuscular disuelve la irrealidad de los viejos muros y acentúa el ridículo desafío de los más nuevos. Los árboles recobran su dignidad vital y se recuerdan a sí mismos como dueños de una sabiduría decisiva. Todo transcurrir, en general, se vuelve misterioso y por lo tanto, cierto; es todo el mundo, desvelado en contrastes agresivos, quien se recuerda en todas sus dimensiones».²⁰³

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 50 – 51.

²⁰² *Ibid.*, p. 66.

²⁰³ *Ibid.*, p. 67.

El personaje pende entonces de ese asombro develado en lo inextricable de las escenas cotidianas, un episodio cuyas propiedades se proyectan como materia de aprehensión significativa, y que en el hecho mismo de la manifestación del lenguaje al recrearla se hace real por el vislumbre de las condiciones de un mensaje en construcción, que sólo en algún punto podrá descifrarse, según la perspectiva del que mira en su inserción al campo del ensueño:

La luz roja de un semáforo, en una esquina cualquiera, brota como por primera vez, como naciendo maravillada, y su mensaje es una explosión de amor que me toca y me despierta, también a mí, en esa esquina donde no esperaba ya absolutamente nada de la vida. Entre esos edificios insensatos que lo invaden todo hay, todavía, un lugar que hace elevar los ojos y mirar algunas nubes rosadas, heridas por los rayos de un sol que ya no podemos ver. Alguien dentro de mí se expande y respira —nace, como la luz roja, en una onda explosiva de amor, en la dimensión del espíritu que había quedado sepultada por alguna clase de locura.²⁰⁴

Todo sucede de pronto y así mismo se va; se ha implantado, sin embargo, el peso de una severidad inmanente al hecho de enfrentarse al mundo con las consecuencias que eso implica, porque todo sigue el estipulado cause de la existencia: [...] Es un minuto fugaz. La Luz roja se borra y estalla una luz verde; más tarde, brota con el mismo ímpetu de recién nacida una amarilla; en seguida, retorna la roja, pero ya pasó el misterio, ya está cayendo, así, tan pronto, la noche; ya la gente advierte que yo no trato de cruzar la calle, y comienzo a sentir el ridículo y el frío».²⁰⁵

En un sentido que neutraliza la revelación anterior, aunque sugerido en un tono irónico, en la irrupción 22 el personaje trata el cariz subjetivo involucrado en la visualización propia de cada individuo, cuya elaboración disgrega un entendimiento que apuesta a la verosimilitud de esa exploración, reconocida en lo intrínseco de su percepción propia conforme al mundo aludido en las representaciones mentales:

Pensar las cosas por uno mismo es una pérdida de tiempo y, más grave aún, una fuente de error. La propia experiencia, llena de subjetividad, pocas veces es un buen punto de partida; y las propias reflexiones sobre ese punto de partida casi siempre están teñidas por los errores cometidos al examinar otras

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 67-68

²⁰⁵ *Idem.*

experiencias del pasado. Es así como se forman muchos prejuicios y se realimenta la cadena de errores, hasta que uno llega a estar equivocado en la mayor parte de las cosas.²⁰⁶

Más adelante, sin embargo, el juicio se inclina a consolidar la posición del sujeto como una sustancia de discernimiento, quien intuye que en él no inicia ni termina el mundo, aunque, por otra parte, sí se formula de una manera específica con las particularidades que concluye su perspectiva de resolución: «En el otro extremo del espectro están aquellos que no saben pensar por sí mismos y que no reflexionan a partir de los datos de la percepción propia y de la experiencia propia. Son los que no pierden el tiempo. Son los más eficaces y los más exitosos. Siempre consiguen lo que quieren y lo hacen de la forma más rápida y económica posible. Son los que todo lo aprendieron y los que, desde cierto punto de vista, apenas, o nada, vivieron. Forman legión; y así va el mundo».²⁰⁷

Así, se nos presenta un personaje que intenta formular interpretaciones sobre lo que observa del exterior, aunque concentrando una búsqueda interna, para develar un mecanismo que le ataja de forma consecuente a su naturaleza de aprehensión a lo luminoso de los episodios, donde la vida describe sus irregulares acepciones en cuanto al hecho de particulares modulaciones imaginativas.

3.4.2 El espacio

Es fundamental para hacer idea del personaje, además del plano de las cavilaciones mediante las que se reconoce el aspecto intrínseco en la ejecución de su consciencia, advertir de qué manera opera la disposición del espacio narrativo, donde éste se articula también respecto a lo exterior de un contexto con características singulares, a través de las cuales se adecua al funcionamiento de una situación particular en la que se halla envuelto, y que termina por modificar el cauce de su razonamiento. Algunas de las irrupciones se constituyen en torno a tal estratagema y su expresión responde a un sistema narrativo ya elaborado previamente en otros relatos, es decir, la manera de tratar el asunto da la impresión de recurrir a una fórmula desarrollada en otra historia.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁷ *Idem.*

En los números 65 y 66, que conforman una secuencia, se plantea una pequeña trama; la elaboración de sus elementos va complejizando una acción de naturaleza habitual, que parte de la necesidad por hacer uso de un baño en un lugar público: «Uno de los problemas que más frecuentemente se plantean en esta ciudad al alejarnos de casa es la dificultad para encontrar un cuarto de baño apropiado cuando hace falta [...]».²⁰⁸ La coyuntura que principia el incidente muestra al personaje expectante, desde un punto específico con aspecto de salón u oficina, dentro de una superficie de dimensiones grandes con apariencia de patio central de una construcción antigua, donde su colocación le permite apreciar a una mujer conocida quien llama su atención por la forma de conducirse: «[...] La mujer, o muchacha, se movió luego hacia una abertura amplia que había a sus espaldas, y se asomó a lo que imaginé un corredor. Un cartel, sobre la pared donde comenzaba ese presunto corredor, informaba que por allí se accedía al baño de caballeros [...]».²⁰⁹

Lo que determina la introducción del personaje al universo que enseguida ha de desplegarse en un insospechado recorrido desesperante es la intención de acudir al baño. Sin embargo, su sentido precavido le hace reparar sobre un inconveniente al que hay que abordar de la forma más oportuna:

[...] el baño había sido ocupado por un niño pequeño, hacía ya largo rato, y el niño estaría muy probablemente relacionado con esa mujer, que ahora se asomaba al corredor pensando, tal vez, como yo, que el niño estaba demorando demasiado. Para complicar la situación, también se había metido por ese corredor, aunque más recientemente, un hombre; se trataba de un hombre desagradable, de aspecto entre ruin y huido [...] Usaba un sombrero de esos que ya no se usan, con una banda de fieltro de color aceitunado rodeando la base de la copa [...]

²¹⁰

La ocupación se vuelca entonces al supuesto que se desarrolla en su mente respecto a lo sugerido por la imagen y todo comienza transcurrir en torno a la espera de saber que ocurrirá. De tal modo, el personaje, que ahora reconoce la preocupación de la mujer, se introduce a la averiguación ofreciendo implícitamente correr algún probable riesgo antes que ella, además porque el principal motivo recae en la urgencia de hacer uso del baño:

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 229.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 229 – 230.

Salí, pues, de la habitación donde me encontraba [...] Me acerqué entonces a esa abertura que efectivamente daba acceso a un corredor; el corredor era mucho más largo de lo que yo hubiera imaginado. Yo había imaginado concretamente un pequeño corredor de cuatro o cinco metros de largo, que desembocaba directamente en un par de puertas de vaivén, de esas que por algún motivo se utilizan en los baños públicos y dejan a la vista la parte inferior de las piernas, y los pies [...].²¹¹

El lugar entonces impone una estructura que no corresponde con lo previsto según las características del edificio, del cual a primera apariencia se supone que responde a una actividad común de registro público: «[...] el corredor se prolongaba mucho más allá de esos pocos metros, y luego torcía a la derecha [...] antes de llegar a ese recodo yo confiaba en que el acceso a los baños sería ahora inmediato; pero también en eso estaba equivocado. Después del recodo el corredor se ampliaba, o más bien terminaba abruptamente, o se transformaba en un gran espacio no muy bien determinado [...]».²¹² Con el asombro debido por el trámite de la situación, el personaje se halla de pronto ante un panorama insospechado:

[...] como un galpón, o más exactamente como los fondos de algunos edificios dedicados a la atención del público, como pueden serlos los restaurantes o los mercados, un lugar donde se guardan las cosas de los empleados o los feriantes, donde están los refrigeradores, donde se deposita la mercadería, dentro de espacios limitados por tejido de alambre, como de gallinero [...] un lugar compartido, donde los lugares más pequeños que lo integran se van formando y creciendo como al azar, por imperio de necesidades cambiantes, sin un plan que determine una estructura racional [...].²¹³

El desarrollo de esta pequeña trama se determina en seguida por las condiciones del espacio, que termina por definir tanto el transcurso exterior del personaje como el movimiento en sus pensamientos. En tal punto, la apariencia del lugar va integrando un horizonte de naturaleza compleja del que se distingue un armamento incomprensible, que constantemente ofrece distintas facetas de su sistema operacional:

[...] aquel lugar era demasiado grande. Yo no tenía otro camino hacia adelante que unas escaleras que parecían interminables, y tenían una perspectiva tan

²¹¹ *Ibid.*, pp. 230 – 231.

²¹² *Ibid.*, pp. 231 – 232.

²¹³ *Idem.*

curiosa que no podía decir si subían o bajaban; en realidad, subían, pero no de un modo constante, sino que eran más bien onduladas como médanos, lo que permitía ver a lo lejos [...] El lugar parecía ser una terminal de ómnibus o ferrocarriles, y al mismo tiempo un gran mercado y al mismo tiempo otras cosas que no podía definir. Asombrosamente, tenía techo; un techo muy alto y oscuro. El lugar ocupaba fácilmente varias manzanas.²¹⁴

El personaje se conduce sin poder cerciorarse si el rumbo que sigue es el correcto, pero conforme al designio de conseguir alguna orientación que lo aproxime a alguna resolución. Sin embargo, en cuanto más avanza la atmósfera del lugar parece más irresuelta, pues los elementos que la componen se multiplican, cambian, de manera que cada paso produce un nuevo ensombrecimiento a la razón, ya que todo se aleja a la imagen del sitio visualizada inmediatamente antes:

[...] Así, buscando, de pronto me encontré ante una pared desnuda, siempre de piedra, que formaba una especie de nicho, o más bien unos complicados ángulos en una esquina; lo cierto es que al tratar de encontrar en ese sitio alguna pista para acceder al mercado, me fui dando cuenta de que había hecho todo un camino bastante complejo que ahora no sabía cómo desandar; de alguna manera había cambiado de nivel, y ya no estaba dentro de aquel recinto grande [...] sino en un espacio mucho más pequeño, similar a un balcón grande o una pequeña terraza de una casa de apartamentos [...].²¹⁵

Se ha impuesto un laberinto interior, en consecuencia, al propio espacio, que arraiga una creciente desazón en el personaje quien no logra distinguir hacia dónde dirigirse, puesto que ya se ha desdibujado el motivo inicial de su recorrido y su intención principal ya se ha transformado en otra cosa. Así, en tanto la posición del personaje, se intuye que no hay retorno; y luego de un largo trecho todavía de peripecias el camino integra un nuevo sitio: «[...] me encontré en un espacio al aire libre, más amplio, pero también reducido, que parecía corresponderse con los fondos de una casita. Se trataba de un jardín, con dos o tres árboles no muy frondosos, piso de tierra, y un cerco todo alrededor que me aislaba nuevamente de la calle; ante mí estaba la pared del fondo de la casita [...]».²¹⁶

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 232 – 233.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 241.

La manera de formular el traslado del personaje, fijado sobre una búsqueda, articula recursos en que se replica la proyección de otros pasajes, como lo que sucede en el caso de “Los calle mendigos”, perteneciente al primer libro de relatos publicado por Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, en el año 1970; en tal se presenta una técnica narrativa de similar desarrollo, de la cual es posible señalar algunos factores en consonancia con la anterior secuencia. Un narrador inicia una trama al intentar descubrir por qué ha dejado de responder el funcionamiento de un encendedor; para eso, se dedica a desarmar las piezas con el propósito de identificar la falla:

Con una moneda le quito nuevamente el tornillo que cierra el tanque; esto no parece contribuir a desarmarlo. Con la misma moneda, quito luego el tornillo correspondiente al conducto de la piedra; sale también un resorte, que está enganchado a la punta del tornillo. En el otro extremo, el resorte lleva una pieza de metal, parecida a la piedra (que también sale, junto con algunos filamentos, blancos y de largo resorte, en los que nunca me había fijado). El encendedor sigue siendo una pieza entera; en nada he adelantado quitando los tornillos.²¹⁷

En cuanto más va desencajando los elementos componentes del objeto, el personaje avanza sobre su terreno sin atenerse a un constructo esperado, porque no posee un conocimiento previo de la armadura del aparato, de modo que el transcurso, también, se vuelve sobre un camino donde constantemente asalta el desconcierto:

Introduzco entonces el destornillador en distintos orificios; en primer término, atraviesa el conducto de la piedra, y asoma la punta por la parte de arriba; en el receptáculo del combustible encuentro algodón, y no sigo explorando; luego investigo los orificios de la parte superior. Hay dos: uno de ellos es el extremo de otro conducto, cuya función desconozco; es un tubo acodado, el destornillador no puede seguir más allá. El otro es más ancho, recto; al final del mismo —a una distancia que, calculo, corresponde aproximadamente a la mitad del encendedor— la herramienta, girando, de pronto se detiene, atrapada por la cabeza del tornillo [...].²¹⁸

Entonces, el encendedor en sí mismo, con sus particularidades específicas de construcción, aviene para el personaje un proyecto a descifrar, puesto que a cada paso de su avance va

²¹⁷ Levrero, Mario, *Cuentos completos*, Penguin Random House, España, 2023, p. 20.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

comprendiendo menos sobre su método de producción al prenderse: «Queda en mi mano izquierda la delgada capa metálica; con un leve chasquido, en el momento en que termina de salir la parte interior, un pequeño conjunto metálico se expande (me sorprende, porque el tamaño es aproximadamente cuatro veces mayor) y queda en mi mano derecha una réplica, tamaño gigante, que apenas conserva las proporciones, y algo del aspecto del encendedor, pero hay muchos huecos y vericuetos [...]».²¹⁹

Como en el otro relato, las dimensiones del espacio se extienden sobre la inserción a la búsqueda, como alejando el propósito a alcanzar. De tal manera, al momento de seguir desintegrando el conjunto, se expanden las posibilidades para continuar, ya que la desarticulación del sistema esparce recovecos no imaginados: «[...] El fenómeno se repite con puntualidad, y obtengo una estructura aproximadamente cuatro veces más grande que la anterior (y dieciséis veces más grande que el encendedor) [...] Me decido a quitar el algodón; parece estar muy comprimido [...] El tanque ha crecido proporcionalmente, y ahora el algodón está más flojo; el contenido, compruebo, equivale a muchos paquetes grandes; no me ha costado trabajo quitarlo, porque mi mano entra entera en el tanque».²²⁰

De forma similar a la trama en la irrupción, aquí los recursos para la elaboración del trámite del relato se inclinan en cuanto a características de lo fantástico o lo extraño por la manifestación de un cause que rompe con lo probable de la situación. Por otro lado, también, en tal punto se desatiende lo principal del inicio, pues el motivo del progreso no se impulsa ya a encontrar la falla, sino a desentrañar todo el sistema de funcionamiento y, bajo esa consciencia, la conducción en la diligencia incrusta al personaje poco a poco sobre la superficie en que se despliega el espacio, y la conexión entre ambos relatos se amplía al momento de develarse un territorio de traza laberíntica:

No uso, ahora, destornillador, para investigar los conductos; mi mano cabe cómodamente en la mayoría de ellos. Es curioso el intrincamiento de algunos, semejante a un laberinto [...] Ahora, después de un par de operaciones, mediante las cuales vuelvo a separar la estructura en dos [...] el encendedor ocupa más de la mitad de la pieza; esta última estructura ya no se parece en nada al encendedor, sus formas son menos rígidas, hay curvas; si tuviera

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 22.

espacio suficiente para mirarla desde cierta distancia, quizás pudiera afirmar que es casi esférica.²²¹

Finalmente, el personaje se halla emplazado sobre un lugar totalmente distinto a su propósito, desencajado, y la digresión del artefacto revela lo imprevisible de un universo contenido en la organización de las piezas, el cual se le impone y lo subsume para integrarlo en otro sitio:

[...] tomo un cono de hilo, ato el extremo a la manija de un cajón de la cómoda y me introduzco en un conducto, que pronto tuerce la dirección y me lleva a otros [...] “Debo regresar a buscar una linterna”, pensé, y ya me disponía a remontar el hilo, para volver, cuando veo una débil luz ante mis ojos [...] Puedo apreciar entonces cómo es el lugar en que me encuentro; no es exactamente un túnel, en el sentido de conducto tubular cerrado; está compuesto por infinidad de pequeños elementos [...] Descubro que puedo incorporarme, y camino —aunque ligeramente encorvado. Escucho gemidos. “Es la calle de los méndigos” —pienso—, y doy vuelta a la esquina y veo la fuente de luz—un farol—, y por encima las estrellas.²²²

El hecho de plantear así las proporciones y características sobre el espacio narrativo remiten, además, a uno de los principios en que se ciernen las primeras expresiones literarias conjugadas en el estilo levrieriano, en las cuales se constituye un impulso creativo cuya presencia enunciativa se modela principalmente en tanto lo kafkiano. En *La trilogía involuntaria*, que responde directamente a esta etapa, se advierten situaciones absurdas en escenarios incomprensibles por lo confuso de sus determinantes y por la extrañeza provocada en sus protagonistas, cada cual, ante acontecimientos de diferente índole, aunque bajo el mismo matiz ensombrecido.

Hacia el desenlace de la *La ciudad*, cuando el desconcierto ha invadido la atmósfera, el protagonista es orillado a recorrer un edificio tras indicaciones que debe seguir detalladamente sin hacer el menor ruido, para no desatar un infortunio perjudicial al desarrollo de la situación. Una vez más, se persigue una búsqueda en la intención de llegar a Ana, quien se halla en una de las habitaciones del lugar, lo controversial es que las condiciones de éste dificultan la tarea porque, además de ser un espacio para él desconocido, la oscuridad se esparce en todo el ambiente. Así, el trayecto se impone totalmente desafiante:

²²¹ *Ibid.*, pp. 22 – 23.

²²² *Ibid.*, pp. 23 – 23.

Doblé entonces hacia la derecha, y seguí ese nuevo corredor [...] Encontré sin dificultad la segunda abertura, y comencé a subir la escalera, que era sumamente angosta [...] Al llegar al primer descanso torcí hacia la derecha y continué subiendo [...] Volví a doblar, siempre a la derecha [...] seguí subiendo el cuarto tramo, hasta llegar al descanso final [...] Allí caminé hacia la derecha y al tocar la cuarta puerta me detuve.²²³

La estabilidad emocional del personaje llega a un punto insostenible y su ímpetu comienza a desvanecerse, tanto que desatiende su propósito inicial tras un impulso del que no logra descifrar su manifestación al momento de instalarse frente a la puerta que debe abrir, ya que se inclina a emprender el regreso sin importarle que eso implica no encontrarse con Ana, de quien, por otro lado, realmente no puede asegurar su permanencia en el sitio, y duda que todo sea tejido como una trampa para él:

[...] la mano en el picaporte, la mente vacía de pensamientos; algo como una araña instalada en mi nuca presionaba y extendía sus patas y frenaba mis brazos y mi mano [...] Huí otra vez, ahora en forma lenta, automática. Pero no tuve en cuenta las puertas y aberturas [...] Empecé nuevamente a arrastrar los pies y a rozar las paredes, contando puertas, aberturas y escalones; pero ya estos datos no servían, porque no tenía la referencia principal, un punto de partida [...] No sé cuánto tiempo estuve dando vueltas, sin poder parar a descansar, sin atreverme a encender un fósforo (¿de qué me habría servido, de todos modos?) [...] Y al fin encontré la salida, no sé cómo [...].²²⁴

La irrupción 24 expone una nueva interpretación de los elementos tratados anteriormente en función de tales valores estéticos, de lo que puede tratarse la idea de reformulación a un territorio literario. En este número el personaje propone una perspectiva singular y extraña sobre la apariencia de un determinado lugar al que refiere así: «En el barrio, y muy especialmente en los callejones, esos callejones estrechos donde las casas de una y otra vereda se encuentran muy próximas, hay muchos espacios públicos que se vuelven de uso privado, o casi privado, como si la calle pasara a ser una especie de patio del fondo de la casa que le crece a un costado [...]».²²⁵

²²³ Levrero, Mario, *Trilogía involuntaria*, Penguin Random House, España, 2024, p. 136.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 137 – 138.

²²⁵ Levrero, Mario, *Irrupciones.*, *op cit*, p. 89.

Esta idea inicial ha de ser el motivo para generar una imagen inquietante, puesto que, el hecho de que un individuo se halle ante una perspectiva así, supone un grado de desesperación al no tener certeza hacia dónde comandar el paso en el propósito de salir de ahí. Lo que se describe dibuja un espacio con delimitaciones inexactas para quien por ahí transita, de manera que es posible encontrarse invadiendo un espacio privado, aunque éste esté cimentado en lo que se considera un lugar común, al menos en apariencia. El lugar se hace laberíntico porque no se consigue determinar dónde empieza y termina una y otra propiedad. Este encadenamiento se extiende, sin entender de qué manera, hasta el interior de alguna casa y entonces se agrava el problema. Más adelante continúa así la narración:

« [...] trato de salir de allí adentro; veo, a través de una ventana abierta, la calle a un paso de dónde estoy. Si me atreviera a salir por la ventana, sería muy sencillo; pero temo que al verme salir piensen que estoy entrando, o incluso, aunque adviertan que estoy saliendo, la forma de hacerlo, pienso, los llevaría a creer que del mismo modo he entrado, y sólo alguien con torcidas intenciones puede colarse por una ventana; [...]».²²⁶

El abatimiento continúa al ingresar más en el sitio y cada avance suscita nuevas complicaciones y se hace más complejo, por las determinaciones del espacio, seguir una dirección correcta donde se anticipe la salida. Luego sigue el relato: «[...] y me voy adentrando sin querer, cada vez más; la casa se muestra más complicada, menos simple de lo que parecía vista desde la calle, con algunos corredores que tuercen y se enroscan, o con puertas que al abrirse hacia otras habitaciones me van alejando más de la salida, y me introducen en una profundidad no prevista».²²⁷

Esta estructura laberíntica remite a pasajes de *El proceso* por lo intrincado del suceso, de modo que por medio de lo *kafkiano* puede estimarse la estética de la expresión. Además, en este punto parece apenas sugerirse este recurso; enseguida la idea se nutre de más elementos para cargar la imagen que está tratándose y comienzan a verse atisbos sobre la burocracia y la consciencia del individuo ante esa realidad y entonces todo se visualiza más oscuro, e incluso absurdo, aunque no totalmente fuera de sentido. Continúa así el relato:

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ *Idem.*

[...] bajo por la escalera o subo, y encuentro más habitaciones o, a veces, corredores ahora de aspecto oficial, como de una repartición pública, como de oficinas públicas, con ese algo entre majestuoso y grotesco de las construcciones oficiales o destinadas a finalidades oficiales, porque tienen cierto tipo de grandeza, cierto tipo de pintura descuidada, cierto tipo de deterioro, ciertas formas de fría neutralidad; allí me siento un poco más seguro, porque es más probable que yo tenga mayor derecho a encontrarme en un edificio público que en una casa privada, pero recuerdo que no he salido de la casa privada en la que entré, a menos que en ese barrio las casas estén de tal forma comunicadas que en el interior de una abra al interior de otra, o acaso me he equivocado cuando por descuido me encontré en el interior de la casa, al pensar que se trataba de una casa privada y no de un edificio público, me llamaba la atención esa dificultad que encuentro en el barrio para diferenciar los lugares públicos de los privados.²²⁸

El aspecto de ese lugar funciona para establecer rasgos muy significativos de lo *kafkiano*: lo laberíntico del lugar y las implicaciones sobre el sentimiento de extravió que eso promueve. La visualización dispone al sitio desde una mirada dirigida a la alienación del individuo por una condición que rebasa a un sujeto imbuido en una maraña de confusiones a propósito de una imagen ordinaria, al pensar en el contexto de alguna manera sugerido en la información que argumenta el texto. El sitio descrito es la proyección de un espacio ideado por la estructura propia de un lugar real, aunque distorsionado por el imaginario.

3.4.3 El otro

De acuerdo a Paul Ricoeur en cuanto a lo que propone la estructura de *Irrupciones*, el método narrativo congrega un registro de acontecimientos cuya secuencia conforma el relato de una vida a la que la enunciación de la voz plantea en personaje, lo que se traduce en la figura del sujeto y su identidad en torno a una función narrativa. En el proceso de la elaboración del sí mismo dentro de la dimensión del texto se trata la historia del individuo por medio de la poética del relato. A través del lenguaje diseñado respecto a la historia de una experiencia humana se concibe al personaje como un sujeto que determina su posición como agente de

²²⁸ *Idem.*

las acciones, de manera que la identidad que en ese procedimiento se interpone se entiende como identidad narrativa.

Ese sujeto actante que aborda Tornero, identidad narrativa del relato en *Irrupciones*, puesto que es quien entreteje la historia en diferentes fragmentos, participa de una relación con otros individuos convertidos en figuras que condicionan su inmersión a la experiencia del mundo que va construyéndose a partir de reflexiones en el proceso imaginativo. En el número 39 la voz enunciativa del narrador aborda una escena en la que se describe un fragmento de la memoria cuyas propiedades de índole ordinaria resultan significativas por el peso trascendental del escenario:

[...] me veo en los primeros momentos del primer año, allá en el barrio de mi infancia; yo parecía ser el único nuevo, pues todos, quizás repetidores o simplemente más vivos que yo, conocían y aceptaban las reglas del juego con total naturalidad. Sabían que existía algo llamado recreo, sabían que se tocaba una campanilla para anunciar el comienzo y el fin del recreo y la hora de salida; sabían que la hora de salida era a las cinco, sabían dónde estaban las cosas en el salón de clase y en la escuela; sabían todo.²²⁹

Destaca en la conformación del relato la presencia de determinadas figuras; señalada en primer término la madre, que hace imagen del lazo familiar, digamos, el primer mundo y quien representa su vínculo a una realidad distinta a la que entonces está experimentando el personaje, expulsado al funcionamiento habitual de la vida que para él resulta ajena: Mi madre me había llevado hasta el salón y depositado en un banco que tenía un asiento libre [...] me parecía que no iba a salir nunca de aquel salón. Todo era extremadamente diferente de lo que yo conocía, los niños eran desagradables y olían a leche cortada y a tierra, y parecían muy sucios debajo de unas túnicas limpias, demasiado limpias.²³⁰

Luego viene la figura del adulto extraño que causa cierta impresión, como suelen hacerlo los encargados del aula, cualquiera que sea su aspecto, porque arrastran consigo el peso de una autoridad que atemoriza: «La maestra era una mujerona enorme con voz de hombre y brazos robustos y peludos. No se usaba en aquel tiempo la palabra *travesti*, pero parecía un travesti poco eficaz, y durante mucho tiempo yo tuve la secreta convicción de que se trataba de un hombre vestido de mujer [...]».

²²⁹ *Ibid.*, p. 139.

²³⁰ *Ibid.*, p. 140.

En un sentido general, se trata en el relato la amenaza manifiesta ante lo desconocido que en algún momento todos llegamos a experimentar, sobre todo cuando nos incorporamos a un contexto del que ignoramos la posición de cada pieza en ese gran rompecabezas que se nos abalanza a la consciencia y del cual no atinamos cómo actuar. En el número 40 continúa la indagación sobre el recuerdo: «Una tarde hice crisis, al llegar nomás a la escuela. No sé cómo me encontré parado junto a tres escalones de mármol que descendían hasta el patio de recreo; todavía no había sonado la campanilla indicando el comienzo de la jornada. Los niños alborotaban como siempre el patio. Yo me sentí muy extraño, parado allí, con un claro sentimiento de no pertenencia. En adelante todos los días serían iguales».²³¹

La remembranza del narrador concluye al indicar que la resolución ante el caso sucedió al fingir un malestar que le permitió la inasistencia para la recuperación en casa. Si esa inmersión tiene un principio autobiográfico, ya que propone una situación que pudiera corresponder a una experiencia vivida realmente por Mario Levrero, quien no curso de forma ordinaria sus estudios y en algún momento tuvo que integrarse a un universo ya en funcionamiento, es también significativo el hecho de que algunas características del relato, así como la representación del propio narrador, remiten a la configuración del tono tratado “La cinta de Moebius”, del libro *Todo el tiempo* publicado en 1982.

El narrador inicia el relato también sobre un recuerdo: sus padres habían ganado un viaje para visitar distintos lugares entre el mundo, por lo que analizan la pertinencia de llevar con ellos también al niño, que finalmente se determina en respuesta afirmativa. La trama se enlaza sobre lo que implicó la expedición con todos sus pormenores. «Al fin de cuentas, yo resulté ser una de las molestias menores del viaje de mis padres. Durante el ajetreo de los días que siguieron, las cosa comenzaron a complicarse cuando los parientes se enteraron y entró a darse el juego de envidias y competencias [...]».²³² Se distingue aquí también la presencia de algunas figuras plasmadas en la configuración de los personajes; se acentúa, por ejemplo, la distancia, entonces, del personaje hacia los adultos, ya que la perspectiva entre uno y otros responde a distinta esencia frente al horizonte de acciones.

El viaje se hacía largo y monótono. Casi siempre era de noche. Los adultos bailaban y jugaban a las barajas en el salón de fiestas que había junto al

²³¹ *Ibid.*, p. 144.

²³² Levrero, Mario, *Cuentos completos*, op cit, p. 150.

comedor [...] Durante un tiempo formé una banda con mis primos lejanos, hijos de aquella prima de mi madre, y nos dedicábamos a fastidiar a los adultos con unos proyectiles de papel pacientemente enrollado y plegado, que tirábamos con elásticos. Producían cardenales muy visibles en la cara y un dolor muy intenso. En poco tiempo fuimos descubiertos y reprimidos con violencia.²³³

En esa interacción que propicia su enfrentamiento al otro a la vez el personaje plantea cuestiones sobre sí mismo, que, además, el lector visualiza desde su propia experiencia. En la irrupción 10 se trata el aspecto del transcurrir del tiempo y el visaje que de ello erupciona: «Por momentos recupero la mirada salvaje de mis años más jóvenes. Me pregunto dónde he estado en todo este tiempo. Vuelvo a descubrir los ojos de los demás, ojos en su mayoría abiertos al miedo, por el miedo. Caras que parecen fijadas por un susto antiguo [...] Ojos con la mirada revertida hacia adentro, sin brillo [...]».²³⁴

Y es que el semblante presenta el umbral a un mundo particular, que consume poco a poco a quien lo habita, al hacer consciencia del paso de los días y, al introducirse desde la propia posición, el personaje piensa el contraste al detrimento tras la evocación a los primeros años, cuando la existencia es otra cosa: «[...] Solo algunos niños pequeños muestran en los ojos alegría y curiosidad, asombro de vivir, como si a partir de cierta edad la vida, sea un don o un castigo, se aceptara sin preguntarse, sin extrañarse».²³⁵ Viene luego una especulación al carácter del peso que sentencia la disposición del individuo frente a la realidad instaurada en cada uno, una especie de reconocimiento en cuanto a nuestro paso entre las vicisitudes que terminan por definirnos:

Casi llego a visualizar una máquina monstruosa, de alguna manera real: una máquina de fijar a la gente en un gesto [...] Vamos pasando por la máquina y recibiendo el sello, la impresión, la marca, y después todos los años son falsos; solo puede repetirse una actitud, un gesto, realizarse mecánicamente un trabajo. Cara de haber sido asustados por un grito, o por un objeto muy grande, o por un movimiento detrás de la espalda, o por algo que amenazara desde arriba, o por un susurro casi inaudible desde un costado [...] caras de haber

²³³ *Ibid.*, p., 152.

²³⁴ Levrero, Mario, *Irrupciones*, *op cit*, p. 47.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 47 – 48.

perdido toda esperanza, o toda condición humana. Caras, en fin, de gente que maduró.²³⁶

De entre todas las caretas sobre la otredad que Levrero muestra en las *Irrupciones* son de suma significación las que se dedican a la exploración de la etapa de la infancia o del contraste engendrado en cuanto a lo que aclara la adultez, quizá porque inequívocamente los episodios engloban posiciones que el lector reconoce o imagina con mayor pericia, de modo que la aprehensión de lo representado consigue completar la estrategia metaficcional.

3.4.4 La estrategia metaficcional

Matías Núñez en “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero. La escritura como performance” sugiere una perspectiva sobre el procedimiento del escritor a la que señala de dinámica pragmática, en tanto a la enunciación de su particular modelo argumentativo instaurado en la formulación de los libros en los que se aprecia la elaboración del diario: “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla”, *El discurso vacío*, *La novela luminosa* y *Burdeos*. La interacción que desprende este ejercicio de escritura en relación al lector engloba también la propuesta de *Irrupciones*, ya que aquí la identidad narrativa, cuya estrategia resuelve lo cotidiano en materia estética, instala entre las palabras una definición de la escritura como aparato en que se despliega un acto comunicativo, donde el lector ha de refigurar la construcción del discurso a través de un lenguaje que invita a una participación activa, alineada por los elementos ilustrados de acuerdo al universo literario preexistente entre la configuración estilística de su propia obra.

Apropósito del panorama, Matías Núñez define así esta forma literaria: «[...] al tipo de escritura ficcional que busca registrar el presente y plasma (podría decir también que *dota de existencia*) a un yo fragmentario y discontinuo, ofreciendo a su vez una clara identificación entre narrador, autor, y protagonista a partir del marco paratextual [...]»²³⁷ Según el fundamento de su aproximación a la obra, en el que recurre a las voces Serge Doubrovsky, Roland Barthes y Alfonso de Toro, sustrae la idea de consignar a lo autoficcional no como

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Matías Núñez, “Autoficción e intertextualidad en Mario Levrero”. En: Bertalini, Carolina (Edit.), *op cit*, p. 30.

lo referente a una vida, sino a lo que encapsula la representación de la escritura como acto creativo. Es decir, no conviene contrastar la enunciación con la información biográfica de los episodios registrados en una realidad comprobable, y en cambio, se podría agregar para la presente propuesta de análisis, funciona volver a los mecanismos de formación en el modelo instaurado, en este caso, en la narrativa levreriana.

Así continúa Matías Núñez:

Esta comprensión del gesto escritural, regido en todo momento por una lúcida reflexión metaliteraria que de por sí es un cuestionamiento sobre los propios clichés de la personalidad y los engaños de la memoria, comporta no solo un acto de habla que al ser enunciado cambia a su emisor [...] sino que a su vez se despliega desde la plena conciencia de una obra en proceso que en su fluir irá desgranando y revelando una temática oculta y desconocida por el mismo autor-narrador-protagonista. Este *aparente* avance en los hallazgos que se desarrolla de forma simultánea a la escritura (y que el lector decodifica también en ese orden) construye un texto plagado de contradicciones, fragmentaciones y digresiones que se contraponen al ideal autobiográfico de conseguir aquella añorada pero imposible continuidad del yo histórico.²³⁸

Aunque esta aproximación se conjuga en cuanto a la proposición del diálogo interior que sugiere la elaboración del formato de diario, señalado por Núñez en los títulos antes citados, a propósito de *Irrupciones* es posible afirmar de esta forma de concebir de la escritura una consecuencia de recapitulación en la que el lector se inmiscuye en la secuencia de la búsqueda que la lectura implica, un itinerario que conduce a la puesta en escena de imágenes pasadas en episodios literarios que arrastran un modelo preconcebido y desenvuelto hacia distintas aristas, lo que supone de la expresión un carácter intertextual, como un esquema de reformulación que vuelve sobre algún origen. Refiere Núñez lo siguiente:

En este sentido, un elemento fundamental para el estudio del desempeño pragmático de la obra de Mario Levrero tiene que ver con la serie de citas y alusiones (marcadas y no marcadas) que surgen como intertextos entre varias de sus obras [...] Por tanto, la idea de una *intertextualidad* que recorre el corpus de un mismo autor implica una serie de precisiones que tienen que ver con la dinámica de retroalimentaciones y reescrituras de la que son parte los

²³⁸ *Ibid.*, p. 31.

intertextos, ya que estos construyen una continuidad temática y estilística que contribuye a la idea de fijar una identidad.²³⁹

“En el cuerpo detrás de la pantalla. Apuntes sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero” Felipe Benegas Lynch rescata una visión en la que el carácter ficcional es lo que demarca la construcción del formato desbordado como diario, en tanto el modelo narrativo se ajusta a un proceso de tratar el instante mismo de la escritura y que en eso denota transfigurar el límite hacia lo poético. Señala Lynch: «[...] narrar lo que no se puede narrar, decir lo que no se puede decir. En el despliegue de lo más banal y cotidiano a la experiencia mística más radical y desconcertante, Levrero llega al borde de lo decible, a una intemperie donde el sujeto que habla y se constituye en la palabra encuentra en el espacio del texto el nexo con un mundo que lo excede y lo interpela».²⁴⁰ Por lo tanto, concurre en las palabras un artificio en que se averigua el peso de lo tenido por intrascendente, de traza fútil en lo ordinario y que al tratarlo articula un discernimiento del absurdo en esa intención de trasfigurar la sucesión inmanente al ser en su interioridad frente al mundo.

La configuración de *Irrupciones* dispone un artefacto del que se debe desglosar el código suscrito en el motivo de su enunciación, Sugiere Lynch: «La escritura literaria es una forma de pensamiento en la cual el que piensa deviene lo pensado. No hay un sujeto real por fuera del discurso ni una vida de hechos que puedan ser referidos. Por fuera del discurso hay silencio. O demasiadas voces que no cesan de cambiar según quien las perciba [...]»,²⁴¹ ante ese registro de elucubraciones signadas en las líneas narrativas del constructo particular en cada texto.

En cuanto a la forma y composición de los elementos por los que se dispone la secuencia, se conjuga la inserción de la materialidad del personaje en el proceso en que se hace manifiesta la identidad narrativa. A partir de tales condiciones, cómo se expresa determinado tropo del terreno intrínseco responde al simulacro ideado por un imaginario, sobre el que se impone una sensibilidad en torno a la visión diseñada entre un artilugio del discernimiento, hasta implantarse transfigurando la línea que demarca el trazo del momento y espacio que la entidad habita. Señala Lynch:

²³⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁴⁰ Felipe Benegas Lynch, “El cuerpo detrás de la pantalla”. En: *Ibid.*, p. 46.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

Lo real, más allá de las convenciones del realismo mimético o de un biografismo que cree en un sujeto incólume, en ese punto de encuentro que se da en la proyección del pensamiento a la palabra: allí pensamiento, cuerpo y mundo se encuentran, marcando el límite de lo decible y proyectando la distancia sin fin a la que la conciencia puede llegar [...] Se escribe desde el cuerpo porque allí se percibe. De esa percepción, de esas vivencias, provienen las imágenes obsesivas que orientan lo que se va a escribir.²⁴²

El cuerpo no es ya el de Levrero, puesto que entonces lo otorga el acontecimiento en la esquematización de las palabras en que se instaura el personaje, de acuerdo no a una figura de autor por sus características propias, sino a lo dispuesto en un terreno literario que va y viene sobre la idea de sí mismo. El cuerpo no sólo se establece detrás de la pantalla en la ejecución de la actividad transitoria, sino en la traza, ahora permanente, a través de la narración. Lo siguiente apunta Lynch: «[...] Lo que se cuenta es el hecho que reconfigura lo vivido en un momento presente que nunca es igual a sí mismo, que solo puede iluminar en la medida en que se despliega: que crea y se crea en el momento de decir. Así surge la neutralidad de la intemperie, donde las cosas ocurren en un plano de expansión que pareciera estallar al sujeto en una integración mayor».²⁴³

La representación escritural de la dinámica irruptora concede en su andamiaje una conceptualización de lo real al reproducir en su trama la ficción de lo cotidiano, todo reformulado en la voz que traspone en personaje a la figura de autor, tras las vivencias imaginarias de las que se busca sentido en el recorrido interpersonal entreverado hacia los rasgos que remiten al lector al delinear su posición frente al texto; es decir, un sujeto (narrador y lector) esparcido entre las coordenadas de un terreno reconocible hacia las variantes de un estilo en el que el conocedor de la obra sabe instalarse en la profundidad de un pensamiento, fijado a su vez en una visión literaria.

Lynch sugiere: «Es necesario ir en contra de toda mistificación, especialmente la del escritor esclarecido. En ese punto, los finales se revelan como un punto clave: no hay un cierre perfecto para este tipo de tramas que no son tramas, que son tramas incompletas, reflexivas, metaliterarias».²⁴⁴ La puesta en escena del lenguaje muestra de la narración el

²⁴² *Ibid.*, p. 49.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

recurso en movimiento donde se articula el personaje sobre la progresión de la amalgama en que se pretende potenciar imágenes de la trivialidad para poetizar el instante.

Quien narra estipula en la palabra la polarización de una dicotomía que sobreviene al instalarse en torno al yo, ente (personaje) situado entre quien habita el interior del sujeto real y aquella entidad que se configura en el relato, y en cuyo desdoblamiento aguza el terreno de indagación hacia las vicisitudes de la consciencia. Luciana Martínez, de acuerdo a Michel de Certeau, anota respecto a esta fórmula de propagación del ser en cuanto a la interpolación del ánimo: [...] una vez realizada esa instancia de vaciamiento subjetivo que De Certeau llama “volo” [...], la experiencia mística se realiza en su posibilidad sensible en un universo ficcional: la literatura, como un laboratorio en donde se le da cuerpo al Espíritu, será el instrumento metodológico de la mística [...] ²⁴⁵ la sustancia instaurada en la invención de la trama en *Irrupciones* consiste en el simulacro de una vida trazada por la irrealidad de un personaje que en su andar se materializa en las condiciones impuestas por el mismo texto.

²⁴⁵ Luciana Martínez, “Una distancia óptima”. En: *Ibid.*, p. 83.

Conclusiones

Irrupciones es un complejo literario cuyo sentido se proyecta de manera más amplia, en cuanto a la composición de sus elementos, cuando existe un conocimiento previo de la obra restante de Mario Levrero; es decir, al introducirse a la lectura conviene reconocer los principios a los que se atiene el modelo enunciativo de su estilo, ya que eso impone un recorrido en que se representan las voces mediante las que se articulan personajes e historias de los distintos momentos creativos por los que se esparce la imaginación que conforma el universo levreriano.

Según la propuesta teórica que desarrolla María Dolores De Asís, es necesario señalar como autor concreto a la persona real, exterior a la obra, identificada en el escritor Mario Levrero dentro de un campo literario determinado. Esa personalidad histórica dentro de una época y específico espacio atañe a datos biográficos posibles de verificar en entrevistas y correspondencia escrita para sostener un ejemplo de autonomía e independencia situadas en torno al contexto de una vida. Por otro lado, en las *Irrupciones* quien se enfrenta a su relato participa de una actividad dialéctica entre él y la representación imaginaria de Mario Levrero, y su perspectiva respecto al acto creativo del lenguaje, con el propósito de desentrañar de las palabras lo que su enunciación trata de formular, en relación a un código del que se sustraen nociones estéticas y posiciones morales e ideológicas.

El narrador de los sucesos declarado en el lenguaje como personaje ficticio proyecta literariamente al autor concreto señalando su ahora condición de autor abstracto porque su elaboración se trata de acuerdo a una voluntad constructiva, es decir, la creación de un personaje; y ese autor abstracto a través de su universo literario es quien se encarga de trazar la línea de la escritura para configurar el territorio que transmite la alusión a una perspectiva sobre la realidad, sugerida en tal o cual relato entre el conjunto de la obra. El procedimiento se logra ante la manera de disponer la invención de la voz narrativa, cuya función esencial establece la representación de la estructura textual por la que el discurso conduce a la capacidad de acción e interpretación, conjugados sobre el aspecto dinámico del proceso comunicativo resuelto en la lectura.

El hecho de que la elaboración de las irrupciones se concrete en su última etapa de escritura, además del formato de publicación respecto al desarrollo de una columna de tinte

cultural, permite a Levrero ajustarse a una libertad creativa que responde a todo el aprendizaje de sus textos anteriores, diseñados en el formato de novela, cuento o diario, y registrados en todo el camino de exploración a lo que en sí habita. Por eso, el trato que dirige sobre ese periodo inventivo entonces desenvuelve una estrategia en la que se pretende traducir la experiencia provocada por determinada imagen, interrogante o especulación ante un siniestro cotidiano que asalta la atención por su singular apariencia.

En ese proceso, de acuerdo al estilo de su poética, gana presencia en muchas ocasiones el recurso onírico característico de esa inmersión a la búsqueda en la que oscilan sus narraciones en variados títulos; y además es necesario señalar la indagación al recuerdo, o la recurrencia de una imagen mental, para edificar una atmósfera que pretende conciliar la identidad de la voz narrativa con la ideación de una personalidad impuesta ante la imagen autoral, trazada a su vez en el discurso relativo a la composición de su propio mito, que finalmente se define en torno a la formulación de una figura declarada en personaje sobre el acontecimiento literario.

El principio de construcción del lenguaje, en tanto la manifestación del *ethos* discursivo levreriano, hace transitar la palabra siempre hacia el punto donde el rumbo vuelve al tratado inicial de explorar el interior para desentrañar una postura que pueda atribuir a los símbolos una forma significativa. Para instalarse en el procedimiento de la escritura en el autor infiere una incursión al campo del espíritu con el propósito de alcanzar una autenticidad creativa, ejercicio que en su concreción implica recurrir al inconsciente para delinear el entramado del aparato dispuesto en el terreno de la imaginación.

Al considerar la tesitura narrativa conformada en *Irrupciones* es posible señalar que la instancia interior a través de esa exploración es lo que construye al personaje, quien se caracteriza en cuanto la presencia de aquellas otras voces que enuncian a los protagonistas de algunos de sus relatos, que, aunque no atribuyen rasgos de una personalidad precisamente en referencia a sí mismo, sí determinan la configuración de una perspectiva particular.

En todo ese recorrido las imágenes mentales hacen de la percepción que les implica el medio de conducción para hacer con las palabras un sendero que estimule al lector integrarse a la búsqueda sugerida en la narración; por eso para Levrero se representa en eso

una herramienta de conocimiento interior.²⁴⁶ Oliviera agrega al respecto: «[...] más que contar una historia le interesa mostrar percepciones, imágenes, laberintos que conducen a los procesos más profundos del inconsciente».²⁴⁷

Ante eso, es importante destacar el comentario de Carlos María Domínguez, quien diagnostica de este ejercicio de escritura condensar una conciencia cuya manifestación no se decanta hacia alguno de los polos entre lo interior y exterior de un supuesto panorama ofrecido por una imagen. «[...] Este entramado, presente en casi todas sus historias, puede ser leído como referente de la enajenación moderna y de la situación de un individuo que nunca puede instalarse dentro de sí, que nunca es enteramente consciente de la multiplicidad de cosas que pasan por él, como si estuviera arrojado de sí mismo».²⁴⁸

Levrero, como se ha señalado, sustentó acatarse a la consideración de que compete mejor atestiguar sus creaciones bajo el concepto de realidad y no en relación con lo fantástico, porque esa dimensión de la que habla aunque muchas ocasiones parece unificarse ante lo ilógico de la situación visualizada, respecto a la concreción del mundo ordinario, lo cierto es que descende de una propiedad de autoconocimiento en que se revelan cuestiones para comprender el espacio al que atenemos el enigma de lo sucedáneo en lo real de las cosas.

Así pues, la voz formulada para crear *Irrupciones* cumple en primera instancia con atributo de entamar la representación de un narrador cuyo método al que se ajusta su enunciación genera el plan de posicionar una noción literaria instaurada en la estructura narrativa referencial, como elaboración de una modalidad que permita volver hacia determinada postura conjugada entre todo bagaje de su obra; por eso, es posible fijar el marco del acontecer en cuanto al desarrollo del personaje como síntoma de una estrategia comunicativa.

Esto es significativo en el sentido particular de la obra en cuestión porque uno de los fundamentos en torno al modelo expresivo diseñado por Levrero es entender de la escritura una línea de aproximación para disponer una perspectiva particular de la realidad,

²⁴⁶ Cfr. Jorge Olivera, “Mario Levrero: Mecanismos narrativos en la máquina hipnótica de la creación”. En Nogales Baena, José Luis (Coord.), *op cit*, pp. 57 – 58.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁸ Carlos María Domínguez, “Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada”. En Gandolfo, Elvio (Comp.), *op cit*, p. 50.

reconstruyéndola en el lenguaje, en cuanto a las condiciones de simulación que el ejercicio encierra en la estructura de reconfiguración en que se transponen los aconteceres.

Una de las premisas que articula el estilo levrieriano confiere de esa búsqueda la esencia fundamental de la narración. Así, la forma en que se aborda el camino durante el desarrollo de los múltiples elementos, mediante los que se despliega una trama en las historias protagonizadas por diferentes personajes, hace que éstos se confundan porque a pesar de hallarse en situaciones disímiles en la propuesta general del relato, en cambio se muestran inmiscuidos en un terreno condicionado, en ocasiones envueltos por la paradoja, en torno a las características que circundan y delimitan el espacio.

Las interrogantes que arremeten en la configuración de una particular historia inscriben también al lector en el recorrido por el que se pretende avanzar en la conducción del conflicto. Por lo tanto, la inclinación metaficcional de la puesta en escena de *Irrupciones* se resuelve precisamente en este acompañamiento que la narración establece en el curso de la trayectoria de su protagonista y posiciona una perspectiva ante el estupor impuesto por el panorama.

Al respecto de lo anterior, Norah Giraldi Del Cas indica:

[...] El narrador lleva de la mano al lector por caminos que se bifurcan, navegando por ellos y mostrando cómo se le presentaron o cómo llegó a esos momentos o conoció a otros personajes por primera vez, pero considerándolos, al mismo tiempo, como tierras y sujetos inéditos, inexplorados y desconocidos, como si partiera de la idea que la escritura lo ayudará a dilucidar lo acaecido. Es decir, que la historia se cuenta en pasado pero la peripecia parece surgir de una ocurrencia reciente, en el presente de la escritura.²⁴⁹

Explorar en torno al sí mismo del personaje constituye el escenario de una evocación y al momento se especula en esa develación la traza propia de quien relata, de acuerdo a una forma de pensamiento relativa al estilo de la escritura, que en ese proceso implica recurrir a la homologación de lo simbólico para reformular la imagen del sujeto frente a lo que impone su alrededor; se estructura la narración que en el tiempo enunciativo rediseña lo acontecido de una historia desde la consciencia del protagonista, donde se explora el enigma en que se

²⁴⁹ Norah Giraldi Del Cas, “Mario Levriero. Una ciudad, muchas ciudades, un sujeto, todos los sujetos, un territorio: la literatura”. En Nogales Baena, José Luis (Coord.), *op cit*, p.21.

traduce lo real en el momento de la manifestación de los hechos. Este modo que estimula al lector a su propia búsqueda descubre interrogantes sustraídas de lo humano por las cuales se pretende de la voz que maneja el relato arraigar una identidad narrativa, que a la vez se disuelve también entre el espacio y en quien se inmiscuye en la revelación del mundo posible que la escritura instituye.²⁵⁰ El discurso planteado de acuerdo a la subjetividad del personaje trata una posición sobre la realidad mediada por un agente narrativo desenvuelto en un mundo ficticio de condiciones propias por las que es posible tratar aspectos reales de la existencia.

A propósito de la representación que conjuga en su universo lo levreriano es preciso plantear la consideración de Giraldi Del Cas en la que señala: «La literatura del siglo XX y del siglo XXI, ante tanta violencia y derrotas políticas, desilusiones y desencantos ideológicos, más la inseguridad social con la que carga la mayoría de la humanidad, pone en duda lo que somos, la homogeneidad de la realidad, y experimenta, en la escritura, la ruptura en esas convicciones, recurriendo a otros recursos formales y poéticos para explorar contenidos, por ejemplo, con las bases del psicoanálisis».²⁵¹

En la literatura de Levrero atrae el esquema interpretativo que pone en funcionamiento un mundo resuelto hacia el interior del personaje y proyectado al sí mismo en el momento que lector, también, ocupa el texto. De tal modo, el personaje en su devenir se entrevera con el yo de nuestra consciencia, por medio de la traza de la imaginación, ya que su concepción dirige a su vez a la figuración de la trascendencia del individuo por un proceso de su intimidad por la que pretende asirse a su entorno.

Lo que cuenta cualquier relato de *Irrupciones* propone el fragmento de una amplia dimensión constituida en el terreno de una cartografía²⁵² imaginaria por la que el personaje pretende reconstruirse en el traslado hacia ese yo trasmutado en la escritura y que anticipa del lector la presencia para identificarse en su universo literario. Agrega Giraldi Del Cas: «Uno de los recursos más utilizados por el narrador de Levrero consiste en cambiar de perspectiva a medida que avanza y va descubriendo lo nuevo que se le presenta como incierto o con signos de ambivalencia, pero su voluntad es siempre la misma, explorarlos por todos los ángulos posibles e imaginables».²⁵³

²⁵⁰ Cfr. *Ibid.*, p.24.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

²⁵² Término utilizado por Giraldi Del Cas.

²⁵³ *Ibid.*, p.28

La poética de la narrativa en las *Irrupciones* propone una modalidad de enunciación cuyo giro creativo está condicionado por elementos literarios que hacen de la exposición el sustento de un carácter estético por la forma de incitar a contemplar cierta imagen, alguna anécdota aislada o una idealización sobre algo particular; se sugiere una idea que en el curso de la lectura se va desentrañando, en el mejor de los casos desde una reflexión propia e interior del lector, sobre lo que sucede al personaje descrito. De tal manera, en las páginas que constituyen esta obra se hallan disertaciones de aspecto existencial, muchas veces de situaciones absurdas que se sirven de lo cotidiano para hacer de lo inverosímil algo cuestionable para el propio ser desde su esencia humana y de su relación con el entorno al que se circunscribe.

Lo levreriano se estructura en torno a una premisa sobre fundamentar el estilo de su expresión desde lo real formulado por lo literario: lo que se conjuga es la perspectiva de un sujeto que narra una experiencia singular, no ajena a lo ordinario ni a condición habitual, aunque en cierto momento adicionada de elementos y recursos, a través de un proceso donde la apariencia de lo que se plantea en cada caso va sucediendo entrelazando conceptos, temas e interrogantes sustraídas de una realidad traspuesta a la imaginación que mediante la ficción propone de la vida un sentido, configurado desde una cierta idea que ha de proyectarse en refiguración de símbolos, es decir, una visión particular sobre un hecho intrascendente, si se quiere, aunque cargado de significado para quien decida contemplar en eso una interpretación del mundo.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960 – 1963)*, Ediciones Trilce, [recurso digital], disponible en:
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevas-fronteras-de-la-narrativa-uruguaya---19601963-0/html/ff5550a4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html
- Amatto Cuña, Alejandra Giovanna (Edit.), *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, UNAM, México, 2019.
- Angenot, M., Bessière, J., Fokkema, D. y Kushner, E., *Teoría Literaria*, Siglo XXI, México, 1993.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- _____, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Belevan, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, España.
- Bertalini, Carolina, *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, EDUNTREF, Argentina, 2016.
- Benítez Gómez, Patricia Pamela, “Caza de conejos de Mario Levrero, un lugar en la minificción Lationamericana” (tesis de licenciatura), Colegio de Estudios Lationoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2022.
- Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.
- _____, *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1987.
- Cadena, Andrés, *Vaciar el decir: hacia una poética de Mario Levrero*, Casa Andina, Ecuador, 2019.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor, España, 1999.

- De Rosso, Ezequiel, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Argentina, 2013.
- Espinosa Leandro, Jairo Emmanuel, “La dilación del personaje. Mario Levrero en la estética kafkiana a través de la Trilogía involuntaria”, (tesis de licenciatura), Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2023.
- Gandolfo, Elvio (Comp.), *Un silencio menos*, Mansalva, Argentina, 2013.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, España, 1989.
- La Rubia de Prado, Leopoldo, *Kafka: el maestro absoluto*, Universidad de Granada, España, 2002.
- Levrero, Mario, *Dejen todo en mis manos*, Kindle.
- _____, *Cuentos completos*, Penguin Random House, España, 2019.
- _____, *El alma de Gardel*, Kindle.
- _____, *El lugar*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- _____, *Fauna / Desplazamientos*, Penguin Random House, España, 2015.
- _____, *Irrupciones*, Criatura Editora, Argentina, 2013.
- _____, *La ciudad*, Plaza & Janés, España, 1999.
- _____, *La ciudad*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- _____, *La novela luminosa*, Penguin Random House, Argentina, 2016.
- _____, *Manual de parapsicología*, Criatura Editora, Uruguay, 2019.
- _____, *París*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- _____, *Trilogía involuntaria*, Penguin Random House, España, 2024.
- Libertella, Mauro, *Un hombre entre paréntesis. Retrato de Mario Levrero*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2019.

- Montoya Juárez, Jesús, *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Trilce, Uruguay, 2013.
- _____ y Ángel Esteban (Edits.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Iberoamericana Vervuert, España, 2009.
- Nogales Baena, José Luis (Coord.), *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*, Universidad de Sevilla, España, 2020.
- Olivera Olivera, Jorge Ernesto, “Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero”, (tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, España, 2008.
- Olvera Romero y Esquivel Marín, *Hermenéutica de la (auto)creación. Diálogos entre filosofía, literatura y psicoanálisis*, Athena Ediciones, México, 2024.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Alianza, España, 2012.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2010.
- Rama, Ángel, *Aquí. Cien años de raros*, Arca, Uruguay, 1966.
- _____, *La generación crítica 1939 – 1969*, Arca, Uruguay, 1972.
- Sánchez Rodríguez, Miguel Ángel, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores, Colombia, 2009.
- Silva Olazabal, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Editorial Conejos, Uruguay, 2016.
- Zapata, Juan (Comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2014