

Mario Levrero: Mecanismos narrativos en la máquina hipnótica de la creación

JORGE OLIVERA
Universidad Complutense

1. UNA LITERATURA PREEXISTENTE

La obra de Mario Levrero está fundamentada en una particular forma de abordar el acto de escribir y la configuración del mismo en sus cuentos y novelas. En este trabajo se realizará un abordaje desde el punto de vista de la escritura y los recursos narrativos y temáticos que pone en juego este escritor. Para ello, revisaré, a partir de las entrevistas realizadas al autor a lo largo de los años, el concepto de escritura y las resonancias que posee en su visión literaria, señalaré aspectos de la construcción y los temas de la *Trilogía involuntaria* —*La Ciudad* (1970), *El Lugar* (1982) y *París* (1979)—, y me detendré en la mecánica de construcción de algunos de los cuentos de los libros *La máquina de pensar en Gladys* (1970), *Todo el tiempo* (1982) y *Espacios Libres* (1987).

Entiendo que el estudio de los cuentos permitirá acceder a los recursos que el género le ofrece en relación con su propio desarrollo como escritor y a su búsqueda de nuevas formas de abordaje de la narrativa. El objetivo final de este trabajo, necesariamente inicial, será vislumbrar qué entiende Levrero por escribir, cómo se materializa esa idea en sus creaciones y cómo resuelve algunos de los problemas narrativos que la misma plantea.

Dos preguntas se pueden formular para entrar en el mundo levreriano: ¿cómo es el proceso inicial de escritura en Levrero? y ¿cuál es el mecanismo de construcción de su obra? Estas dos interrogantes no pueden ser contestadas bajo una única premisa sino a través de varios postulados, pero permitirán visualizar ese proceso previo y cómo aparece formulado en la obra.

La escritura de Levrero está condicionada por diferentes fases: 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. En cada uno de esos periodos encontramos diferentes formas de tratar la ficción y como es lógico diferentes intereses en relación con la escritura. Pero en ambos casos permanece inalterada la concepción de la misma como "como herramienta de conocimiento de mi interior, de la percepción de las imágenes que existen dentro de uno mismo

y surgen espontáneamente" (Olivera y Acosta 138)¹, es decir, de una idea de la literatura ligada al mundo de la imaginación.

En relación con esta forma de creación el autor habló, en una entrevista de 1988, de un impulso que le permitió escribir las novelas que componen la *Trilogía involuntaria*, un interés por volcar en la escritura toda la energía que el acto le generaba, un proceso que se percibe como torrencial y que él destacó como un mundo desconocido, casi ajeno, desarrollado en muy pocos días (Domínguez 2013a). Este tipo de escritura le permitía bucear en zonas profundas de su interioridad, del denominado "inconsciente personal", y esa presencia se nota con claridad en la trilogía: "es un mundo que solo se puede encontrar en algún tipo de sueños, con una coloración afectiva muy especial. Está teñido de una dimensión mágica. Me sumergía en un mundo absolutamente desconocido" (Domínguez 2013b, 76), sostuvo en una de las entrevistas realizadas durante los años ochenta².

Durante esta primera etapa ya se encuentra presente lo que será una constante en su narrativa: la presencia de un mundo onírico como una puerta de entrada al inconsciente, la búsqueda personal a través de la escritura, la ausencia de un plan preconcebido para escribir y la percepción cuasi mágica del propio acto (ver Domínguez 2013b).

Otra de las ideas que aparece relacionada con la percepción de las imágenes que vienen del inconsciente está ligada a lo que Levrero denominó, en 1982, *texto preexistente*:

Sé exactamente qué estoy escribiendo a cada instante, e incluso unos instantes antes. El texto es, al parecer, algo preexistente, que se va revelando con la acción de escribir, primero en la conciencia, cuya intervención es efectiva aunque no siempre feliz; y en seguida en el papel. Es un proceso similar al recuerdo de los ensueños cuando uno despierta; y al recordar los ensueños se inventan y se suprimen cosas. Podría decir también que elijo conscientemente el material que voy a trabajar, una situación o una imagen que es el punto de partida. Pero "consciente" o "inconsciente" son palabras que no quieren decir mucho. (Courtoisie 25)

Algunos años después, en la entrevista de Cristina Siscar para la revista *El Péndulo*, publicada en 1987, vuelve sobre el mismo tema: "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" (2013, 41). Vemos por tanto que antes de la escritura hay un proceso de construcción a través de imágenes que se imponen desde el inconsciente y pugnan por salir a la luz. Este paso previo, que Levrero reconoce como un proceso diferente al de la *escritura automática* de los surrealistas, adopta formas concretas en los cuentos: una metaescritura sobre el propio acto, la trama y los personajes, que aflora como una reflexión sobre la propia ficción y que de alguna forma la boicotea, estableciendo una desarticulación del efecto narrativo, entre un ir y venir, una incertidumbre que desconcierta al lector.

1. Entrevista realizada al autor el 11 de diciembre de 1992.

2. Las entrevistas se citan por su reedición en el volumen compilado por Elvio Gandolfo (2013a). Este libro recoge la mayoría de las entrevistas, el lector interesado puede consultar además Rocca (2013) entrevista realizada en 1992.

Esta relación entre el deseo de escribir, el acto de hacerlo y el resultado se advierte en las tres novelas que componen la *Trilogía involuntaria*, y en los cuentos escritos entre los sesenta y los ochenta. Sin embargo, ese proceso no se volverá a reproducir con la misma intensidad, como reconoció en la entrevista de Elvio Gandolfo (1982) que acompaña la primera edición de *El Lugar*: “Nunca pude volver a esos mundos de la trilogía, que hoy me parecen pobres y mezquinos, pero tampoco he vuelto a sentir con la misma intensidad el impulso de escribir con largo aliento” (2013b, 22).

En una distinción posible entre escritores de mapa y escritores de brújula Levrero se encontraría en el segundo grupo: escribir sin un mapa prefijado de antemano. En esta línea el autor sigue los acontecimientos como vienen y se deja conducir por ese “texto preexistente”. La acción transcurre como si fuera un sueño, a través de situaciones desbordantes que generan diversos estadios en la estructura de los cuentos, como si de gags se tratara, de manera que, en ese proceso acumulativo de escenas, llegamos a un final abierto, incierto, que instaura la incertidumbre en el lector (Montoro Martínez 2006).

Un punto de inflexión en este proceso creativo fue “Diario de un canalla” (1992, 129-68). En ese texto, y coincidiendo con circunstancias personales que el propio Levrero cuenta en el diario, aparece un fenómeno nuevo en su escritura: pasa a convertirse en una constante vital, una necesidad que sobrepasa cualquier intención ficcionalizadora tal como había sido expresada hasta el momento, así lo define en esa ocasión: “Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. [...] Sí, lo voy a hacer. Lo voy a lograr. No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (134).

La escritura en ese caso desempeña el rol de comunicación con el espíritu. De manera más o menos similar, volvió a abordar este proceso en *El discurso vacío* (1996), donde la preocupación por ese nexo entre las vivencias y la escritura se hace evidente. A primera vista, a partir de los noventa Levrero parecía abordar la creación desde una visión completamente diferente hasta entonces; sin embargo, a un nivel más profundo, los recursos, los temas y los símbolos eran los mismos del período anterior, aunque ahora resultarían más visibles. Este proceso de vuelta a los orígenes (o a una sencillez creativa) aparece representado con claridad en el proceso previo a la escritura de *La novela luminosa* (2005), en concreto en el “Diario de la beca” (2005), un texto que escribe para poder terminar la novela inconclusa años atrás. En 1988 reconocía: “cuando estuve en Uruguay empecé una novela cuyo título era *Novela luminosa*... Un rescate autobiográfico de los momentos de mayor luminosidad, espiritualidad” (Pereira 69). En ese proceso invertiría los últimos años de su vida, el rescate de aquellos momentos que lo conectaban con una modalidad creativa anhelada.

2. LOS CAMINOS DE LA IMAGINACIÓN

Con excepción de los comentarios sobre la propia escritura que aparecen en algunos de los cuentos o diarios de Levrero, la mayoría de las opiniones del autor al respecto provienen de las entrevistas que le fueron realizadas lo largo de su trayectoria y que conforman una poética (Pasetti 73). Así, la lectura de las entrevistas se torna

un elemento indispensable a la hora de abordar un trabajo sobre sus mecanismos de escritura. Aspectos relativos a la creación literaria y al acto de escribir quedaron reflejados, por ejemplo, en las entrevistas de Rafael Courtoisie (1982), Cristina Siscar (1987), Carlos María Domínguez (1988, 1989, 1996), Hugo Verani (1996) o Pablo Silva Olazábal (2000, 2008)³. Pero la piedra angular de su poética la encontramos en su "Entrevista imaginaria con Mario Levrero" (1992)⁴. En ella tenemos una situación atípica, el escritor entrevistándose a sí mismo. No era la primera vez en la cual Levrero comentaba aspectos de su creación, unos años antes había contestado un cuestionario para un volumen de la revista *Maldoror* (1973). En ella abordó el tema de la escritura como un "proceso espiritual" ligado a una expresión auténtica: "Es la presencia del Espíritu, con perdón de la palabra, lo que diferencia dos hechos aparentemente similares (dos textos con igual calidad de oficio). Hay quienes inventan, es decir, descubren, aunque inventen la pólvora en la era atómica; hay quienes aprenden una técnica y la usan, pero no pueden inventar; el Espíritu no puede copiarse" (Levrero 1973, 4-5). En su respuesta destacan dos aspectos que serían esenciales en el desarrollo de su obra posterior y que estaban presentes desde el comienzo de su labor como escritor: la escritura como un proceso de acceso a imágenes del inconsciente y la escritura como una vía espiritual de conocimiento.

Volverá sobre este tema en la correspondencia recogida por Silva Olazábal en 2008: la cuestión no radica en inventar, sino en poner la imaginación como centro del proceso de escritura. Una tarea que permite acceder a través de las palabras a "imágenes vividas interiormente, 'vistas' en la mente" (17). "Se escribe a partir de vivencias, que solo pueden traducirse mediante imágenes"; "la imaginación fabrica imágenes constantemente en base a recuerdos: exige más coherencia y da anécdotas más verosímiles; no inventa nada por sí sola" (21). Desde esta perspectiva, la imaginación no es imaginación reproductiva sino imaginación creadora que da acceso a las imágenes que provienen de la percepción del inconsciente y que funciona como un dispositivo de producción de imágenes (Vecchio 209-10).

Para Levrero la imaginación y la escritura presentan aspectos diferentes en relación con la elaboración de un cuento o de una novela. Estas ideas aparecen recogidas en el libro de Silva Olazábal (2008) donde el autor destaca tres aspectos de la creación de cuentos: lo esencial "puede sintetizarse en una frase o dos"; "el cuento se construye en función de su final" y el final "siempre es una forma de solución" (27); en cambio, en la construcción de una novela "no importa la historia o las historias que cuente, ni importa el final", ya que "en rigor, todo final es más o menos arbitrario" (27). Mientras que el cuento deja una percepción nítida en el lector, en la novela sucede lo contrario, no deja una "imagen indeleble, sino más bien una serie de climas indecibles, como trozos de vida personal que se agregarán a la memoria del lector" (28). Esta idea es central para entender la relación de la escritura levreriana con la imaginación: más que contar una historia le interesa mostrar percepciones, imágenes, laberintos que conducen a los procesos más profundos del inconsciente. Tanto en el caso del cuento como en el de las novelas,

3. Todas recogidas en la compilación de Gandolfo (2013a), a excepción de la última de Silva Olazábal, que se halla en su libro de 2008.

4. Al final de la entrevista aparece el año de redacción: "Buenos Aires, noviembre de 1987". Existen dos ediciones de esta autoentrevista: una en el número doble 160-161 de la *Revista Iberoamericana* (1992); otra, en *El portero y el otro* (1992), por donde se cita.

estas dos vertientes de creación arrojan luz sobre los dos puntos que nos ocupan en este trabajo: los recursos narrativos necesarios para la construcción de los cuentos y los temas que de manera subyacente aparecen en ellos y en las novelas. Un dato importante señalado por Levrero radica en el hecho de que las grandes novelas no funcionan solo como un entramado de acciones sino como una construcción de climas, una especie de artefacto o máquina hipnótica que atrapa la voluntad del lector, y más que dejar imágenes nítidas en quien lee, construye climas que se asocian a la memoria de este.

En la "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", abordaba alguno de los problemas de construcción de la percepción en los textos que tiene correlación con los climas que crea. En esa entrevista ponía en juego una dialéctica entre quien preguntaba y quien respondía, una pirueta de desarticulación del acto de escritura: restar valor, minimizar el impacto, deconstruir el sentido del ser escritor, en resumen, desacralizar la labor creadora, un perfil creativo que lo conectaba con el primer Levrero, aquel joven ligado al fenómeno de la neovanguardia uruguaya de los años sesenta, representado, entre otras, en las revistas *Los Huevos del Plata* o la ya mencionada *Maldoror* (Olivera 2007a y Olivera 2007b)⁵.

Reírse de él mismo y desmitificar el tema de la escritura parecían ser el eje de aquella entrevista. De las que le realizaron proviene la imagen de un escritor que rechazaba todo "lo erudito y lo intelectual" (Pasetti 73) y que determinó un camino propio sobre su arte; y en el que sobresale siempre el humor y la ironía como recursos para crear, como sostiene Montoro Martínez (2006), una especie de "laberinto trampa, un laberinto sin salida" que impide al lector "alcanzar el misterio del creador, pues se encarga de guiarnos, de entregarnos pistas falsas, de reírse en el fondo de nosotros" (115). Esta estrategia aparece de manera constante en todas las entrevistas y en su narrativa como una forma de desmitificar el rol del autor. En la entrevista realizada por Helena Corbellini en 1993, Levrero reconoció que el humor permite la "coexistencia de los opuestos", "el humor te hace expresar la verdad sobre las cosas" (2013, 88), dando al humor un estatuto propio dentro del universo creativo⁶.

La entrevista como género presentaba un fenómeno nuevo, una cuestión que lo relacionaba directamente con el proceso de escritura de otros textos y que anticipaba el ejercicio de líneas temáticas y creativas más directas presentes en los siguientes libros: *El discurso vacío* (escrito entre septiembre de 1990 y noviembre de 1991, publicado en 1996); el "Diario de la beca" (escrito entre agosto de 2000 y agosto de 2001, publicado en 2005 a modo de prólogo de *La novela luminosa*), *La novela luminosa* (2005)⁷ y el póstumo *Burdeos, 1972* (escrito entre el 6 y el 16 de septiembre de 2003 y publicado en 2013). Este artículo no se enfoca en estos textos, pero interesa visualizar cómo se produce ese fenómeno en cada uno de los diálogos que mantuvo con sus entrevistadores y cómo está presentado en los textos más

5. Para una referencia sobre este período y los aspectos vanguardistas en esos años, ver Peluffo Linari (2014).

6. Levrero colaboró con diversas revistas de humor a lo largo de los años, ver Saurio (2013).

7. Los primeros capítulos de *La novela luminosa* fueron escritos en 1983. En "Diario de un canalla" anota: "3 de diciembre de 1986. Han pasado más de dos años; casi tres desde que empecé a escribir aquella novela luminosa, póstuma, inconclusa; dos años, dos meses y unos días desde el día de la operación" (1992, 129), la culminación se produjo entre agosto de 1999 y octubre de 2002.

ficcionales. Matizo el término ficcional en este caso para referirme a los cuentos y las novelas, porque, como ya indiqué (Olivera 2010), considero que el proceso de la escritura autobiográfica o de los diarios conforma un bloque aparte.

La principal cuestión que aparece en la autoentrevista radica en desarrollar una escritura que excede los géneros y que puede considerarse una creación en sí misma o una búsqueda creativa en un nuevo formato: la entrevista (Pasetti 2016). Este texto se abre con una entradilla escrita en tercera persona, donde se refiere a Mario Levrero como una entidad aparte del propio creador: "Nos recibe, con evidente malhumor, en su apartamento próximo al Congreso" (Levrero 1992, 171). Este es un rasgo recurrente en la referencia que él realiza sobre sí mismo, en la dubitación existente sobre si firmar como Mario Levrero o Jorge Varlotta. Esa disociación entre uno y otro aparece reflejada en la entrevista de 1993 de Felipe Monestier: "Después fui descubriendo que estoy habitado por un escritor y que Jorge Varlotta no puede escribir nada literario. Varlotta, el yo consciente, voluntario y cotidiano no sabe hacer literatura porque eso es algo que viene completamente armado del inconsciente" (108). En la autoentrevista se visualiza ese juego dialéctico, esa pirueta verbal que genera un efecto desacralizador de la figura del autor y que, con ironía y humor permite entrar en un juego distractor de la escritura que también está en los cuentos y las novelas.

Por otro lado, en la "Entrevista imaginaria" insiste en la idea de la literatura como "el intento de comunicar una experiencia espiritual" (172), así como en el hecho de que la escritura opera como un artefacto retórico para producir un efecto: "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" (173). Cobra importancia esta cuestión porque nos deja entrever la forma de construcción de los cuentos y las novelas. Y será en los cuentos más que en las novelas donde aparecerán estos mecanismos narrativos, aunque más que "mecanismos de la creación" el autor denomina a este proceso "alquimia de la creación" (Montoro Martínez 2006) y que en su obra se materializan en efectos, temas o modos del relato que han sido señalados por la crítica (De Castro Rocha 1996; Olivera 2008).

Una idea central en la narrativa de Levrero es el concepto de imaginación, su relación con la escritura y cómo se produce el paso de esta a las imágenes y su plasmación en el texto. En la "Entrevista imaginaria" la define así:

La imaginación es un instrumento; un instrumento de conocimiento, a pesar de Sartre. Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o, si lo preferís, de mi "biografía". Las imágenes bien podrían ser otras; la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso. (177)

El comentario permite ver cómo es su proceso y cómo se produce el trabajo con imágenes, la traducción a lenguaje escrito y la construcción de climas narrativos que permitan hipnotizar a los lectores, en definitiva, la construcción de esa máquina hipnótica denominada literatura.

3. LA TRILOGÍA INVOLUNTARIA COMO VIAJE Y BÚSQUEDA

En el caso de las novelas la trama se abre a diferentes opciones, da vueltas sobre sí misma y toma caminos que sorprenden al lector para conformar un recurso que también aparecerá en los cuentos: la presencia de una metaescritura que se introduce en la trama narrativa. De una manera u otra la reflexión sobre la escritura está presente con más claridad en *El Lugar*, donde el personaje toma notas sobre su viaje y, a su vez la reflexión dentro de la historia ofrece la posibilidad de visualizar los procesos del inconsciente. Así, en el capítulo veintitrés de la novela comenta:

Me entretuve mucho tiempo en mis apuntes: los copié a máquina, pues ya eran demasiado nutridos y abultaban mucho en mi saco, y a veces me resultaba difícil entender mi propia letra. Trataba de no separarme de ellos. Suprimí muchas partes, que ahora veía demasiado detalladas y sin importancia, tratando de conservar y mejorar la redacción de aquellas partes que ahora sentía como fundamentales. Así se fue estructurando este relato; no es un diario de viaje, no es una versión estricta y cronológica, sino apenas un registro de mis impresiones y razonamientos, una versión subjetiva de cosas vividas, que tal vez difiriera enormemente de la versión de otra persona que hubiera vivido los mismos hechos. (1991, 69)

En otros casos ese proceso metadieético está dentro de la trama novelesca, el personaje se desdobra y asistimos a la escisión del yo, como en *París* en la escena donde el narrador-protagonista observa a su otro yo caminando por la calle y, en un clima de ensoñación, se fusiona con él:

(Voy siguiendo a ese hombre que siempre se mantiene a la misma distancia, delante de mí, no importa a la velocidad que yo camine. Baja los escalones, con mucho cuidado porque la escalinata es empinada, pero a pesar de su lentitud no logro alcanzarlo. Por fin llega abajo, y cruza la calle. En la esquina se detiene, y se recuesta contra la pared. Ahora, al acercarme, puedo verlo de frente: es alguien exactamente igual a mí. Debo acercarme siempre lentamente, porque cuanto más me acerco más sé de él, como si fuera absorbiendo toda su memoria, incorporando todo su pasado. Por fin logro ser él mismo, ocupar su mismo lugar contra la pared y saber que, para él, yo había sido simplemente el actor de sus sueños. Ahora, somos una sola persona.) (1979, 88)

Esta coincidencia entre narrador y protagonista permite al lector asistir al inconsciente del personaje como si de un *voyeur* se tratara. El lector observa de primera mano las imágenes, no como una experiencia de monólogo interior, sino como una experiencia pictórica que fluye ante los ojos del personaje y por ende ante los del lector. La experiencia se repite varias veces en la novela *París*, un torrente de imágenes aflora y permiten al protagonista encaminar la búsqueda de sí mismo. En esta novela las imágenes tienen la finalidad de reconstruir la memoria olvidada, luego del viaje de trescientos siglos. En este caso la trama está en función de una serie de acciones novelescas que buscan recuperar la memoria ausente⁸.

8. Montoya Juárez se refiere a esta modalidad como "pasajes efrásticos" que "cumplen una función polivalente: insertan una teoría de la escritura literaria en la que la imagen juega un papel generador o fundante, tematizan un determinado concepto de simulacro vinculado al despliegue o traducción narrativa de imágenes que pueden identificarse como fractales y proyectan conexiones entre la ecología

Tanto en esta novela como en las dos anteriores, *La Ciudad* y *El Lugar*, el tema central está relacionado con la búsqueda de una ciudad, y en todas ellas el personaje emprende un viaje que le enfrentará a diferentes vicisitudes hasta devolverlo al lugar de inicio, cuya finalidad es que se produzca un reconocimiento de sí mismo, un aprendizaje para el cual es necesario realizar ese camino⁹.

En el caso de *La Ciudad* ese viaje está motivado por pulsiones que funcionan como motivos narrativos para el avance del personaje (casi siempre a través de una figura femenina que opera como parte activa en esa búsqueda). Como una experiencia o poética del extrañamiento se ha estudiado la novela *El Lugar* (Verani 1996b), tomando como referencia el laberinto que debe sortear el personaje y la ausencia de respuestas sobre cómo llegó allí o por qué está ahí.

Estas búsquedas y buceos en el inconsciente permiten que surjan imágenes del pasado, más débiles en el caso de *La ciudad*, donde la experiencia de extrañamiento predomina frente a situaciones concretas; más oscuras y laberínticas en el caso de *El lugar*, donde el espacio opera como una metáfora del inconsciente y donde el "viaje" desarrollado en el laberinto de túneles queda registrado en cuadernos y en hojas que dejan constancia de ese pasaje, en ese yo desdoblado entre protagonista y escritor.

En el caso de *París*, una historia onírica y con una experiencia de extrañamiento, es además una experiencia extrema de buceo en el inconsciente. La trama de la novela, dinámica y ágil no da tregua al lector y avanza con toda una serie de hechos que establecen un límite difuso con el plano de la realidad. En esta novela, más que en las anteriores es dónde percibimos la inserción en el modo fantástico del relato. Solo a través del modo fantástico podemos explicar algunas de las experiencias que vive el personaje: por ejemplo, cuando descubre que tiene alas y puede volar (48-49). La materialización de las alas en el momento de caer desde la azotea de un edificio representa esa transgresión necesaria de un orden que define la frontera entre el modo natural y no natural del universo narrativo.

Esta cuestión plantea tres formas posibles de lectura: a los efectos de experiencia de escritura, en el caso de las tres novelas, queda clara la tematización hacia un afloramiento que procura una búsqueda del inconsciente del narrador protagonista; en términos narrativos la trama opera en lo que Vogler (2002) denomina "el viaje del héroe", es decir, un personaje que emprende un viaje para realizar un proceso de construcción y aprendizaje de sí mismo, absolutamente necesario para que se produzca intriga en la novela; mientras que, en términos del imaginario, para el escritor significa un buceo en las imágenes preexistentes del inconsciente para crear la obra.

En resumen, entendemos que durante la escritura se produce una búsqueda en el inconsciente, un interés en bucear en las imágenes profundas, y que esa misma pulsión escritural se manifiesta en diferentes modos de la narración, a veces fantástico, otras extraño, en algún caso policial, en otros con rasgos propios del surrealismo. Se trata de lo que puede denominarse la búsqueda de un lenguaje propio en la manifestación de las tramas, tal vez la idea de una literatura menor (Deleuze

mediática coetánea a la escritura, silenciadora de la conflictividad social, y los procesos de despersonalización y alienación del individuo" (2013a, 129).

9. Para un abordaje específico de la *Trilogía involuntaria*, ver Olivera (2008).

y Guattari 1990) sea apropiada para entender de qué estamos hablando en este caso: “La desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación” (31) (ver Olivera 2009); en síntesis, la búsqueda de un mecanismo creativo propio.

Considero entonces que existen dos fases en el proceso creativo del escritor: primero, un proceso de trabajo con el imaginario a través de la percepción de las imágenes durante el acto de escritura, y, segundo, la organización de esas imágenes mentales en la trama del relato. En esa forma de organizar y mostrar esas imágenes es necesario el uso de diferentes códigos, formas de uso que pueden asimilar su escritura a diferentes modos de la narración (policial, fantástico, onírico, vanguardista, etcétera) que permiten la construcción del texto, del mecanismo hipnótico que la propia escritura genera.

Esta variedad de modos de narrar representa un desafío complejo a la hora de delimitar algunas de esas formas. En un artículo esclarecedor sobre aspectos de la creación en la obra de Levrero, Montoro Martínez (2006) estableció una serie de principios que rigen la poética leverriana y que nos permitirán ordenar el avance sobre los textos: la inutilidad declarada de la literatura como una forma de provocación; la presencia de finales abiertos en sus cuentos que siempre inciden sobre la incertidumbre en el lector; la resolución de los conflictos de los cuentos como una forma de instalarse en la propia imaginación del lector; las inquietudes que surgen de los relatos y que avanzan en una progresión geométrica; la idea de la literatura como un truco, un juego de espejismos que opera sobre la mirada de quien observa; los desdoblamiento de personalidad ligados a una percepción del inconsciente que se transfiere al producto escrito; la fragmentación como recurso de ordenamiento de esas imágenes que provienen del inconsciente y la presencia de espacios vacíos de significado que ocultan ciertos aspectos del acto creador hasta para el propio autor.

En la *Trilogía involuntaria* se observan algunos de esos principios, porque, aunque novelas independientes, funcionan como un ciclo de creación conjunto con rasgos comunes. Los procedimientos comunes en las tres novelas se engloban dentro de una temática común: la búsqueda de un sujeto de sí mismo; pero no obvian el sentido de independencia que cada una de las novelas posee. En relación con la parte formal, debe anotarse que las novelas integran un proceso dentro de la narrativa del autor que puede definirse como de ficción pura, siendo ese el resultado de los temas y la forma de tratarlos.

La experiencia de escritura, principalmente en *La Ciudad* (aunque también se detectan rasgos similares en las otras dos novelas), se origina como consecuencia de una crisis personal que el autor mencionó en repetidas ocasiones (Verani 1996a, 8; Domínguez 2013a, 47; Bernardi 145; Saurio 164) y que dio como resultado esta trilogía. El esfuerzo por alcanzar el conocimiento que surge a partir de la escritura está presente en la modalidad adoptada por el autor, que se articula finalmente como una metáfora de desesperanza que clarifica la esencia del ciclo. No solamente porque está presente el tema abordado directamente por sus protagonistas, sino también por el modo de conformación del espacio: estático, circular y desdoblado.

4. MECANISMOS EN LA MÁQUINA DE PENSAR

Las obras de Levrero, ya sean novelas o cuentos, funcionan en dos planos: el plano secuencial del relato, casi siempre organizado a base de fragmentos que encajan unos con otros; y un plano más profundo, en el que hay una línea que es pulsional, del deseo, de la búsqueda. Las pulsiones, o el proceso de construcción, desarrollo y crecimiento del personaje, son las que lo impulsan a comenzar el viaje y a sortear los obstáculos. En paralelo a estas dos líneas aparece esa mirada de incredulidad sobre las acciones por parte del protagonista o de alguno de los personajes. Este proceso funciona como un resorte contrario a los efectos pulsionales del deseo: consiste en un efecto de acción y reacción, de impulso y freno. Lo importante no es el efecto en sí, sino la pulsión que se desencadena en el personaje y que lo hace avanzar y cambiar en la línea de búsqueda prefijada para luego producir un efecto de desarticulación o freno del impulso. Todo esto genera en el lector una experiencia contradictoria, de incertidumbre.

A veces estos dos planos narrativos se cruzan porque las técnicas narrativas son para Levrero solo eso, una argucia para mostrar lo otro, lo que está oculto y que a menudo aparece como imágenes o metáforas del inconsciente. De ahí que algunos relatos de Levrero puedan situarse en el terreno fantástico, porque el recurso (semántico o sintáctico de construcción narrativa) solo puede ser expresado narrativamente por esta vía, es la única manera de mostrar ese espacio diferente.

En otros casos es solo una experiencia de extrañamiento (Verani 1996b) onírica o de ensamblaje de estructuras narrativas, donde el pensamiento de los personajes se manifiesta coexistiendo con el plano de la trama. En otras ocasiones, la realidad aparece como deformada o extraña ante los ojos de quien la observa. Este fenómeno de percepción delimita una poética de la mirada que es importante en Levrero porque sitúa al lector desde la perspectiva del personaje y muestra las diferentes formas de ver: visión extrañada, ominosa, paranoica o erótica son puertas de entrada al espectáculo de su narrativa.

Si se observa el primer cuento largo publicado por Levrero, *Gelatina* (1968), escrito en junio de 1967, nos encontramos con un estilo despojado de retórica, fragmentario, donde se narra en tono realista una anécdota inverosímil: una inmensa masa gelatinosa se come la ciudad mientras un grupo de vagabundos, entre los que se encuentra el narrador, deambula por ella. Se trata de un discurso de enunciados cortos vinculado a una acción agrupada en fragmentos que representan diferentes cuadros de la historia. Nada parece indicar que este no sea un relato realista; sin embargo, en determinados momentos los hechos adquieren un matiz extraño: en ningún momento se explica al lector qué es "la gelatina", y, aunque el clima es extraño y ominoso por momentos, esta vacilación se diluye porque el personaje se ve envuelto en situaciones absurdas que resuelve mediante el humor y la ironía.

El estilo de Levrero instala esta mirada absurda sobre las cosas que se manifiesta en frases breves y elípticas. Sobre este cuento comentó que durante su escritura "pensaba en una respiración" que marcara un ritmo específico, en el cual reconoce que las comas: "Son todas incorrectas desde el punto de vista gramatical, pero yo quería abordar ese ritmo de cansancio, de fatiga, retratar una respiración pesada" (Domínguez 2013b, 75). Ese ritmo le permite mostrar la realidad interna y externa

del personaje, en un fraseo entrecortado, por ejemplo, cuando escucha la música interpretada con un clavecín:

El Gusano reptaba y se retorció, llorando. Yo estaba agachado, apretándome la nuca con las manos. Creo que lloraba, también. No importaba que el clave estuviera bastante arruinado. Cuando hubo silencio pedí la fantasía cromática y fuga. La Chancha se limpió las manos en el pantalón y comenzó. De pronto vi que empezaban a aparecer los deformes. Cerré los ojos. (Levrero, 1970a, 123)

El primer volumen de cuentos editado, *La máquina de pensar en Gladys* (1970a), reúne un conjunto de once textos entre los que se recoge el ya mencionado "Gelatina"¹⁰. En estos relatos predomina la técnica del montaje y una sintaxis narrativa quebrada que acerca al lector a situaciones pesadillescas o fantásticas como en "La calle de los mendigos". En "El sótano" anticipa dos procedimientos que serían recurrentes en *El lugar*¹¹: el cambio de narrador, que pasa de la tercera persona (el personaje central es un niño) a la primera al final del cuento, y la multiplicación de espacios como estructuras que subvierten la trama. Respecto a estos cuentos, Hugo Verani afirma que "Levrero transfiere los enlaces mecánicos con la realidad reconocible, desestabiliza la compulsión referencial de la narrativa realista" (1996b, 47), de esta forma produce un quiebre en la forma de narrar que deja al descubierto ese efecto desestabilizador. A veces ese efecto se produce mediante el desdoblamiento autor-narrador-protagonista, como sucede en "El sótano":

Este cuento parece interminable, me doy cuenta, y quizás lo sea; pero yo no busco complicarlo artificialmente, sino que me ciño en forma estricta a la más pura realidad de los hechos. Yo no soy quien tiene la culpa si los hechos y su encadenamiento son complicados; trato de narrarlos de una manera simple y escueta, pero no puedo deformar la verdad, como hacen muchos, ni siquiera a favor de mis encantadores lectores. (1970a, 81-82)

El cuento que da nombre al volumen, "La máquina de pensar en Gladys" (sin fecha de escritura)¹², tiene dos versiones: una que abre el libro y otra que lo cierra (la segunda subtitulada "negativo"). Son dos versiones que delimitan una percepción diferente de la realidad y que sitúan al lector en un espacio de incertidumbre. Predomina la descripción del espacio en el primer caso (la versión positiva del cuento) y la descripción de acciones en el segundo (la versión negativa). Dos elementos están singularizados: la máquina de pensar en Gladys, que permanece enchufada, ronroneando como si fuera un animal en vigilia nocturna; y la constatación, por parte del personaje, de que todo está en orden antes de irse a la cama. Cuando en el último párrafo del cuento todo sucede, la tensión sube y el relato acaba ante la percepción sobresaltada del narrador-protagonista por el cambio operado en el espacio físico. He ahí una de las dinámicas propias de Levrero, un efecto de elisión

10. El volumen incluye los siguientes cuentos: "La máquina de pensar en Gladys", "La calle de los mendigos", "Historia sin retorno N° 2", "La casa abandonada", "El sótano", "Ese líquido verde", "La casa de pensión", "El rígido cadáver", "Gelatina", "Los reflejos dorados" y "La máquina de pensar en Gladys (negativo)".

11. "El sótano" fue escrito entre agosto de 1966 y agosto de 1967, mientras que *El lugar* fue escrito en 1969 (ver Gandolfo 2013b).

12. La primera edición de este cuento fue en *El Lagrimal Trifurca*1/3-4 (1968): 48-49.

de los sucesos, de vacío de significado, una ausencia de explicación que permita aclarar qué ha sucedido. Por el contrario, el espacio cotidiano resulta provocador y coloca al personaje en una situación de desventaja frente a los hechos. La versión en negativo del cuento invierte el proceso, pasa de un espacio aséptico (positivo) a uno sucio (negativo); y al final, el protagonista pasa del armario al exterior: despierta en medio de un campo, en la noche. Acaso los dos cuentos sean dos versiones de un mismo proceso de escritura, dos formas de ensayar una mirada sobre el espacio. Al situarlos al comienzo y al final del libro, Levrero abre la puerta a una lectura: el pasaje de un mundo cotidiano a uno onírico.

En el ya mencionado "La calle de los mendigos" (firmado en agosto de 1967) desarmar un encendedor se transforma en una pesadilla. La narración en primera persona y el uso del presente establecen una sincronía entre la narración y las acciones sobre el objeto. Mientras el protagonista desarma el encendedor, este parece reproducirse ante la incredulidad de aquel, que reflexiona: "solo un mecanismo de resortes puede explicar este sorprendente descubrimiento" (1970, 13). Desmontar el encendedor equivale a trastocar y reproducir el espacio sobre el que transcurre el propio relato. Este es otro rasgo que encontramos en los cuentos: cada acción del personaje repercute en el espacio y acto seguido cambia la motivación de aquel. Ya no importará arreglar el encendedor sino entender el mecanismo de esa máquina que crece exponencialmente.

Esta dinámica muestra otro de los aspectos de la narrativa de Levrero: las formas de ver de los personajes y las máquinas que aparecen en los cuentos dan un matiz insólito y abren la puerta a otro de los motivos que se reiteran en su obra: los laberintos. El crecimiento de las partes del encendedor y la invasión progresiva de la habitación donde lo ha desarmado permiten la irrupción en otro lugar: "Me atemorizan los laberintos; 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 (1970a, 16). Estos cambios a veces se manifiestan en una inversión de la línea narrativa, como si el autor cambiara bruscamente la dirección de los sucesos que está contando o los temas que fundamentan la narración. Ese viaje del héroe ya mencionado a veces puede ser una huida antes que un avance.

El cuento "La casa abandonada" (firmado en diciembre 1966, enero 1967) agrupa historias breves, ordenadas como fragmentos, cuyo nexo común es una casa. Como en otros casos ("El sótano"), el montaje es la técnica de construcción que genera un orden propio en el universo ficticio. En torno a ese espacio surge una comunidad de habitantes, un ecosistema unificado en la voz narrativa: un yo devenido en un nosotros cuyo nexo común es la vivienda. En algunos casos las historias muestran el espacio como un lugar extraño, y en el relato, cuando se observan de cerca algunos de estos, quedan al descubierto "hombrecitos" que surgen de una cañería abandonada de gas, "arañas" que tejen sus telas y aguardan a sus víctimas, "mujercitas" que nadan con libertad en la pileta del cuarto de baño, con la advertencia del narrador: "es peligroso andar abriendo canillas sin avisar, que por la de la pileta salen mujercitas" (1970a, 32), "lombrices" que se reproducen hasta alcanzar el "metro y medio fácil de largo" (33).

Una vez fuera, ya en el jardín, el espacio toma un aspecto siniestro similar al que encontramos también en la novela *El lugar*, pero que aquí solo es un aviso de lo que puede suceder cuando las "hormigas" comienzan a construir:

Hay una –la que hemos distinguido con un poco de pintura blanca en su parte posterior–, que durante varios días junta infatigablemente palitos y otros objetos menudos; con eso construye algo que no es un nido, que no sabemos lo que es, que para la hormiga no parece tener aplicación práctica. Ella lo recorre extasiada, luego lo olvida y vuelve, durante un tiempo, a su actitud contemplativa. Si por casualidad o por descuido, la construcción es destruida –aunque sea parcialmente–, la hormiga se enfurece y anda enloquecida durante horas. (1970a, 39)

Anticipa así uno de los temas y procedimientos del relato que utilizará posteriormente: la mirada es una forma de organizar y aglutinar los hechos, una forma de establecer un orden y producir una experiencia estética. En este caso, desde el punto de vista de una hormiga. A su vez introduce un elemento que analizaremos más adelante: una poética de lo animal.

El siguiente libro de cuentos, *Todo el tiempo* (1982) recoge tres de los relatos más emblemáticos de Levbrero: “Alice Springs (El Circo, el Demonio, las Mujeres y Yo)”, “La cinta de Moebius” y “Todo el tiempo”. Las motivaciones del viaje son las que permiten el proceso de construcción, desarrollo y crecimiento del personaje en “La cinta de Moebius” (firmado en 1975). Al igual que en el “El sótano”, un niño inicia un viaje; en aquel caso para acceder al sótano de la casa de sus padres, y en este, porque los padres han ganado un viaje a París. El cuento gira en torno al viaje y al descubrimiento por parte del personaje de las razones de este, tal como sucedía al comienzo de la novela *París*: al final del viaje volvía el impulso inicial que había tenido para hacerlo. Este es uno de los puntos esenciales en la relación de los personajes levbrerianos con respecto a los viajes: realizarlos para encontrar la razón de haberlos hecho. En “La cinta de Moebius”, como indica el nombre¹³, se produce una inversión narrativa durante el itinerario, permite acceder a espacios y tiempos desdoblados, percepciones alteradas de la realidad donde los referentes cotidianos desaparecen como si de un sueño se tratara, en una lógica espacial que recuerda alguno de los mejores cuentos de Philip K. Dick. En algún momento el narrador comenta: “El tiempo y el espacio parecían tener allí otras características” (1982, 61). En este cuento como en otros, lo importante no es el efecto del viaje, sino la pulsión que se desencadena en el personaje y que lo hace avanzar y cambiar; confrontar sus motivaciones frente a esos cambios. “La cinta de Moebius” vuelve sobre una técnica ya mencionada: el fragmento y el montaje como recursos narrativos que permiten conectar espacios y hechos. Además, al igual que en “El sótano”, conviven desdoblados dos personajes, el adulto y el niño. Todo ello incentiva el clima onírico del cuento, sobre todo a partir de la huida en globo de los personajes, donde la dualidad aparece expresada en los dos mundos: el mundo cotidiano y el mundo onírico que contamina el escenario de lo real.

Un proceso similar ocurre en “Alice Springs” (firmado en 1974), donde los aparatos mecánicos crean un curioso efecto de construcción del espectáculo narrativo, en este caso a través del Gran Circo Magnético de Oklahoma. En el cuento, un escritor parte en busca de una mujer que vive en esa ciudad australiana y, luego

13. Una banda de Möebius es una superficie de una sola cara y un solo borde y tiene la propiedad de ser un objeto no orientable. Fue descubierta por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johan Benedict Listing en 1858. En literatura el ejemplo más conocido referido a esta propiedad de un espacio es el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar.

de una serie de sucesos, termina en París¹⁴. Reaparece así el tema del viaje como experiencia de transformación. Todo sucede como en la *Trilogía involuntaria*, pero ahora Levrero ensaya otros recursos. En la parte temática aparece la ciudad de París como referente y metáfora (igual que en "La cinta de Moebius"). En los procedimientos: el uso del tiempo no lineal, la circularidad de las acciones, la inserción de varias series simultáneas de sucesos. Mántaras Loedel habla del "ensamblaje de mitologías diversas" (19) para referirse a varios de los personajes, temas y motivos que aparecen en esta narración, entre las que encontramos: la referencia a la Alicia de Carroll, el juego de ajedrez con la Muerte, el amor con una mujer-fantasma, la gallina de los huevos de oro, la vida de un inmigrante en Australia, el vampirismo, el sueño manejado a voluntad o el descubrimiento del sexo y del amor (19).

En "Todo el tiempo" (firmado en 1974) los vínculos familiares son el tema central, vistos a partir de una ensoñación, una realidad deformada que no permite discernir si los personajes están vivos o muertos:

Por un instante comprendí que ambos estábamos muertos: después del salto del tigre, no podía ser de otra manera. Sin embargo, sería una casualidad muy grande que mi madre hubiese muerto en el mismo momento que yo; y ella estaba allí, tal vez apenas más joven, y también estaba mi amigo. Había un problema de lógica que no podía resolver, y entonces lo aparté de mi mente. (1982, 83)

La situación confusa conduce al narrador a dudar sobre la propia existencia de ese mundo narrativo y de esa manera aumenta la intriga. De esta forma Levrero muestra una visión delirante, absurda por momentos de la realidad, en consonancia con la fuerza narrativa del texto, y que puede percibirse como una eclosión del inconsciente. En *Todo el tiempo* se observan mundos opresivos, sueños pesadillescos, situaciones sin salida, y en "todos los casos se conoce por anticipado que el personaje está sometido a una aventura absurda, cuyo sentido y normas desconoce, y cuyas características hacen imposible la salida o retorno" (Mántaras Loedel 19). En el cuento que da nombre al volumen visualizamos muy bien la fuerza de la energía psíquica de la escritura leverriana al desnudar vínculos familiares y deseos ocultos que afloran en toda su magnitud: por ejemplo, aquellos referidos al erotismo como forma de construcción de sus personajes. El erotismo siempre aparece como un componente central y está ligado a una búsqueda espiritual como indicó en varias entrevistas: "El camino del erotismo es para mí casi un camino religioso. Un modo de llegar a lo más substancial de otra persona" (Domínguez 2013b, 79). Deseo y erotismo aparecen ligados a las relaciones familiares que lo inhiben continuamente: "Una noche, mientras estaba a solas con ella, mi madre se levantó en medio de un ataque de sonambulismo y comenzó a ejercitarse en el piano. Quedé inmóvil sobre el cuerpo de mi compañera de banco y durante un par de semanas me fue imposible volver a tener con ella relaciones normales" (Levrero 1982, 93).

Dos libros aparecen entre la publicación de *La máquina de pensar en Gladys y Espacios libres*. En 1983 Levrero publica en Buenos Aires *Aguas salobres*, que contiene: "La cinta de Moebius", "La casa abandonada", "Las sombrillas" y "Aguas salobres". Dos de los temas recurrentes dentro de esta obra son la otredad y el erotismo, presentes, por ejemplo, en el cuento que da título a la colección, donde todos los

14. El cuento guarda relación con una situación de la vida del autor (ver Varlotta y Domínguez 2019).

personajes participan de características ajenas a lo humano o por lo menos exageradas. El caso más relevante se encuentra en el "Feto", que crece en poco tiempo y se transforma en Emperador. Todo el relato recrea una atmósfera extraña que aglutina lo diferente en lo cotidiano y en las relaciones humanas, y que trataremos con mayor profundidad en *Espacios libres* (1987). En 1986 sale en Montevideo *Los Muertos*, cuyos cuentos se imprimirán de nuevo en *Espacios libres: "Noveno piso", "Los muertos", "Espacios Libres" y "Algo pegajoso"*.

5. SOBRE LOS ESPACIOS LIBRES

Espacios libres (1987) reúne gran parte de los cuentos escritos y publicados en revistas, semanarios y periódicos hasta esa fecha¹⁵. La particularidad del volumen es que pueden visualizarse los diferentes enfoques y mecanismos narrativos que Levrero desarrolla: más que en las novelas, es en los cuentos donde se establece una búsqueda y experimentación de recursos que pondrá en práctica en otros textos como "Tres aproximaciones ligeramente erróneas al problema de la Nueva Lógica" (1983b), "Ya que estamos" (1986b) y "Novela geométrica" (1986c)¹⁶.

El volumen se abre con "Nuestro iglú en el Ártico" (firmado en 1967), un cuento que permite acceder a muchos de los procesos del imaginario de Levrero, pues funciona en una alógica donde están presentes casi todos los temas que aparecerán luego en sus relatos: onirismo, fetichismo, erotismo, el viaje y sobre todo el deseo como una constante que desnuda al individuo a nivel social. Los sucesos se centran en una búsqueda en la propia casa del protagonista, mientras descubre puertas y secretos entre los habitantes de esta, en tanto espera la llegada del Presidente y busca escapar de él. Las escenas están construidas como un *collage* (una modalidad diferente de montaje) que muestra el laberinto recorrido por el protagonista para eludir las diversas trampas que encuentra en su camino. A veces esa lógica discursiva se desvía, como cuando Teodoro, su padre, le pide al personaje que lo mate, de esta forma el tono deviene en comedia, dejando al descubierto lo grotesco, lo ridículo, el absurdo y la parodia "que oficia como válvula de drenaje de la angustia y el sinsentido" (Flores 1210), recurso común en Levrero. En ese mismo cuento la aparición de una tortuga presenta un elemento disonante dentro de la trama, cuya función parece establecer una mirada extraña y desdoblada sobre los hechos: "Oí un ruido detrás; era la tortuga, que había asomado la cabeza (una cabeza de pájaro donde brillaban, como inconexos entre sí, dos ojos fijos). Tenía una especie de pico de fulgores

15. El volumen lo integran los siguientes cuentos: "Nuestro iglú en el ártico", "Ejercicios de natación en primera persona del singular", "El crucificado", "Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes", "Noveno piso", "Siukville", "La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna", "Las orejas ocultas (Una falla mecánica)", "Feria de pueblo", "El factor identidad", "Apuntes de un voyeur melancólico", "Los ratones felices", "Algo pegajoso", "Espacios libres", "Los laberintos", "Los muertos", "Irrupciones" y "La nutria es un animal del crepúsculo (*collage*)".

16. "Tres aproximaciones..." y "Ya que estamos" pueden leerse ahora en los *Cuentos completos* (Levrero 2019), que ha reunido todos sus relatos. "La novela geométrica" fue incluido en *El portero y el otro*. Dejo fuera de esta enumeración *Los carros de fuego* (2003), que repite procedimientos de los libros analizados en este artículo. Dicho volumen reúne los siguientes cuentos: "Breve idilio con Dolores María" (firmado el 31 de octubre de 1999); "El bicho negro" (firmado el 13 de julio de 2002); "Las longevas" (firmado el 2 de marzo de 2002); "Los viejitos" (firmado el 30 de julio de 2002); "Los carros de fuego" (firmado en enero-mayo 2003).

metálicos; lo abrió y cerró varias veces, y el ruido era también metálico y mandibular" (1987, 14). Junto al deseo y el erotismo el cuento introduce el fetichismo como tema: "—No sé por qué todo el mundo me fastidia con el Presidente— respondí; sus faldas eran cortas y una de las medias (la derecha) se le caía, y quedaba arrugada en un montoncito sobre el pie—. Son lindas tus medias de malla —le dije—. Y tus piernas también son hermosas" (Levrero 1987, 27). A su vez, el personaje deambula como un *voyeur* dentro de su propio laberinto, en escenas que están montadas como si de un sueño se tratara. El autor definió este cuento como un "texto más erótico [que *La ciudad*], más liviano y con mayor humor" (Verani 1996a, 9).

Levrero no es un autor cómodo en esa primera etapa: tramos más ligados a la acción, al artificio, sucesos sin aparente conexión entre ellos pueden llevar al desconcierto del lector si no está atento al proceso autorreflexivo que la propia escritura genera. La profundidad se logra en la intención que desarrolla durante el acto de escritura, el buceo a través de imágenes que permiten una inmersión en el inconsciente y el acceso a procesos interiores. De ahí que la narrativa de Levrero funcione en un plano externo de las acciones y en un plano interno, el de las imágenes, a este efecto la crítica se ha referido a un proceso de "écfrosis", es decir, un simulacro de realidad construido con imágenes en las que el personaje indaga (Montoya 2010 y 2013a).

Esta técnica se manifiesta en la obra en tramas delirantes, fragmentarias, con climas oníricos. En "Ejercicios de natación en primera persona del singular" (firmado en 1969) vuelve la mirada como una experiencia de extrañamiento que rompe las dimensiones espacio temporales, y que encadena acciones a manera de flujo de conciencia:

Ejercicio nro. 2.

Atención. Voy a saltar. No. No voy a saltar. Los dardos no me hieren, pasan. Las moscas. Voy a saltar: el mar es inmenso y azul, está lleno de silencio. Quitando la superficie del mar se halla en silencio. Voy a saltar. Por más que aprieto los dientes no puedo morir. El enjambre, las víboras. La luna se agrieta, caen las cáscaras y flotan. Voy a saltar [...]. (Levrero 1987, 39-40)

El procedimiento consiste en automatizar la acumulación de elementos y frases que afloran desde el inconsciente, con una disociación del yo que funciona como una máquina proliferante solo interrumpida por la frase "voy a saltar". Este desdoblamiento entre consciente e inconsciente solo es cortado por frases como: "Debo reconocer que tengo que matar a alguien" (40) o, más adelante, "Casi lo olvido: debo matar a alguien" (40), como si de una consigna de escritura se tratara y que aflora momentáneamente a la conciencia del yo que escribe. Más que una narración, hay una descripción de imágenes consecutivas. Se trata de un flujo de conciencia que comparte un tiempo desdoblado, el de la escritura y el del pensamiento: "Faltan cinco minutos para las siete, y diez minutos para las ocho. Cuando falten quince minutos para las nueve volveré a pensar si digo que voy a saltar" (1987, 41). Las frases cortas disparan el ritmo de la acción y la narración se construye como una superposición de imágenes; en estos casos la multiplicación de escenas se completa con las voces que, en estilo indirecto, construyen el marco dialogal de los personajes.

Levrero también introduce en sus textos una "poética de lo animal" (concepto que me fue sugerido por Mauricio Cheguhem), esto es: una mirada psicológica sobre los elementos del reino animal y su comportamiento, un microcosmos de la

naturaleza que invade el mundo humano y se apodera del foco del relato. En esos casos el narrador focaliza su mirada sobre el mundo animal, como sucede en “La casa abandonada”, donde se refiere a las hormigas –“Debo sustituir a las hormigas de la cocina por otra cosa, me siento vacío” (1987, 43)– o los conejos –“La casa rodeada de conejos, pensaban ellos para temer” (46)– para mostrar un cambio de pensamiento en función de los animales que interactúan con él.

También son importantes en la narrativa de Levrero las máquinas, las cuales aparecen en “Ejercicios de natación...” a través de la voz del ingeniero: “Yo soy el ingeniero que construye la máquina que se autodestruye” (1987, 43). La escena de la máquina aparece para verificar la imposibilidad de construcción de esta: “El ingeniero rival trata de espiarme; quiere ver los planos. No sabe que no existen. Es imposible construir cualquier máquina a partir de planos, pero él no lo sabe” (43). La revelación funciona como un dispositivo reflejo del propio texto, como si este fuera una máquina hipnótica destinada a capturar la voluntad del lector, porque, como sostuvo Levrero, “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” (1992, 173)¹⁷. En el fraseo y en el estilo de construcción reiterativo de sus estructuras, hay un diseño hacia ese objetivo.

Los “Ejercicios” anticipan una lógica narrativa que desarrollará en obras como “Ya que estamos” (1986b), donde el efecto se produce a partir de una taxonomía descriptiva de acciones o en “Feria de pueblo” (1987), donde el efecto consiste en invertir el orden entre quien ve un espectáculo y quien es personaje de este, todo ello narrado a través de la voz de un pregonero de feria que ordena las acciones que sucederán a través del discurso oral. En todos los casos este tipo de construcción representa la plasmación del onirismo como un ejercicio de acceso al inconsciente, una manera de entrar en la ficción para mostrar lo que está oculto, porque como dice en el Ejercicio no. 4: “No, yo no sueño, respondí. Yo no puedo soñar. No puedo dormir. Los párpados no bajan, la mente no descansa nunca, el sueño es ficción de los hombres” (Levrero 1987, 45). Esas imágenes aparecen en el plano narrativo como una máquina hipnótica y una fuerza psíquica que interviene en el espacio y lo modifica: “El hombre, presa del terror; trató de refugiarse en el baño del bar; allí encontró paredes que lo rechazaban, y la fuerza psíquica le apretó las muñecas como tenaza” (47).

Uno de los elementos más importantes en la narrativa de Levrero es la relación entre deseo, erotismo y espiritualidad que aparece en uno de sus cuentos más conocidos: “El crucificado” (firmado en 1969), y que, al decir del autor, nació como una imagen en la mente consciente, lo cual lo condujo a “examinar esa imagen perturbadora” (Levrero 1992, 175). La historia se articula en torno al sacrificio, la crucifixión y quizás una reescritura de la pasión de Jesús. En este caso no hay nombre sino un rasgo que define al personaje, la cruz que lleva consigo y que forma parte de su cuerpo. El cuerpo es la metáfora determinante del relato, sintetiza los rasgos de este personaje. Trata de la llegada de un extraño a una comunidad de chicas y chicos que conviven bajo la tutela de un adulto, Don Pedro, que es quien primero llama la atención del crucificado por su comportamiento. El extranjero rompe con una tradición del grupo, la iniciación sexual de las adolescentes, y es condenado por ello. A partir

17. Levrero toma el concepto de Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte* (1946).

de la escena sexual con Emilia comienza la reproducción del calvario bíblico y la condena a una nueva crucifixión. En este proceso el narrador, uno de los muchachos que conviven en la comunidad, será el nuevo apóstol encargado de contar la verdad (escribirla). En la escena final confluyen, a través de la mirada, los tres elementos mencionados (deseo, erotismo y espiritualidad): “Y ya nadie los sacó de mirarse uno a otro, y parecían hacer el amor con la mirada, que se poseían mutuamente, y nadie se animaba a decir o hacer nada, querían irse pero no podían, nos sentíamos mal” (1987, 51). El erotismo, aunque presente en la escena, está ausente en la visión del narrador, el interés radica en mostrar el pasaje de la pasión desde un plano físico a un plano espiritual; porque como sostuvo el autor: “El camino al erotismo es para mí casi un camino religioso” (Domínguez 2013b, 79).

El erotismo reaparece en “Capítulo XXX” (escrito en 1984), uno de los cuentos que mejor representan la literatura de género (fantástica, policial, de terror, etcétera) desarrollada por Levrero. El texto narra una experiencia de transformación física que conlleva una transformación interior. Toda la trama es la escenificación de la metamorfosis del personaje, lo que Levrero definió como “un viaje esquizofrénico completo” en el que el protagonista “realiza una búsqueda de sus propias fuentes, un volver hacia un pasado remoto, una desestructuración de la energía hasta vivir incluso etapas de mineralización” (Domínguez 2013b, 81).

En “Capítulo XXX” Levrero explora el funcionamiento de un ecosistema entre humanos e insectos, y el ciclo reproductivo establecido entre ellos. De nuevo vuelve a las relaciones entre animales, insectos y personas. La historia se inicia con el asesinato del extranjero y un secreto que posee el protagonista, la bolsa con los tres huevos rojos. Este secreto adopta las tres formas señaladas por Piglia (2015): la del enigma, en los huevos rojos, que son una especie de semillas que nacen al ser enterradas; la del misterio, en la mutación del personaje hasta convertirse en un hombre-planta; y la del secreto, lo que el personaje oculta, que es lo que permite su transformación. Esa barrera resultará infranqueable y cuando se produzca el cambio se convertirá para los demás en un “otro”, un no humano. El secreto está presente desde el comienzo hasta el final: todos los personajes ocultan algo, ya sea entre ellos o hacia los adultos, estos son personajes residuales, periféricos dentro de la trama, y a los que es necesario mantener fuera del circuito social de las relaciones entre los protagonistas.

La narración en primera persona permite al lector ver la urdimbre de los pensamientos del protagonista y conocer poco a poco las verdades que permanecían ocultas o eran ignoradas: “En lo que me es particular, estuve evadiendo tanto los hechos como mis propios pensamientos” (1987, 61). Entre los hechos ocultos se encuentra la desaparición de Inés y el nacimiento de la planta en el lugar donde había enterrado los huevos rojos, extraídos de la bolsa del extranjero, asesinado por el grupo. La sintonía con la planta le permite abrir un nuevo canal en sus pensamientos: “Descubrí que recordaba, o sabía, o creía recordar o saber una cantidad de cosas que nunca antes había sabido y que nadie me había enseñado” (62). Esta percepción ampliada lo coloca al protagonista en sintonía con las “mosquitas” que tienen una relación simbiótica con la planta: el protagonista observa cómo se introducen dentro de ella a través de pequeños orificios. Comienza así una poética de lo natural-extraño en la cual el personaje se siente cómodo, y en cuanto advierte la conexión existente entre los diferentes integrantes del ecosistema, resuelve protegerlo. Paralelamente al proceso de descubrimiento comienza su transformación en

función de la interrelación con la planta y los insectos: el primer síntoma es descubrir su deseo sexual exacerbado junto a la apertura de nuevas vías de conocimiento que lo conducen al frenesí erótico.

Mabel, tal vez aguijoneada por mi apatía o simplemente por su propio deseo, comenzó a arrastrarse en mi dirección. Luego me estuvo acariciando el cuerpo, y por fin me desprendió el pantalón y comenzó a jugar con mi sexo. Yo noté, excitado, que se abría un nuevo conducto en mi mente. Era algo que nunca me había sucedido. Podía sentir y aún participar sensitivamente en las maniobras de la muchacha, y mi juego de pensamientos no se interrumpía, y al mismo tiempo podía observar las dos cosas desde un tercer punto mental. (1987, 67)

La apertura de ese secreto oculto y el posterior arrebató erótico lo conducen al temor ante el vacío de la muerte: "Después me entró el pánico. Me asusté de mí mismo, sentí que estaba loco o a punto de enloquecer en un estado donde no había pautas ni referencias habituales" (67). La escena ejemplifica una vía de acceso al plano espiritual, que provoca un estado de felicidad luego sustituido por miedo y la revelación del primer síntoma de su transformación: el cambio de color y textura en su rostro (67).

"La toma de la Bastilla o Cántico por los mares de la luna" (escrito en 1973) es uno de los cuentos más complejos escritos por Levrero. El fluir de imágenes insertadas en el relato operan como un gigantesco engranaje narrativo: una máquina para construir imágenes y proyectar estados de conciencia. En el plano de la historia, el constante cambio del espacio donde suceden las acciones tal como se anticipaba en "Ejercicios de natación..." está supeditado a la mirada, al lugar desde donde se narra. El foco aparece desplazado continuamente de un punto a otro y ello crea en el lector un vértigo ante el juego de estructuras topológicas que disparan exponencialmente el argumento, los escenarios y las acciones hasta alcanzar a los personajes y al narrador (Gandolfo 1979, 146). Se trata sin duda de un buen ejemplo de texto como artefacto o máquina narrativa. Varias líneas parecen funcionar simultáneamente en tramas que se cruzan: un parto, un grupo de comadronas que hablan del parto, una carrera ciclista que están pasando por la televisión, el sonido de los altavoces que narran la carrera, el deseo que impulsa al protagonista, un ciclista *voyeur* que sigue con su mirada a la chica de pantalón corto que pedalea delante de él, la historia de un radioteatro escuchado y luego comentado por las comadronas, la aparición de Carlitos Chaplin en escena y la proyección de un mapa lunar con indicaciones de los diferentes puntos del satélite. Todo eso además aparece entrecruzado en la voz narrativa, un yo que surge como un observador y a veces es actor de todas las escenas (a veces es quien da luz, en otras el recién nacido, en ocasiones el actor secundario del radioteatro y así sucesivamente), en una cadena de cruces de estructuras y desdoblamiento del personaje. Dos temas rigen el cuento: la pulsión sexual que motiva al personaje y la distorsión o dislocación del narrador protagonista. Todo ello en un juego expansivo de la propia trama, un ejercicio que permite a Levrero probar su maestría a la hora de contar, el manejo diestro de espacio, voz, tiempo y acciones, articulados de manera simultánea o una dentro de las otras hasta el infinito, como estructuras fractales que permiten observar al lector todo lo que pasa por la cabeza del personaje. Se puede afirmar que, mientras el deseo y el erotismo acompañaban la transformación del personaje en "Capítulo XXX", en "La toma de la Bastilla..."

reverberan en la estructura del relato y acompañan los cambios de espacio donde sucede la historia.

Estos cambios en la estructura de la trama condicionan la organización de los hechos en el relato; a veces tienen un orden lógico y en otros casos no, en ocasiones la forma de describir los sucesos se torna extraña, por ejemplo: en "Las orejas ocultas" (1973) nos muestra a un narrador con visión múltiple. Es un cuento donde el foco y la perspectiva condicionan el espacio y lo que sucede en él; y en el que se establece un sistema de equivalencias entre el que ve y el que observa. El narrador parece deslizarse de una mirada a otra para presentarnos una historia que adquiere un matiz descriptivo, al igual que sucedía en los "Ejercicios". Por un momento el propio narrador parece extrañarse ante lo que ve: "nadie parece preguntarse sin embargo, el porqué de la falta de lógica en la serie de operaciones ni, menos aún, qué necesidad tiene una confitería de tantos cajones de repollos" (Levrero 1987, 130). Los hechos esconden un enigma, la muerte de André, que hace funcionar la historia como un texto con ribetes policíacos, pero el orden en que se cuentan los hechos acentúa la singularidad de lo narrado.

En algunos casos, Levrero introduce elementos que desfiguran lo que ve (cristales rotos, por ejemplo), y mantiene la incertidumbre sobre la correcta interpretación de lo que sucede. La distorsión y el desenfoque del campo visual son una técnica de desvío, una forma de trabajar la intriga del cuento, en una especie de movimiento circular que nos conduce al punto de partida. A nivel del relato expresiones como "se ignora si en relación directa" revelan los entresijos del acto de escritura, son una reflexión metaliteraria sobre el propio acto de creación. "Las orejas ocultas" representa mejor que ningún otro texto el proceso de máquina hipnótica de la que venimos hablando, una serie de engranajes que aparecen como metáfora en la caja-máquina que construye el señor Gotardo, y que crece y se expande en diversos planos. La caja-máquina permite variaciones sobre el juego de perspectivas del relato, con espacios y personajes como si de un *collage* se tratara. Es similar a la técnica de descomponer el espacio que usaba en "La calle de los mendigos" y permite distintas visiones, en resumen, la ficción como un arte perfecto: una máquina con una "falla mecánica" que provoca una distorsión en los acontecimientos observados¹⁸.

6. GÉNEROS, LABERINTOS, MIRADAS

En varios casos Levrero echa mano de la literatura de género para configurar sus narraciones. Allí donde hay un enigma que debe resolverse hay una trama policíaca, como en "El factor identidad" (escrito en 1975), "Los laberintos" (escrito en 1980) o en "Una confusión en la serie negra" (firmado en 1983)¹⁹. Es un género que entusiasma al autor –dejó constancia de ello en diversas entrevistas (por ejemplo, Gandolfo 2013c)–, y donde el interés por revelar el enigma deja visible diversos recursos: el rol del narrador como en un juego de espejos, la inversión ya mencionada que a veces aparece a través de un artilugio mecánico (en "El factor identidad"), donde una fotografía permite descubrir al asesino. En otros casos la literatura de

18. En la entrevista con Verani, Levrero compara alguno de sus recursos narrativos con las máquinas ideadas por Wilhelm Reich (1996a, 128).

19. Este último relato pertenece al libro *El portero y el otro* (1992).

género lo acerca a temáticas relacionadas con la ciencia ficción. Aunque Levrero sostuvo muchas veces que nada tenía que ver con ella, en el caso de "Los ratones felices" (1977) sí puede apreciarse esa vertiente temática. El cuento trata sobre un experimento con píldoras para que los animales puedan ver alterada su percepción de la realidad, uniendo de esa forma dos aspectos ya mencionados: la mirada y los animales. Une de esa forma dos motivos de interés en su obra y conecta con el tipo de historias como las que escribía Philip K. Dick, escritor que Levrero leyó como dejó constancia en alguna entrevista (Saurio 2000) (ver Martínez 2013).

Como hemos visto la mirada en la narrativa de Levrero aparece como tema (la *Trilogía involuntaria*), como procedimiento ("Las orejas ocultas", "Ejercicios de natación..." o "La toma de la Bastilla...y como motivo ("La casa abandonada", "Nuestro iglú en el Ártico", "El crucificado" o "Capítulo XXX"). En "Apuntes de un *voyeur* melancólico" (1976) Levrero unifica las tres variantes a través de notas organizadas en forma de diario cuyo destino es un libro sobre del arte de observar. Así, la mirada como tema está presente cuando el narrador apunta: "pero uno de los elementos más importantes del oficio de *voyeur* es no perder de vista al público, casi siempre un grosero mirón" (1987, 175); como procedimiento, cuando indica: "La más leve insinuación de debilidad o morbosidad de mi parte, y todo se vendría abajo estrepitosamente" (175), o "En cierta forma, el *voyeurismo* implica persecución" (178); y como motivo, al declarar: "Mi *voyeurismo* es total, es sed de belleza y de conocimiento" (177). Las notas del diario en este caso le permiten organizar no solo la historia, sino una forma de ver aquello que ansía: la belleza oculta en lo cotidiano—"descubrir un secreto a veces más hermoso" (177)-.

"Espacios libres" (1979) es el texto que da título al volumen, el más lineal de todos, ya que la historia cumple casi todos los pasos del viaje del héroe (Vogler 2002). En este relato un personaje deambula por la calle buscando a una mujer desnuda y se encuentra con un grupo que lo ayuda en su búsqueda. A diferencia de los otros cuentos, que transcurren en espacios cerrados y asfixiantes, este transcurre en espacios abiertos y la búsqueda se realiza por la ciudad. Erotismo, circularidad y búsqueda construyen un mapa urbano tras la pista de las acciones pulsionales de los personajes, tal como sucedía en las novelas de la *Trilogía involuntaria*. Pero a diferencia de aquellas, Levrero construye la transformación de sus personajes a través del proceso de inversión: el sacrificado no es el protagonista sino el Dr. Wellington. Todas las acciones del cuento revelan el desciframiento de un enigma que se produce al realizar ese viaje iniciático por la ciudad, sin embargo, la resolución del laberinto no necesariamente revela el misterio: la desaparición de la mujer del apartamento del protagonista.

Dentro del grupo de cuentos de enigma que tienen relación con el relato policíaco hay, dos relevantes: "Los laberintos" (1980) y "Los muertos" (1981). El primero ha sido visto como un relato emblemático de Levrero (Corbellini 1996; Montoro Martínez 2006), ya que permite explicar su poética en torno al cuento. Trata dos temas clásicos en el autor: la escritura dentro del relato y los laberintos, ambos relacionados con la mirada y la decodificación de las trampas que el personaje ve simbolizados en el trabajo de la araña que teje su red. El cuento tiene resonancias borgeanas por momentos (Borges aparece nombrado en él) y sitúa en el centro del laberinto, de la tela de araña, al personaje narrador que, sin darse cuenta, accede a la trampa a la que está siendo sometido por las chicas a quienes espía. Una vez más Levrero juega con la inversión de la trama para construir su relato uniendo

dos procedimientos: el de las miradas y el de los laberintos. Como ya expresamos antes, el laberinto puede encerrar un enigma mientras que la trampa es un secreto que el protagonista necesita descubrir y que será su perdición, ya que, como afirma el narrador-protagonista, "el laberinto es un desafío intelectual; la trampa no lo es" (Levrero 1987, 241). El texto funciona como un mecanismo laberíntico que debe resolverse: la escritura del ensayo por parte del personaje es el intento de descifrar un enigma sin darse cuenta de que, al intentar hacerlo, está cayendo en la trampa.

"Los muertos" (1981) está también escrito en clave policíaca²⁰. Enigma y secreto conviven en el desarrollo de los sucesos. El desplazamiento del personaje, enredado en sus propias elucubraciones sobre si debe o no llamar a la policía ante lo que cree un asesinato, pone de manifiesto el laberinto en el que se encuentra. La historia se desarrolla entre lo que puede ser un suicidio o un crimen, y eso empuja al protagonista a buscar una solución. Mientras deambula por la calle en busca de un teléfono para avisar a la policía, se pierde en sus percepciones y recuerdos, alejándose progresivamente del interrogante inicial (suicidio-asesinato) y del motivo (avisar a la policía) para entrar en una búsqueda hermenéutica de sus propias acciones y en un proceso que lo conducirá a la liberación espiritual.

El recorrido del narrador-protagonista por la ciudad, sus dudas y sus recuerdos colocan al personaje en el lugar de un intruso: ha visto el cuerpo y luego ha visto caer otro cuerpo, pero no sabe si es su percepción o en realidad hay dos cuerpos. Una vez más aparece el universo de lo perceptivo y de lo que es real y no lo es según los parámetros del mundo cotidiano. A partir de ahí el texto opera como un recurso de acceso al inconsciente, donde las acciones externas pierden importancia y gana presencia el pensamiento laberíntico del personaje. Como sucedía en otros textos progresivamente se le revelará un secreto familiar que le resulta esquivo: "A veces me parece que ocultaran un secreto, como una gran mancha familiar; un drama, hablan mucho de muchas cosas, pero de las cosas de ellos nunca dicen nada" (Levrero 1987, 266). El relato plantea una buena definición de lo que entiende Levrero por escritura cuando el personaje reflexiona: "Las cosas siempre son símbolos de otras cosas, la realidad transcurre en un plano por completo inabordable para nuestras pobres facultades" (268).

La literatura de Levrero busca cuestionar lo real, para ello enfoca su creación hacia mecanismos que dentro de la narrativa permitan mostrar lo oculto: imágenes, percepciones y estados de conciencia a los que acceden los personajes. Esta visión de la escritura como un mecanismo para acceder a zonas profundas aparece a los ojos del autor como un texto preexistente y se expresa de manera diferente en la novela y el cuento. Mientras la novela genera climas o sensaciones que tienen los personajes, en los cuentos Levrero pone en marcha mecanismos o dispositivos que hacen que estos funcionen como una máquina narrativa. Esta forma está ligada a un proceso de reflexión continua sobre el acto de escribir que acompaña en todo momento a las acciones. Entre los recursos más usados encontramos el uso del fragmento, el montaje, los desdoblamientos, la inversión de la trama; mientras que entre los temas sobresalen el deseo, el erotismo, la búsqueda espiritual, el onirismo, las interacciones entre personas y animales y las relaciones familiares. Esos recursos

20. Es uno de los cuentos más trabajados por la crítica. Ver Gelles (1996), De Castro Rocha (1996), Montoya (2013a).

aparecen bajo dos procedimientos: la mirada y el laberinto, en ambos casos también pueden aparecer como temas, formas de ver que confunden a los protagonistas o espacios que deben recorrer hasta encontrar la salida; en otros, el propio texto funciona como un laberinto a descubrir para quien escribe.

Dos preguntas nos planteamos al comienzo de este trabajo, cómo se produce el proceso inicial de escritura y cómo aparece representado en su obra. Podemos decir que Levrero parte de imágenes que aparecen como vivencias y que luego son expresadas mediante la escritura empleando diversos mecanismos para construir su máquina hipnótica: el texto preexistente. Este procedimiento, diverso en la narrativa corta, pone de manifiesto una búsqueda intensa en las formas narrativas, en los engranajes de su obra, con la finalidad de ser fiel a lo que él consideraba era ser un escritor: la escritura como hipnosis y como una forma de acceso al centro espiritual de la creación, la imaginación y las vivencias que la hacen posible.

OBRAS CITADAS

- Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1946.
- Bernardi, Gabriela. "Muchos dicen que soy un maniático". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 145-49.
- De Castro Rocha, João Cezar. "Los muertos, ¿imposibilidad de la crítica literaria?". *Nuevo Texto Crítico* 16-17 (1995-1996): 81-92.
- Corbellini, Helena. "Las traiciones del soñante". *Nuevo Texto Crítico* 16-17 (1995-1996): 19-34.
- . "Condimentos a la sazón". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 87-90.
- Courtoisie, Rafael. "El texto preexistente". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 24-26.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.
- Domínguez, Carlos María. "Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013a. 47-54.
- . "Levrero para armar". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013b. 74-82.
- . "Un escritor en los paraísos virtuales de la imaginación". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013c. 132-35.
- Flores, Laura. "Espacios libres de Mario Levrero". *Revista Iberoamericana* 58/160-161 (1992): 1208-12.
- Gelles, Soledad. "Una lectura de Los muertos de Mario Levrero". *Nuevo Texto Crítico* 16-17 (1995-1996): 73-80.
- Gandolfo, Elvio. "Nota post-liminar". En Mario Levrero, *París*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1979. 143-47.
- . (comp.). *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013a.
- . "El Lugar eje de una trilogía involuntaria". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013b. 21-23.
- . "De las palabras solitarias a las palabras cruzadas". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013c. 33-39.
- Levrero, Mario. *Gelatina*. Montevideo: Los Huevos del Plata, 1968.
- . *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Tierra Nueva, 1970a.
- . *La Ciudad*. Montevideo: Tierra Nueva, 1970b.

- Levrero, Mario. "Sobre los mecanismos de la creación". *Maldoror* 9 (1973): 4-5.
- . *París*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1979.
- . *El Lugar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.
- . *Todo el tiempo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1982.
- . *Aguas salobres*. Buenos Aires: Minotauro, 1983a.
- . "Tres aproximaciones ligeramente erróneas al problema de la nueva lógica". *El humor está de Feria*. Montevideo: Cámara del libro, 1983b. 81-90.
- . *Los muertos*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1986a.
- . "Ya que estamos". *Sinergia* 11 (1986b): 20-46.
- . "Novela geométrica". *El Péndulo* 12 (1986c): 89-99.
- . *Espacios libres*. Montevideo: Puntosur Editores, 1987.
- . *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992.
- . *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce, 1996.
- . *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005.
- . *Diario de un canalla – Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Editorial Random House, 2013.
- . *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Mántaras Loedel, Graciela. "Mario Levrero, un narrador mayor". *La Democracia* (11 de marzo de 1983): 19.
- Martínez, Luciana. "Mario Levrero, la ciencia y la literatura". *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*. Comp. Ezequiel De Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 165-90.
- Monestier, Felipe. "Levrero, el inconsciente". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 106-09.
- Montoro Martínez, Noelia. "La alquimia de la creación en Mario Levrero". *Hermes Criollo: Revista de Crítica y de Teoría Literaria y Cultural* 5/10 (2006): 115-24.
- Montoya Juárez, Jesús. "Fractales en París: Nostalgia de lo real en el realismo-fantástico de Mario Levrero". *Hispanamérica* 39/115 (2010): 91-101.
- . *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce, 2013a.
- . "El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa". *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 24 (2013b): s. pág. [31 págs.].
- Olivera, Jorge. "Maldoror: Revista de la Ciudad de Montevideo: un aparato deseante". En Jorge Olivera y Gerardo Ciancio, *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura*. Montevideo: Ciencias de la Comunicación – Comisión Central de Educación Permanente, 2007a. 44-104.
- . "La escritura revulsiva de Los Huevos del Plata". En Jorge Olivera y Gerardo Ciancio, *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura*. Montevideo: Ciencias de la Comunicación – Comisión Central de Educación Permanente, 2007b. 105-16.
- . "Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- . "Cuando la literatura menor se hace mayor". *Dossier* 3/16 (2009): 26-32.
- . "Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39 (2010): 331-47.
- Olivera, Jorge e Ignacio Acosta. "Una metafísica de la escritura". *Hermes Criollo: Revista de Crítica y de Teoría Literaria y Cultural* 5/10 (2006): 137-48.
- Pasetti, María Pía. "Mario Levrero por Mario Levrero: La construcción de la figura autoral en *Un silencio menos, conversaciones compiladas*, de Elvio Gandolfo y *Conversaciones con Mario Levrero*, de Pablo Silva Olazábal". *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario*

- Varlotta Levrero y su literatura. Ed. Carolina Bartalini. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016. 71-78.
- Peluffo Linari, Gabriel. *Artes visuales: Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2014.
- Pereira, Luis. "Yo nunca he escrito nada que no haya vivido". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 68-73.
- Piglia, Ricardo. "Secreto y narración". *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. México: Sexto Piso, 2015. 235-45.
- Rocca, Pablo. "Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario". *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*. Comp. Ezequiel De Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 79-111.
- Saurio. "Espacios libres". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 150-68.
- Silva Olazábal, Pablo. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008.
- . "El arte de hipnotizar". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 169-75.
- Siscar, Cristina. "Las realidades ocultas". *Un silencio menos: Conversaciones con Mario Levrero*. Comp. Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Mansalva, 2013. 40-46.
- Varlotta, Nicolás y Perla Domínguez. "Levrero y la conexión australiana". *La diaria* [Montevideo] (6 de abril de 2019): s. pág. <https://lento.ladiaria.com.uy/articulo/2019/4/levrero-y-la-conexion-australiana/> [consultado el 20 de mayo de 2019].
- Vecchio, Diego, "Mario Levrero y la caligrafía del sueño". Ed. Carina González. *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 2014. 185-222.
- Verani, Hugo "Conversación con Mario Levrero". *Nuevo Texto Crítico* 8/16-17 (1996a): 7-18.
- . "Mario Levrero, aperturas sobre el extrañamiento". *Nuevo Texto Crítico* 8/16-17 (1996b): 45-58.
- Vogler, Christopher. *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2002.