

## El oficio de la tangente

DE ROSSO, E. (2013).

*La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*

(Selección y prólogo de Ezequiel De Rosso).

Buenos Aires, Eterna Cadencia.



Por Gustavo Lespada

Lo primero que salta a la vista en esta compilación de notas, artículos y ensayos sobre la obra de Mario Levrero, es la coherencia y el nivel riguroso del material seleccionado. Desde el título elegido y la introducción “Por la tangente:...” –que alude a un comentario del escritor colocado como epígrafe (“Lo que recibo de la crítica es, en general, una sensación de tangencialidad”)– se percibe la destreza del compilador para exponer y presentar *el caso Levrero*, a la manera en que un detective despliega los meandros de un crimen ante un público estupefacto.

Y es que Levrero tiene sus bemoles. Se trata de un escritor díscolo, un “raro” que durante mucho tiempo tuvo una recepción limitada al suburbio literario, que incursionó en géneros considerados “menores”, que rehuyó la canonización o, mejor dicho, que supo explotar su marginación del canon –hoy por hoy se encuentra instalado en la narrativa rioplatense y amenaza expandirse como un virus, mayormente entre los jóvenes– y, sobre todo, por su escritura inesperada, arisca, indócil, de una movilidad escurridiza que escapa de las clasificaciones genéricas por más que los críticos acudan a fórmulas vacías como “neofantástico” o clichés similares que poco nos dicen de esta literatura.

Ya en introducción, que abre la antología como un preludio, se percibe que no se trata de un conjunto aleatorio sino que la selección y el orden de los textos responden a la voluntad manifiesta de reconstituir un corpus fundamental de la bibliografía crítica sobre el autor uruguayo a la vez que dar cuenta de las constantes que presenta esta “producción multiforme”. Si la música es de Levrero, De Rosso es quien selecciona y ubica a los intérpretes –él mismo da su nota desde el policial– y maneja la batuta. Comienza por la primera reseña que mereció *Gelatina* (1968), hecha por el escritor –y amigo personal de Levrero– Elvio Gandolfo y publicada en Rosario, en 1969. Aunque son apenas tres párrafos, tempranamente, Gandolfo consigna algunas de las características salientes del estilo Levrero, a saber: *la sólida unión de elementos fantásticos y realistas en una atmósfera ambigua a caballo del absurdo y la ciencia ficción*.

Le sigue un artículo breve de José Pedro Díaz, de 1982, a propósito de *Todo el tiempo* –el ordenamiento cronológico permite apreciar el interés creciente por esta literatura–, que hace un sucinto recorrido por las dificultades de un escritor que “ahonda en su interioridad siguiendo los laberintos de su propia imaginación”. Díaz es un buen lector de “raros” –a él debemos los primeros análisis concienzudos de la obra de Felisberto– y da cuenta del onirismo así como de la carga existencial del registro de Levrero: “...el largo y ansioso recorrido de las habitaciones de la primera parte de *El lugar* no es para nada juego, y no en vano en un pasaje del primero de los relatos de *Todo el tiempo* se experimenta el desolado sufrimiento de la pasión”.

A continuación, Pablo Fuentes en “Levrero: el relato asimétrico” (1986) hace una lectura pormenorizada bajo núcleos bien definidos. Partiendo de la caracterización de Ángel Rama, en el prólogo de *Aquí. Cien años de raros*, lo ubica como un heredero directo de esa tradición junto a Felisberto Hernández, Armonía Sommers y Marosa Di Giorgio, entre otros. Lewis Carroll y Franz Kafka completarían esta herencia estilística para el crítico, junto con otros componentes menos ilustres como la ciencia ficción, el policial, el *pulp-fiction*, la historieta y un narrador en primera persona apático que nunca comprende del todo lo que sucede. El tiempo es subjetivo y los espacios remiten a lo humano aunque sean ambientes deshabitados o enrarecidos “la ciudad aparece como supuesto ordenador y, simultáneamente, desencadenante de un caos esencial que rodea al protagonista”, resume Fuentes.

Hugo Verani, en un artículo de tono psicoanalítico destaca de Levrero la “voluntad de indagar en el inconsciente humano, de provocar que lo oculto e indecible se manifieste”. También lo emparenta con Felisberto y Cortázar aunque no especifique a qué se refiere con el “fantástico psicológico”. Verani también menciona el clima onírico que deviene pesadilla, el predominio de vivencias obsesivas, la búsqueda de un lugar acogedor y la “huida de amenazas indefinidas”, así como “un corpus narrativo sobrecargado de casas tomadas por opresiones y represiones inconscientes”. Vinculándolo

al surrealismo, el crítico señala las acciones desprovistas de finalidad, la abolición de las fronteras entre lo racional e irracional, la incomunicación y alienación del individuo, elementos estos que fundarían un orden absurdo, imprevisible. Para Verani en la obra de Levrero –se refiere fundamentalmente a la “trilogía involuntaria”: *La ciudad* (1970); *París* (1980); *El lugar* (1982)– esta “deshumanización urbana (de los personajes) se plantea como la representación simbólica de una aventura interior” que deviene en constante inestabilidad, precariedad y desolación que sólo puede liberarse en la imaginación, en suma, que “revela la condición enajenada de seres en vías de desintegración”.

Juan Carlos Mondragón, en un ensayo anterior pero revisado y reeditado para la revista uruguaya *Hermes Criollo* (otoño de 2006), centrado en la novela *París*, entiende a la ciudad emblemática como un símbolo de Levrero, una figura inquietante cuyo imaginario “se instala en la superestructura de nuestra sociedad, haciéndolo bajo modalidades heterodoxas”. Dentro de una tradición uruguaya dual y utópica –ejemplificada por la “Santa María” de Onetti– Mondragón percibe que la torsión de Levrero “consiste en instaurar lo excepcional entre lo cotidiano, en cualquier momento y lugar. La *ruptura* de las leyes racionales no se anuncia, se produce”; esto ya lo había hecho Felisberto pero sin caer en el horror ni en la amenaza del fantástico. Se sugiere que la diferencia también puede deberse a un componente histórico, aunque nunca aparezca de manera directa ni en clave realista, puesto que gran parte de su obra se produce durante la dictadura, de ahí provendría el énfasis puesto en *sobrevivir*. Como la *América* de Kafka, *París* es la región que se describe sin conocer, pero si la consigna es “dispararse a la metáfora –dice el crítico–, ello también sucede por el ahondamiento de los datos de la realidad recuperada”. Al cuestionar de base la coincidencia entre el espacio y el tiempo se cuestiona la razón, no sólo como fundamento de la creación literaria, sino también “como mecanismo de conocimiento”.

En “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario”, Pablo Rocca nos pone al tanto de las circunstancias que rodearon la entrevista que realizara al escritor por encargo de la editorial Arca hacia 1992. Resulta grato –y hasta gracioso por momentos– corroborar la tenacidad del joven crítico plantándose frente a un escritor reconocido (Levrero tenía cincuenta años y Pablo aún no llegaba a los treinta): como el propio Rocca resume en su balance, su postura no fue para nada condescendiente –aunque admiraba la escritura de Levrero– sino que

se propuso *indagar sin concesiones* en los silencios, intersticios, contradicciones del escritor y aguantarse las respuestas que no siempre fueron cordiales. La agudeza e impertinencia de las preguntas hicieron salir al escritor de la cueva, al escritor y al hombre, y en esa exposición se nos revela un personaje (Varlotta Levrero) que nos describe el “suicidio perfecto” y que confía en el poder de la ficción al punto de llevarla a la práctica: “La idea era que si podía cambiar el pasado, también cambiaría automáticamente el futuro; creo que tuve éxito”. Un personaje que reniega de la crítica por considerarla represora –pero que después, cuando se le presenta la oportunidad, la ejerce– y que recomienda interrogar a los textos antes que al autor, en fin, un personaje que tiene la lucidez de afirmar la realidad de los sueños y las vivencias. Si bien es cierto que “rinde más conocer a los escritores por su obra” –como reconoce el propio entrevistador– todas esas contradicciones y desbordes que el reportaje provoca también nos dicen algo acerca del hecho literario, aunque ese algo no sea siempre nítido y transparente: hay veces que se debe *retener en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro*, como decía Blanchot.

Martín Kohan, por su parte, contrariando un lugar común de la crítica levreriana, se refiere a los diferentes recursos mediante los cuales en esta narrativa “la ciudad desaparece”. El espacio que habitan y recorren sus personajes, oscilando entre la claustrofobia y la agorafobia –dice Kohan– es el de “la falta de ciudad”. Este vaciamiento resulta compensado por abstracción, ya que se menciona frecuentemente a ciudades concretas como Montevideo, Buenos Aires, Praga o París, entre otras, pero estos nombres no remiten a figuraciones realistas puesto que lo que allí se describe –pongamos por caso la novela *París*– puede referirse a cualquier sitio o a ninguno. Como en los sueños: *el nombre está vacío*.

Oscar Steimberg, a su vez, indaga en la posible relación entre la narrativa “seria” de Levrero y sus historietas, llegando a afirmar que en sus historietas ocurre lo mismo que en sus novelas: “por debajo de las relaciones intersubjetivas de superficie, no hay estructuras bipolares, ni triádicas, ni múltiples”, en tanto que el *vacío* que opera en el discurso narrativo encuentra su complementariedad en los dibujos de sus personajes signados por un “suave ridículo”, poses sin sentido y acciones divergentes, entre otras características.

En “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, Ezequiel De Rosso contrapone al éxito de la “trilogía involuntaria” el estudio exhaustivo de los relatos policiales casi ignorados por la crítica. De Rosso

sostiene una hipótesis audaz: la de que el relato policial, en tanto matriz narrativa, se encuentra presente en toda “la máquina Levrero” desde sus primeros textos, por más que al escritor no le convenciera que la “resolución” del enigma policial produjera novelas “cerradas”. Levrero quiere una novela que no clausure el misterio ni restañe la angustia; Levrero quiere “una novela policial abierta”, valga la paradoja. Si en el género policial el investigador se define por ser quien ve al mundo como “un conjunto de signos a descifrar” los personajes de Levrero se encuentran estupefactos e inmersos en la opacidad del mundo y sus búsquedas suelen conducirlos al fracaso, resume el crítico. Esta “apertura” levreriana no sólo conlleva una reflexión acerca de las condiciones de posibilidad del género, sino que las transgresiones de los protocolos y normativas permiten experimentar con otros estilos y estructuras. De Rosso también demuestra que esta narrativa antes que remitir al policial clásico, deductivo, se inclina tempranamente –*Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo (1975)*– hacia los orígenes del policial negro norteamericano, pero también interactuando con otros registros con que se presenta el género en el Uruguay.

Le sigue un texto de Luciana Martínez centrado en el vínculo de esta literatura con la ciencia ficción en particular y con la ciencia en general, así como en sus fuentes místicas, parapsicológicas y esotéricas. Como señala Martínez, Levrero propone en su *Manual de parapsicología (1978)* “una detallada teoría del conocimiento de lo real que luego se verá articulada de forma compleja en sus ficciones”. En este “laboratorio de experimentación escritural”, afirma la crítica, el problema del conocimiento –del yo interior, de la realidad, del espíritu– constituye un verdadero *leitmotiv* narrativo.

Sergio Chejfec, partiendo de su lectura de *El discurso vacío (1996)* se refiere al método constructivo del texto y a la estrategia narrativa que, en síntesis, consiste en “una oscilación entre la inocencia y la profundidad, entre lo superficial y lo incontrolable”. A partir de los tematizados ejercicios caligráficos de Levrero, Chejfec reflexiona sobre la dualidad del escritor entre la experiencia concreta y el significado que descubre en ella. Para confirmar esto también recurre al “Diario de la beca”, organizado a partir de la escasez, la repetición y la combinación de ambas, así como a la comparación con las dificultades para escribir prosa de Alejandra Pizarnik, puesto que “ambos escritores escenifican la incomodidad”. Levrero advirtió, nos dice Chejfec, que *el lápiz mágico era la misma incomodidad*, que no hay nada detrás cuando se escribe, “que la profundidad, si existe, aparece después”. El

“lápiz mágico” –sueño de todo escritor– sería aquel que no desperdicia nada, que de todo lo que le ocurre *hace* literatura, o sea, Levrero.

“Escribir para después: Mario Levrero”, de Adriana Astutti, toma su título de un poema que Tamara Kamenszain le dedicó a Levrero en *La novela de la poesía (2012)*. Se trata de un ensayo que desmonta con precisión didáctica ese artefacto inconcluso que conocemos como *La novela luminosa*, dando cuenta de la disociada proliferación de sus componentes. En el año 1999 a Levrero le había sido otorgada la beca Guggenheim con la finalidad de corregir los cinco capítulos ya escritos y completar los faltantes. En cambio, él escribe un extenso prólogo de más de cuatrocientas páginas, “Diario de la beca”, y un texto que intentaba ser el capítulo sexto pero que luego se convirtió en un relato independiente, “Primera comunión”. Entre la muerte y el amor misterioso por Chl (Chica Lista) –dice Astutti– “se escribe como un gesto póstumo, como algo que sobreviene; *se escribe condenado a la escritura, tarde, después*”.

Reinaldo Laddaga, por su parte, sostiene que el escritor se convirtió en su propio personaje: a partir de *El discurso vacío* Levrero se propuso presentar sus textos como momentos en el desarrollo de lo que llama “autoterapia”. La vacuidad de su discurso no sería la “ausencia de una presencia positiva”, sino la “presencia de una potencialidad”. *La novela luminosa* –dice Laddaga– el libro que Levrero había empezado a escribir casi dos décadas antes, es el dossier de un “proceso inconcluso”. Nada hay en ella de especial, concluye el crítico, “la luminosidad a la que el libro aspira no es la luminosidad del relámpago (...), sino la luminosidad difusa que impregna un ámbito frágil y entreabierto”.

En “Autonomía literaria y ética personal” Roberto Echavarren comienza señalando los préstamos que Levrero –a su entender– ha tomado de Felisberto Hernández, de Marosa Di Giorgio, de Kafka, en *La máquina de pensar en Gladys*. Como si esta narración tuviera una palanca de cambio con diferentes marchas, velocidades, ilustra el crítico y escritor uruguayo. Lo que es propio de Levrero “de punta a punta es el modo terso, limpio, detallado con que describe cualquier lugar” con un “raciocinio cotidiano dentro de la fantasía onírica” aunque el seguimiento del sueño “resulte inconducente porque no lleva a ningún lado”. La narrativa de Levrero “no pierde la extravagancia, la extrañeza de los sueños, cuando el cielorraso deviene cúpula y la psique constructora”, concluye Echavarren, en tanto que algunos elementos de la vigilia aportan verosimilitud a sus grandes escenas oníricas.

Completan el volumen una serie de fragmentos breves de renombrados críticos y escritores como Ángel Rama, Jorge Ruffinelli, Graciela Mántaras, Mario Delgado Aparáin, Julio Ortega, Blas Matamoro y Fogwill,

entre otros. *La máquina de pensar en Mario* se constituye, desde ya, en una herramienta insoslayable para el estudio de la singular obra de Mario Levrero.