

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Española IV**



**INTRUSISMOS DE LO REAL EN LA NARRATIVA DE  
MARIO LEVRERO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Jorge Ernesto Olivera Olivera**

Bajo la dirección de las doctoras  
Enriqueta Morillas Ventura y Teresita Mauro Castellarín

**Madrid, 2008**

- **ISBN: 978-84-692-1766-5**

**Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
Departamento de Filología Española IV**

**INTRUSISMOS DE LO REAL  
EN LA NARRATIVA DE MARIO LEVRERO**

**Tesis Doctoral**

**JORGE ERNESTO OLIVERA OLIVERA**

**Directoras**

**Dra. Enriqueta Morillas Ventura  
Dra. Teresita Mauro Castellarín**

**Madrid  
2008**

## Agradecimientos

Agradezco el impulso inicial en el tema y la posterior orientación en el desarrollo del trabajo de la Directora de la tesis, la Dra. Enriqueta Morillas Ventura; agradezco también, los consejos, sugerencias y ayudas de la Tutora, Dra. Teresita Mauro Castellarín. En ambos casos el apoyo durante estos años ha sido fundamental para llevar adelante este trabajo: ambas me ubicaron en el punto exacto de reflexión teórica y metodológica que posibilitó enfrentar con paciencia y dedicación la escritura del mismo. En segundo lugar quiero agradecer a la Dra. Juana Martínez Gómez, Directora del Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana) de la Universidad Complutense, porque a través de ella fue posible acceder a una pasantía en la Facultad de Filología (Universidad Complutense) que me permitió en mayo de 2003 llevar a cabo la actualización bibliográfica pertinente. Extiendo mi agradecimiento a la Dra. Cristina Bravo Rozas y al Dr. Nialls Binns integrantes del Departamento mencionado por el apoyo brindado en este proceso. En Uruguay fue posible llevar adelante este trabajo gracias al soporte institucional de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Universidad de la República).

Esta investigación tiene como base dos antecedentes: el curso dictado por la Doctora Enriqueta Morillas Ventura, “El relato fantástico en Hispanoamérica” (1991/1992) en el Departamento de Filología Española IV (Universidad Complutense) y la investigación realizada durante 1993 (por quien esto escribe) titulada *El relato fantástico en las publicaciones rioplatenses de los años 70/80* bajo la tutoría de la mencionada docente. Ambas actividades se realizaron en el marco del programa de doctorado impartido por el departamento citado. Por lo antes expuesto creí conveniente, una vez aceptada mi reincorporación al programa de doctorado, seguir los ejes de trabajo delineados en los antecedentes mencionados.

Agradezco a todos aquellos que colaboraron para que este trabajo de largo aliento fuera posible, tanto en las lecturas del manuscrito que realizaron, como en los aportes bibliográficos efectuados.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
1.1.1. Propósito del trabajo	4
1.1.2. Corpus y material bibliográfico	10
1.1.3. Una visión fragmentada de la realidad	15
1.1.4. Lo fantástico en la literatura hispanoamericana	23
1.1.5. La generación del sesenta	28
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	44
1.2.1. El problema de lo fantástico	44
1.2.2. Lo fantástico como modo de narrar	46
1.2.3. Nuevos modelos de la literatura uruguaya	49
1.3. ENFOQUE DEL TRABAJO	53
1.3.1. Objetivos	53
1.3.2. Modalidad de abordaje de lo <i>fantástico moderno</i>	54
1.4. CORPUS DE TRABAJO Y CRITERIOS DE SELECCIÓN	57
1.4.1. El espacio de lo real	57
1.4.2. Principales líneas de análisis	58
<b>2. PRESUPUESTOS TEÓRICOS DEL TRABAJO</b>	60
2.1. ENFOQUES DE LO FANTÁSTICO	60
2.1.1. Lo fantástico para Roger Caillois	60
2.1.2. Lo fantástico para Louis Vax	62
2.1.3. Lo fantástico para Tzvetan Todorov	65
2.1.4. Aportes realizados por Ana María Barrenechea	75
2.1.5. Líneas de discusión y debates posteriores a 1980	82
2.1.6. Últimas discusiones acerca de lo fantástico	92
2.2. LO FANTÁSTICO COMO <i>MODO</i> DE LA NARRACIÓN	104
2.2.1. Un modo desestabilizador de la narración	104
2.2.2. El problema de lo real en el <i>fantástico moderno</i> y su práctica de escritura	106
2.2.3. Los modos de lo fantástico para Nancy Traill	111
2.3. COMPOSICIÓN DE LO FICTICIO EN LO FANTÁSTICO	119
2.3.1. Los poderes de la <i>ficción</i> fantástica	119
2.3.2. Procedimientos de la ficción fantástica	123
2.3.2.1. Procedimientos formales y temáticos	123
2.3.2.2. Aspectos de construcción de las ficciones fantásticas	126
2.4. BORGES: LA FICCIÓN Y LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO	128
2.5. ABORDAJE DE LO FANTÁSTICO EN ESTE TRABAJO	135
2.6. LA FRAGMENTACIÓN COMO VISIÓN DEL MUNDO	138
<b>3. LOS “RAROS” EN LA LITERATURA URUGUAYA</b>	141
3.1. DELIMITACIÓN Y PERÍODOS DE LA VERTIENTE DE LOS RAROS	141
3.2. EL “ <i>ESTREMECIMIENTO NUEVO</i> ”	152
<b>4. MARIO LEVRERO</b>	164
4.1. RASGOS GENERALES DE SU OBRA	164
4.2. ASPECTOS DE LA ‘ <i>TRILOGÍA INVOLUNTARIA</i> ’	175
<b>5. LA CIUDAD: CONSTRUCCIÓN DE LENGUAJE Y DESEO</b>	178
5.1. EXPULSIÓN Y PARTIDA	178
5.2. CAMINO HACIA NINGUNA PARTE	184
5.3. DESEO Y LENGUAJE COMO ORDENADORES DEL MUNDO	192
5.4. PERCEPCIONES DEL MUNDO A TRAVÉS DEL LENGUAJE	199
5.5. LAS TRAMPAS DEL LENGUAJE DENTRO DE UNA “REALIDAD” ANORMAL	205

5.6. EL SILENCIO COMO MOTOR DE LOS SUCESOS	219
5.7. LA ENTRADA AL LABERINTO DE LO REAL	227
5.8. SALIDA DE LAS TRAMPAS Y DEL LABERINTO	238
<b>6. EL LUGAR: LABERINTO DEL INFINITO</b>	245
6.1. UBICACIÓN DE LA NOVELA	245
6.2. NACIMIENTO Y RECONOCIMIENTO	248
6.3. CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO	256
6.4. EL LENGUAJE Y EL LUGAR COMO FORMA DE RECONOCIMIENTO DE LOS <i>OTROS</i>	262
6.5. PROTAGONISTA Y PERSONAJES EN LA NOVELA	264
6.5.1. El protagonista	264
6.5.2. Lo femenino familiar y lejano: Ana	267
6.5.3. Mabel, ¿un ángel como guía?	268
6.5.4. Alicia: la construcción de lo familiar	274
6.5.5. Bermúdez y el Alemán: el pragmatismo ante los conflictos	275
6.5.6. El Francés, una mirada diferente sobre el <i>lugar</i>	276
6.5.7. El Farmacéutico, otras versiones del <i>lugar</i>	277
6.6. MOTIVACIONES DEL PROTAGONISTA	278
6.7. LA LLEGADA AL <i>LUGAR</i> Y LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO	283
6.7.1. Vigilia y sueño como configuraciones del <i>lugar</i>	283
6.7.2. Llegada del protagonista al patio central	289
6.7.3. Variantes del <i>lugar</i> como proyección del <i>yo</i>	299
6.7.4. Llegada de Alicia y los cambios operados en el grupo	302
6.7.5. Diferentes historias para un lugar fragmentado	304
6.7.6. Motivaciones para la partida	313
6.7.7. La escritura como reconstrucción de la historia	321
<b>7. PARÍS: LA BÚSQUEDA DE LA MEMORIA</b>	349
7.1. PARÍS COMO METÁFORA	349
7.2. EL PRESENTE DE LA ESCRITURA Y LA RECOMPOSICIÓN DEL DESEO	353
7.3. LA MEMORIA AUSENTE DE LA CIUDAD	367
7.4. EL SUEÑO COMO MOTOR DEL DESEO	376
7.5. LA CONSTRUCCIÓN DEL <i>OTRO</i> EN EL LENGUAJE	386
7.6. LA ALIENACIÓN COMO FORMA DEL DESEO	392
7.7. VOLANDO SOBRE LA CIUDAD DE LA MEMORIA	399
7.8. EROTISMO DESEADO, SUEÑOS VIVIDOS, MERCADERÍA OBTENIDA	403
7.9. NUEVOS INTRUSISMOS EN EL MUNDO REAL	416
7.10. UN <i>FLÂNEUR</i> ENTRE LA MULTITUD	433
7.11. INTRUSISMOS DEL ESPACIO MÍTICO	441
7.12. OTRAS FORMAS DE PERCEPCIÓN DE LO REAL	446
7.13. RECONSTRUCCIÓN DEL YO	456
<b>8. CONCLUSIONES</b>	466
8.1. LA LITERATURA DE LEVRERO EN RELACIÓN A LA GENERACIÓN DEL SESENTA	466
8.2. LO REAL Y LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE LEVRERO	472
8.3. LO FANTÁSTICO COMO MODALIDAD NARRATIVA EN LA <i>TRILOGÍA INVOLUNTARIA</i> DE MARIO LEVRERO	475
8.4. LOS TEMAS DE LA <i>TRILOGÍA INVOLUNTARIA</i>	478
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	481

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 1.1.1. Propósito del trabajo

Este trabajo se propone analizar y dar cuenta de la índole y la conformación de las primeras novelas escritas y publicadas por Mario Levrero<sup>1</sup> hacia fines de la década de los sesenta y comienzos de los años setenta. La finalidad del mismo es delimitar y explicar la vertiente fantástica en la narrativa del escritor uruguayo procurando ampliar la visión desde una perspectiva crítica amplia y renovada. El interés por la obra de Mario Levrero se debe a la calidad de la misma, a un gusto personal de quien esto escribe y a la importancia que su literatura adquirió en los últimos treinta años. Se destaca en este proceso la práctica de una literatura particular y diferente, la escasa exposición pública del autor y el círculo minoritario de lectores que lo siguió durante los años setenta y ochenta. Durante los noventa logró una difusión pública relativa y la eclosión de su literatura se produjo luego de su muerte. Su obra es comparable, en cuanto a proyección dentro del panorama literario uruguayo, a la alcanzada por Juan Carlos Onetti. La difusión que comienza a manifestarse luego de su muerte parece indicar un conocimiento progresivo de la misma. La obra del escritor trasciende los límites del círculo reducido de lectores que lo siguieron en ambos márgenes del Río de la Plata y se encamina a un espectro más amplio de lectores de lengua española.

La figura de Mario Levrero dentro del panorama literario uruguayo de los años setenta se relaciona con una generación que comienza a publicar a mediados de la década anterior. La mayoría de esos escritores se formaron en torno a revistas de los años sesenta como *Los Huevos del Plata*, *Maldoror*, *Prólogo* o *Brecha*;<sup>2</sup> experiencias que marcaron

---

<sup>1</sup> Jorge Mario Varlotta Levrero nació en Montevideo el 23 de enero de 1940 y falleció en la misma ciudad el 30 de agosto de 2004.

<sup>2</sup> *Brecha*, revista literaria de la que se publicaron dos números en noviembre de 1968 y septiembre de 1969. Integraron la revista: Hugo Achugar (director), Jorge Arbeleche, Roberto de Espada, Enrique Estrázulas, Laura Oreggioni, Esteban Otero, Heber Raviolo, Mercedes Ramírez y Alejandro Paternain; *Prólogo. Revista de literatura y sociedad*, se publicaron dos números entre 1968 y 1969, el primero en noviembre-diciembre 1968.

buena parte de la trayectoria creativa inicial de los mismos y que sirvieron de expresión a una manera de entender la literatura desde una perspectiva singular.

Entiendo que la narrativa de Mario Levrero presenta una serie de rasgos que ponen en cuestión los paradigmas de conformación de la literatura uruguaya actual, de lo fantástico y que establece una relación con la literatura que emana de las vanguardias históricas.

La narrativa de Levrero, sobre todo la de los primeros libros,<sup>3</sup> está signada por la relación explícita con la obra de Franz Kafka y con procedimientos de construcción de la ficción que pueden ser identificados con la corriente fantástica. Una cita de Kafka aparece al comienzo de *La Ciudad*<sup>4</sup> y puede advertirse también la presencia de elementos propios de lo fantástico en la construcción del relato; entre ellos, cabría destacar una particular forma de entender el posicionamiento del ser humano ante el mundo moderno.<sup>5</sup>

En varias entrevistas realizadas a lo largo de su vida Levrero reconoció esa influencia en sus primeros libros: “Si tuviera que trazar un diagrama personal de afinidades no me limitaría a lo uruguayo, inmediatamente marcaría una línea desde Kafka, pasando por Carroll, una afinidad con Felisberto Hernández pero también con Roberto Arlt”.<sup>6</sup>

Posteriormente amplió esas fuentes hacia otros escritores que le permitieron acercarse a la literatura desde una perspectiva diferente:

Lo de Carroll y Kafka es rigurosamente cierto. Éste último fue el disparador. Leía El Castillo mientras escribí La Ciudad, y América sobre todo me abrió la visión de un mundo que yo me prohibía a mí mismo. Las cosas no eran como nos las habían enseñado, la realidad no coincide con los elementos que uno tiene para percibirla. El mundo es más complejo, más terrible y carga sutiles complicaciones, tantas como no habíamos imaginado. El me dio permiso para exteriorizar ese sufrimiento, para poder expresarlo. Luego me fui apartando de sus cosas y desarrollé un camino personal. En cuanto a Felisberto Hernández, confieso que recién lo comencé a leer cuando me vinculaban con él, y por cierto que me pareció admirable.<sup>7</sup>

---

Incluía en sus páginas los nombres de Híber Conteris (director), Graciela Mántaras, Jorge Musto, Gley Eyherabide, Juan Carlos Soma. A los efectos de este trabajo la corriente de los *raros* mayoritariamente estuvo representada en *Maldoror* y *Los Huevos del Plata*.

<sup>3</sup> Incluyo en esta serie las novelas *La Ciudad*, *El Lugar y París*; el relato *Gelatina* y el libro de cuentos *La máquina de pensar en Gladys*.

<sup>4</sup> Mario Levrero, *La Ciudad*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970.

<sup>5</sup> En distintas oportunidades Mario Levrero sostuvo su deuda de esos primeros años de formación con la obra de Kafka: “La lectura de Kafka, en un momento y en un entorno muy especiales, fue lo que desencadenó mis impulsos literarios”, en Rafael Courtoisie, “El texto preexistente” (entrevista), *Semanario Opinar*, Montevideo, 2 de abril de 1982, p. 23.

<sup>6</sup> Carlos María Domínguez, “Levrero para armar” (entrevista), *Semanario Brecha*, Montevideo, 12 de mayo de 1989, p. 22 y en Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, *Revista Crisis*, Buenos Aires, Mayo 1988, p. 48.

<sup>7</sup> Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, *op. cit.* p. 48.

Esta nueva visión de la realidad en tanto fenómeno de percepción se transparenta en algunos procedimientos que emplea Levrero en las primeras novelas que lo acercan a la modalidad de lo fantástico tal como ha sido definido por la crítica; ésta formulación temática que aparece en su obra habilitaría una primaria clasificación como autor ligado a esta *modalidad narrativa* de lo fantástico.<sup>8</sup>

Uno de los aspectos relevantes de la obra de Levrero parece ser la forma en la cual se difundió durante los años setenta y ochenta. La mayor parte de ella fue publicada en revistas dedicadas a la ciencia ficción y a la literatura fantástica que se editaban, por esos años, en Montevideo y Buenos Aires; o en su defecto, en publicaciones periódicas con una influencia muy marcada por corrientes de vanguardia como el surrealismo, tal es el caso de la revista *Maldoror*.

Desde el surgimiento de la generación, tanto en el caso de Levrero como de otros autores, y podría citar a modo de ejemplo a Teresa Porzecanski, Héctor Galmés, Miguel Ángel Campodónico, Tomás de Mattos, Tarik Carson, Carlos Pellegrino y Julio Ricci,<sup>9</sup> se los percibió como una generación de escritores volcados hacia una “*literatura imaginativa*” de lo “*extraño*” o lo “*raro*”<sup>10</sup> como la denominó Ángel Rama por esos años. Esta forma de difusión y práctica de escritura hizo que algunos de estos escritores fueran considerados autores de culto.

Todo esto contribuyó a que la narrativa del autor, situada en un ambiente específico y circulando dentro de un grupo de lectores minoritario, fuera vista como la obra de un autor situado en los márgenes de la literatura establecida. Hasta bien entrados los años ochenta en las librerías de Montevideo y Buenos Aires era muy difícil encontrar ejemplares de la obra de Levrero.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> En el apartado 2. Presupuestos teóricos de este trabajo me detendré sobre este concepto.

<sup>9</sup> Mencionados por Teresa Porzecanski, en “Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written inside Uruguay”, en Saúl Sosnowski and Louise B. Popkin (editors), *Repression, Exile, and Democracy uruguayan culture*, Duke University Press Durham and London, 1993, pp. 213-221. (Translated from the Spanish by Louise B. Popkin). Hay traducción española: Teresa Porzecanski, “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en Saúl Sosnowski - Louise B. Popkin (compiladores), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, Montevideo, Universidad de Maryland – Ediciones de Banda Oriental, 1987, pp. 221-230.

<sup>10</sup> Ángel Rama (compilador y prologuista), *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca, 1966. “Dentro del nuevo elenco cultural que aparece en la década del 60, una línea de confluencia agrupa lo que podemos llamar ‘narrativa de imaginación’. Ella congrega disímiles propuestas estilísticas, aunadas sin embargo bajo un común denominador: el rol central que se le asigna a la fabulación”, en Teresa Porzecanski. “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, *op. cit.* p. 223.

<sup>11</sup> Cristina Siscar, “Las realidades ocultas. Entrevista a Mario Levrero”, *El Péndulo*, N° 15, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, mayo 1987. “-Si tenemos en cuenta tu formación, los géneros menores que alimentan tu literatura (folletín, historieta, canción popular) y que además cultivás, las ediciones y la circulación de tus libros, ¿podríamos decir que representas al escritor marginal?, -Claro, lo que corre parejo con la dificultad para asumirme como escritor. Durante quince años lo negué ferozmente”, p.49.



Uno de los rasgos que identifican a la literatura de Mario Levrero está relacionado con el uso del lenguaje y la forma de construir el relato, lo que se ha convenido en denominar “sintaxis narrativa”;<sup>12</sup> este efecto aparece en ocasiones bajo la forma del *montaje*;<sup>13</sup> en las primeras novelas se manifiesta como un proceso de escritura que muestra la dualidad psicológica de los personajes y la ruptura con la realidad que deviene en efecto fantástico. Hacia fines de los ochenta en las novelas *Fauna* y *Desplazamientos*<sup>14</sup> es ya una estrategia de escritura consciente, fragmentada y sutil, con capítulos recurrentes que sólo presentan leves variantes entre sí hasta lograr un efecto de acumulación, cuya finalidad es mostrar la percepción del personaje sobre la realidad sin llegar a una ruptura con la misma. El proceso conduce en las primeras novelas hacia un efecto fantástico, mientras que en las últimas es un procedimiento de escritura elegido por el autor para transmitir su mirada sobre la realidad; en ambos casos son formas de construcción literaria que provienen de la vanguardia.

Esta forma de narrar contribuye a situar los relatos de Levrero en una perspectiva que Ángel Rama había denominado “*rara*”,<sup>15</sup> que se opone al realismo predominante y que puede asimilarse a algunos aspectos de lo fantástico, en un sentido amplio tal y como se intentará demostrar en este trabajo.

Algunos de los aspectos centrales que consideraré en este estudio serán los expuestos a continuación:

Mostrar cómo la narrativa de Mario Levrero se configura en un cambio de paradigma que tiene lugar durante los años setenta, afianzándose así, hasta configurar hoy día un espacio propio dentro del panorama literario uruguayo. Ubicaré al autor dentro de la línea de los “*raros*”, integrante de la generación del sesenta y poseedor de una concepción de la literatura que, se trasluce en una mirada diferente, de acercamiento a lo real; una mirada desde la *alteridad*. En este sentido Levrero representa la continuación de una tradición que alcanzó la madurez con Felisberto Hernández y Armonía Somers. En esta misma línea lo sitúa Jorge B. Rivera cuando al comentar la obra de Felisberto anota:

---

<sup>12</sup> Tomo el término de Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Río de la Plata*, Nº 1, Celcirp, París, 1985, pp. 95 – 111. Ver nota 369, señalo allí un caso de ruptura de la sintaxis narrativa.

<sup>13</sup> Utilizo la palabra con la acepción que le asigna Peter Bürger: “Se trata más bien de una categoría que permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría. El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra” (esta realidad fragmentada, percibida como tal se transforma en una literatura que clausura la modalidad de representación del realismo tradicional), en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987, pp. 137. Utilizo el término dejando de lado el concepto de alegoría que la crítica de lo fantástico se ha encargado de delimitar en oposición a este.

<sup>14</sup> Mario Levrero, *Fauna / Desplazamientos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

<sup>15</sup> Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros*, op. cit.

Los territorios explorados precursoramente por Felisberto Hernández plantearán al cabo una mayor incertidumbre genealógica, y proyecciones a la vez más tardías que las de Onetti, si se admite que escritores como Armonía Somers, Mario Levrero, Tarik Carson o Leo Masliah prolongan –de manera muy personal– un campo de atipicidad literaria o conceptual inaugurado por el autor de *Nadie encendía las lámparas* (1947), sin que pueda decirse, desde luego, que exista entre ellos una directa vinculación epigonal.<sup>16</sup>

El segundo aspecto tratado será determinar la naturaleza de la narrativa de Mario Levrero en la denominada *trilogía involuntaria*, para visualizar en ella los procedimientos narrativos que la componen. Entiendo que el acto de escritura muestra la presencia de un yo escindido y fragmentado frente al mundo e intentaré demostrar que es el aspecto más importante de la *trilogía*. Esta forma de narrar deja al descubierto la *fragmentación-escisión* del yo con el mundo. La construcción narrativa levreriana se perfila, en su acto de escritura, como una *reconstitución del sujeto*, una forma de restituir la categoría del mismo en el protagonista y narrador de los hechos. Ese rasgo definitorio de la *trilogía* revelará la fractura entre el yo y el mundo, así como el efecto fantástico consiguiente, entendido en este caso como efecto de ficción.

Será de interés central en este trabajo analizar el modo en que el acto de enunciación (lugar donde coinciden narrador y protagonista) muestra zonas ocultas de lo real, efectos de *extrañamiento* que aparecen en la obra y que recrean formas de la *alteridad* que ponen en cuestión la identidad del sujeto y que configuran lo que podría denominarse un efecto *fantástico* no sostenido durante todo el relato y que tampoco es un proceso en sí mismo, sino un paso para dejar al descubierto otras zonas de lo real. Cuando el autor habla de “*realismo*” se refiere a este realismo que muestra los *intrusismos de lo real*, de lo *otro* oculto que surge en el texto.

El interés de Levrero por zonas inexploradas de lo real que irrumpen en el relato como intrusos me permitirá mostrar cómo el lenguaje y la ficción presentes en el acto de escritura se configuran para elucidar el lado oculto de lo real.

En este trabajo se buscará mostrar la forma en que la escritura deja al descubierto la *escisión - fragmentación* del yo entre la realidad y su mundo interior, dicotomía de mundos desde la cual surge el efecto ambiguo de lo fantástico como una fractura en la percepción del

---

<sup>16</sup> Jorge B. Rivera, “Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia”, en Heber Raviolo y Pablo Rocca, *Historia de la literatura contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996, p. 41.

personaje sobre los hechos vividos. Mostraré cómo para Levrero lo *real* es el lugar donde aparece la *alteridad*. La narrativa del autor uruguayo permite tener una visión de lo real que muestra esa grieta entre la mirada, la realidad y el quiebre producido por el efecto fantástico, fisura<sup>17</sup> evidenciada en el acto de escritura.

Determinaré cómo esta *fragmentación* o *escisión del yo* se perfila en el texto mediante el montaje, el desdoblamiento del personaje o el cambio en las coordenadas de tiempo y espacio, procedimientos narrativos todos ellos que insertan a Levrero en una tradición de lo fantástico en Hispanoamérica que ya aparecía con otros matices en Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Felisberto Hernández.

### 1.1.2. Corpus y material bibliográfico

Dos aspectos me interesa destacar en esta introducción: el tipo de enfoque realizado para el estudio de la obra de Mario Levrero y la bibliografía utilizada en este trabajo. La bibliografía publicada por el escritor uruguayo es extensa y variada, extendiéndose a varios géneros (literarios y no literarios): en el plano literario cultivó la narrativa (novela, cuento, relato, diario, *nouvelle*); publicó además historietas (en prensa y en revistas), material de divulgación y artículos periodísticos. El material literario publicado puede clasificarse según este esquema:

#### **a. Novelas:**

1. *La Ciudad, El Lugar, París.*
2. *Nick Carter, Dejen todo en mis manos.*
3. *Fauna / Desplazamientos.*
4. *El sótano, La cinta de Moebius.*
5. *El alma de Gardel, Ya que estamos, El discurso vacío, La novela luminosa.*

**b. Relatos:** *Gelatina, Caza de conejos* (colección de relatos breves), *El portero y el otro, Irrupciones I, Irrupciones II.*

---

<sup>17</sup> Fisura (Del lat. *fissūra*): Grieta que se produce en un objeto. U. t. en sent. Fig. en *Diccionario de la lengua española*. Madrid. RAE. 1992. “Los viejos temas del imaginario fantástico se resemantizan, se refinan intelectualmente, pierden su carácter de testimonio de la existencia de lo sobrenatural, secularizan y lentamente se van alejando por esta vía del fantástico tradicional que sobrevive en otras zonas del imaginario colectivo. Aunque vuelva a proponerse como un problema de conocimiento, ya no es resultado de una experiencia del dominio de lo real, sino de sus límites y pasajes que, lejos de reconciliar al hombre con su origen y destino, le muestran las zonas de fractura. Lo que el hombre conoce es solamente una parte de la verdad y la verdad nunca es una”, en Olga Pampa Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro Ediciones, 1999, p. 20.

**c. Cuentos:** *La máquina de pensar en Gladys, Los muertos, Todo el tiempo, Espacios libres, Los carros de fuego.*<sup>18</sup>

Para esta clasificación tomé en cuenta los materiales editados en formato libro. El autor cuenta además con bibliografía publicada en revistas no compilada en formato libro. El criterio de agrupación del material narrativo lo he realizado atendiendo a aspectos temáticos y formales del mismo.

En el apartado de novelas (ítem uno) he incluido la denominada por el autor: *trilogía involuntaria* (*La Ciudad, El Lugar y París*), porque temática y formalmente conforma una unidad perfectamente identificable con respecto al resto de su narrativa. Levrero sostuvo que en esas tres novelas se dio un proceso de escritura que nunca volvería a repetir: “Me largué a escribir a un ritmo febril (...) la trilogía significó para mí un trabajo de reconocimiento de mi mundo profundo. Sólo circunstancialmente, con posterioridad, he vuelto a rastrear con tanto celo la fisonomía de mis dioses”.<sup>19</sup> Esa demarcación de la *trilogía* con respecto al resto de su obra fue señalada en numerosas ocasiones por Levrero:

En esa época buceaba en zonas muy profundas de mi interioridad, pero no directamente ligadas a lo que se podría llamar el inconsciente personal. Por comparación con la literatura de otros años, con alguna excepción como *Desplazamientos*, que retoma un poco ese mismo camino, el de la trilogía es un mundo que sólo 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. Nunca fue un plan preconcebido, escribí novela a

---

<sup>18</sup> *Gelatina*, Montevideo, *Los Huevos del Plata* (separata de la revista), 1968, (Colección: La cáscara de huevo.) Relato largo; *La Ciudad*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970 (Colección: Literatura diferente.) Novela; *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970. (Colección: Literatura diferente.) Cuentos; *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* / folletín, Buenos Aires, Equipo editor, 1975 (Serie del Ouroboros.) Novela (como Jorge Varlotta.); *París*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1980 (Colección: Plata.) Postfacio de Elvio E. Gandolfo; *Todo el tiempo*, Montevideo, Banda Oriental, 1982, Relatos: "Alice Springs", "La cinta de Moebius" y "Todo el tiempo"; *Aguas salobres*. Buenos Aires. Minotauro. 1983. Novela breve y cuentos: "La cinta de Moebius"; "La casa abandonada" y "Aguas salobres"; *Caza de conejos*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986, Cien relatos breves y brevísimos que configuran una especie de novela; *Los muertos*, Montevideo, Ediciones de Uno, 1986 (Colección Narrativa/2.) Cuentos: "Noveno piso"; "Los muertos"; "Espacios libres"; "Algo pegajoso"; *Fauna / Desplazamientos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, Novelas; *Espacios libres*, Buenos Aires / Montevideo, 1987 (Colección: Puntosur literaria). Estudio post-liminar de Pablo Fuentes: "Levrero: el relato asimétrico". (Relatos.); *El sótano*, Buenos Aires, Puntosur, 1988 (Colección: Narrativa para chicos grandes.) (Nouvelle.); *El Lugar*, Montevideo, Banda Oriental, 1991 (Colección Lectores). Prólogo de Helena Corbellini; *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, 1992, prólogo de Elvio Gandolfo y Auto entrevista de Mario Levrero (Relatos y el "Diario de un canalla"); *Dejen todo en mis manos*, Montevideo, Arca, 1994 (Nouvelle); *Manual de parapsicología*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1980 (Divulgación.); *Santo varón*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1986. Guión de Varlotta, dibujos de Lizán. (Historieta); *Los profesionales*, Buenos Aires, Puntosur, 1988. Guión de Varlotta, dibujos de Lizán. (Historieta). Tomado de Ana Inés Larre Borges, "Mario Levrero. Viaje a contramano de un escritor múltiple", Montevideo, *Semanario Brecha*, Edición del Viernes 17 de Noviembre de 1995. En el capítulo cuarto hay un completo desarrollo de la obra del autor y de sus libros posteriores.

<sup>19</sup> Carlos María Domínguez, "Entrevista a Mario Levrero. 'Y había que escribir o volverse loco'", *op. cit.* p. 46.

novela sin saber a dónde iba a desembocar, en una especie de trance en el que cumplía un papel más bien de observador respecto a lo que ocurría dentro de mí. Es un material casi ajeno.<sup>20</sup>

Algunos años después el autor afirmó que ese período de creación fue algo único en su vida y señaló además cómo ese proceso estuvo asociado a circunstancias concretas de la misma:

-Como experiencia, ¿volvió a repetirse?

-No, fue esa sola vez. Después quedaron cosas reconocibles como periodos depresivos o maníacos que pueden recordar algunos aspectos de aquello. Pero aquello fue absolutamente único. Creo que puede definirse como una especie de parto de uno mismo.<sup>21</sup>

En las novelas de la *trilogía* se aprecia el surgimiento de lo fantástico y fueron las elegidas porque constituyen un cuerpo de trabajo independiente con respecto al resto de la producción.

En el ítem dos he agrupado las dos novelas policiales publicadas por el autor en formato libro, claramente diferenciadas de la *trilogía* tanto en su estructura formal como temática. El apartado tres incluye dos novelas (publicadas en un único volumen) pero con rasgos diferenciadores en relación a la *trilogía*; en ellas está presente el interés por el inconsciente pero no hay presencia de elementos fantásticos; aparece además la técnica de *montaje* para mostrar esos procesos interiores fragmentarios. La parte formal de las novelas es relevante como técnica narrativa y es uno de los aspectos de transformación, diferenciador de la narrativa del autor con respecto a la *trilogía involuntaria* (lo formal pasa a ser determinante para explicar ciertos procesos del inconsciente).

El ítem cuatro recoge dos relatos largos publicados en volúmenes de cuentos. Tienen en común la presencia de un narrador niño y algunos elementos (fantásticos o no) que los diferencia del resto de la cuentística; destaco la mirada, el viaje y la búsqueda como temas recurrentes en ellos.

En el apartado cinco reúno cuatro novelas marcadas por un mismo tópico: la mirada sobre el mundo (que ya estaba en los relatos) de un narrador en primera persona, donde predomina la descripción como técnica, el tono humorístico y la construcción formal a través

---

<sup>20</sup> Carlos María Domínguez, “Levrero para armar” (entrevista), *Semanario Brecha*, Montevideo, 12 de mayo de 1989, p. 22.

<sup>21</sup> Lucía Calamaro – Sofi Fichero, “La mente, la mano y la letra” (entrevista), *Revista Posdata*. Montevideo, 22 de noviembre de 1996, p.76.

de una especie de *novela - diario* donde el fenómeno aglutinante no está determinado por la acción de los personajes sino por el narrador y su peripecia en relación al mundo. Incluyo en esta sección la última novela, póstuma, publicada por Levrero: *La novela luminosa*, en ella las técnicas que aparecían en los casos anteriores se constituyen en la modalidad narrativa predominante: narración en primera persona, uso del presente y utilización del diario como modo discursivo.

Los textos del apartado b tienen en común la modalidad discursiva tipo *relato*<sup>22</sup> y la forma breve y fragmentada, elementos que están presentes en las novelas del ítem tres y cinco: la peripecia de un narrador que observa el mundo y lo describe, una mirada sobre hechos externos y la reacción del narrador sobre los mismos. En este caso cambia la extensión y el modo de narrar: se pasa a una escritura *fragmentaria*.

El apartado c reúne los libros de cuentos publicados por Levrero; ésta es la razón de su inclusión dentro del mismo. Los temas que aparecen en ellos son variados y pueden agruparse en distintas categorías, no siempre fácilmente delimitables.

La elección de la *trilogía* como material de trabajo está basada en la existencia de una unidad formal y temática, reconocida no sólo por el autor sino también por la crítica; en ella se reconocen procesos de escritura que luego serán desarrollados en otras novelas: tanto los procedimientos formales (montaje, fragmentación, presencia de la primera persona del narrador) como temáticos (sutil presencia de lo fantástico, buceo en el inconsciente de los personajes). No se debe olvidar que la *trilogía* conforma un ciclo de escritura dentro de la vida literaria del autor, un ciclo inicial que marcará el resto de su producción.

El análisis de la obra de Mario Levrero presenta varias dificultades (entre ellas su complejidad intrínseca) y si bien Levrero ha sido leído y apreciado por la crítica, casi no existe bibliografía académica al respecto: la mayor parte de los trabajos realizados sobre la misma son artículos de prensa. Dentro del primer grupo destaco un capítulo del libro de Ángel Rama *La generación crítica*<sup>23</sup> y el número especial de la revista *Nuevo Texto Crítico* coordinada por Jorge Ruffinelli,<sup>24</sup> dedicados al escritor uruguayo.<sup>25</sup> Todo lo demás escrito

---

<sup>22</sup> “El relato es un texto referencial con temporalidad representada” sostienen Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1986, p. 340. Greimas y Courtés lo definen de la siguiente forma: “A nivel de las estructuras discursivas, el término relato designa la unidad discursiva situada en la dimensión pragmática, de carácter figurativo, obtenida por el procedimiento de desembrague enuncivo”, en A. Greimas – J. Courtés, *Semiótica*, Madrid, Editorial Gredos, 1982, p.340.

<sup>23</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Editorial Arca, 1972.

<sup>24</sup> Jorge Ruffinelli (editor), *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, Año VIII, Julio 1995 – Junio 1996, Número 16/17. Contiene artículos de Jorge Ruffinelli, Hugo Verani, Helena Corbellini, Rómulo Cosse, Soledad Gelles y Joao Cezar de Castro Rocha.

sobre Levrero, fue publicado en diferentes órganos de prensa o apareció en breves estudios sobre su obra, que oficiaron, en algunos casos, de prólogos a la misma. Esas vertientes bibliográficas serán de inestimable valor como material de apoyo para este trabajo.<sup>26</sup>

La bibliografía que utilizaré es heterogénea. Me basaré en cuatro cauces bibliográficos: la dedicada a Mario Levrero; lo escrito sobre literatura uruguaya en general; los diferentes enfoques de lo fantástico y la bibliografía general de apoyo metodológico y literario. La mayor parte del material bibliográfico sobre la obra de Levrero ya fue mencionado y se encuentra sobre todo publicado en la prensa rioplatense, disgregado en artículos, notas y entrevistas. En cuanto a la literatura uruguaya me apoyaré en los trabajos de Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Hugo Verani, Mabel Moraña, Carlos Martínez Moreno, Wilfredo Penco, Alejandro Paternain y Graciela Mántaras (en algunos casos, este material también proviene de la prensa y así se lo consignará). En la cuestión de la ubicación de Mario Levrero en relación a su generación y a la literatura uruguaya, me apoyaré en la visión de Rama y de Hugo Verani. Para un marco más general de la literatura hispanoamericana seguiré como base teórica los trabajos de César Fernández Moreno,<sup>27</sup> Ángel Rama,<sup>28</sup> Cedomil Goic,<sup>29</sup> José Miguel Oviedo.<sup>30</sup>

La presencia de elementos fantásticos en la narrativa de Mario Levrero amerita un enfoque desde esa perspectiva; por ello tomaré como referencia el libro de Enriqueta Morillas Ventura<sup>31</sup> dedicado a lo fantástico en Hispanoamérica así como el de David Roas<sup>32</sup> sobre teorías de lo fantástico. Serán de obligada consulta también los trabajos de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra, Irene Bessièrre, Víctor Bravo, Rosemary Jackson y Mary Erdal Jordan, dedicados a la discusión teórica del tema.

La bibliografía general de apoyo estará sostenida en varios pilares fundamentales: material bibliográfico sobre teoría del lenguaje y teoría literaria (Lisa Block de Behar, Eugenio Coseriu, Emile Benveniste, Lubomír Doležel, Oswald Ducrot, Susana Reiz);

---

<sup>25</sup> Recientemente, quien esto escribe, coordinó un número especial de la revista *Hermes Criollo* sobre la obra de Levrero: *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006. Ver bibliografía.

<sup>26</sup> Entre los trabajos aparecidos en prensa o como prólogos a la obra de Levrero destaco los realizados por: Jorge Albistur, Helena Corbellini, José Pedro Díaz, Elvio Gandolfo, Enrique Estrázulas, Pablo Fuentes, Alicia Migdal, Juan Carlos Mondragón, Julio Ortega, Wilfredo Penco y Pablo Rocca.

<sup>27</sup> César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

<sup>28</sup> Ángel Rama, *La novela en América Latina*, Montevideo - México. Universidad Veracruzana, Fundación Ángel Rama, 1986.

<sup>29</sup> Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.

<sup>30</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 2001

<sup>31</sup> Enriqueta Morillas Ventura (editora), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid. Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

<sup>32</sup> David Roas (compilador), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

filosofía de la modernidad (Walter Benjamin, Susan Buck–Morss, Peter Bürger); enfoque psicoanalítico (Sigmund Freud, Jacques Lacan, Laplanche y Pontalis, Juan Eduardo Cirlot); miradas desde la cultura, lo social y la literatura (Michel Foucault, E. R. Dodds, Ricardo Piglia, Silvia Molloy) .

Finalmente las citas de Borges realizadas en este trabajo no remiten a su producción ficcional sino a su poética de la ficción y lo fantástico, siendo necesaria para explicar algunos procedimientos que aparecen en la obra de Levrero. En esta misma línea se encuentran algunas citas provenientes de Walter Mignolo y Emir Rodríguez Monegal.

### 1.1.3. Una visión fragmentada de la realidad

En una entrevista concedida en los años ochenta, Levrero no admitió que su narrativa fuera clasificada como fantástica; él la veía alejada de esa modalidad, y por darle un nombre la llamó “*realista*”.<sup>33</sup> En la citada entrevista de Cristina Siscar el autor comenta sobre este tema:

...Yo trabajo con procesos interiores. Cuando empecé mi primer libro, mi amigo Tola Invernizzi me decía: “¡Seguílo!”. Y yo miraba hacia adentro para ver que sabía. Si había algo, podía seguir escribiendo. Siempre hay un material preexistente que podemos encontrar dentro de nosotros, si lo buscamos. Considero que este mundo subjetivo no debe excluirse del concepto de realidad.<sup>34</sup>

La denominación de *realista* manejada por el autor no está ligada a la forma de narrar de la escuela francesa del siglo XIX y tampoco a la que se halla arraigada en la narrativa rioplatense del siglo XX. Esta distinción hecha por Levrero se puede contrastar con la posición de Borges, sostenida en buena parte de sus conferencias y ensayos. El autor argentino consideraba a la literatura fantástica como poseedora de un “*realismo*” especial, diferente al realismo propio del XIX, e iba más allá: aseguraba que lo fantástico conformaba un canon presente en toda la historia de la literatura occidental<sup>35</sup> desde su origen, y era ni

---

<sup>33</sup> “Creo en el realismo de mis relatos, aún cuando los críticos me ubican en un terreno totalmente fantástico”, en Carlos María Domínguez, “Levrero para armar”, *op. cit.* pp.22-23. Como podrá observarse el concepto de “realismo” que utiliza Levrero es controvertible. Me detendré en ese aspecto en el transcurso de este trabajo.

<sup>34</sup> Cristina Siscar, “Las realidades ocultas. Entrevista a Mario Levrero”, *op. cit.* p.47.

<sup>35</sup> Borges defiende esta postura en la conferencia brindada en la Sociedad Amigos del Arte dictada el 1º de septiembre de 1949 en Montevideo: “Sobre ‘La literatura fantástica’, disertó ayer Jorge Luis Borges”, *El País*, Montevideo, 2 de septiembre de 1949. Una tesis similar a ésta es la que sostiene Víctor Bravo (ver *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la Literatura Fantástica*, Caracas, Monte Ávila, 1985).



más ni menos que la vertiente central en la historia literaria de Occidente y no al contrario, como se la ha considerado.

Las ideas que Borges vierte a través de sus ensayos críticos y que modela la construcción de sus propios relatos nos ayudarán a entender la concepción de la literatura presente en Levrero; pero con un agregado o vuelta de tuerca: si en Borges la *fragmentación* del discurso a través de la *intertextualidad* es la forma esencial del relato que le sirve para construir una cosmovisión propia, en Levrero esa técnica está asimilada e interiorizada en la construcción de los personajes. Todo lo que en Borges es efecto exterior o artificio, en Levrero es parte del inconsciente, proceso asimilado en la escritura y como tal se expresa en sus relatos. Este hecho afecta de manera especial los aspectos relativos a la percepción de lo real que se encuentran ocultos<sup>36</sup> y que aparecen como un acto de proyección del yo narrador. En este sentido la *fragmentación* es el mecanismo indicado para expresar la *alteridad* como una de las formas de la ficción que conducen a lo fantástico, tal como lo señala Víctor Bravo en el libro antes citado.

Recurro al término *fragmentación* para referirme a la forma de percepción que tiene el narrador de la realidad, expresada en la obra mediante procesos de escritura o variantes temáticas; uno de esos procesos de escritura consiste en el *montaje*<sup>37</sup> manifestado en el *fragmento* como construcción estilística. En cuanto a la variante temática, la fragmentación se muestra en el desdoblamiento del yo, la oposición en los diferentes niveles del inconsciente del personaje y el cambio en las coordenadas de espacio – tiempo entre otras, siendo un proceso interno en la construcción temática de los personajes. En el caso de las novelas de la *trilogía* la fragmentación pasa por una forma de mirar la realidad y el mundo y se hace visible en ese quiebre entre el yo narrador y los hechos; mas que un estilo o un patrón de conformación de lo textual surge como un proceso del inconsciente del personaje principal que trasmite una visión de lo real.

Esta organización del relato se enmarca en una clasificación más extendida en el tiempo y afianzada dentro de la literatura hispanoamericana: es decir la línea de renovación

---

<sup>36</sup> “El fantástico, en efecto, casi siempre explora peligrosamente las cuestiones de los límites de la escritura a través de la experiencia de los límites de la percepción de lo real y en ello reside, precisamente una de las direcciones de su evolución artística” (...) “Los relatos del género se proponen como modelo interpretativo del límite de lo real y de lo ficcional o arbitrario que es establecer lo que se considera falso o verdadero, las sensaciones y exclusiones de lo a-normal los valore regulativos del orden”, Olga Pampa Arán, “*El fantástico literario*”, *op. cit.* pp. 24 y 27.

<sup>37</sup> Este procedimiento de construcción es claramente visible en “Ejercicios de natación en primera persona del singular” publicado en 1969 en *El Lagrimal Trifurca* o “La toma de la Bastilla o Cántico por los mares de la Luna” (1974) y “La nutria es un animal del crepúsculo (collage)” de 1967, todos ellos recogidos en Mario Levrero, *Espacios Libres*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

propuesta por Jítrik, en la que el autor es un “organizador” del relato; el crítico argentino lo advierte ya en Macedonio Fernández: “El autor se propone a través de los textos de Macedonio, como organizador; el resultado de su trabajo es la nueva forma que va interpretando y poniendo en evidencia el circuito que va del autocuestionamiento a su teoría de la novela”,<sup>38</sup> y propone lo que en él se denomina “la primera inflexión sistemática de los procedimientos”;<sup>39</sup> en este sentido, el proceder del narrador es clave, ya que “el narrador, dentro del relato, es quien une elementos que aparecerían con un desorden total si no fueran puestos en contacto y relación y no se les diera un sentido”,<sup>40</sup> tarea que en el caso de la narrativa de Levrero es clave para entender su funcionamiento.

Incluyo a Levrero en esta línea de construcción narrativa, expresada, en el caso de la *trilogía*, en la figura del narrador que “se sitúa en una perspectiva (...) que reordena el tiempo y el espacio”.<sup>41</sup> Para el crítico argentino es en el tratamiento del narrador, el tiempo y el espacio donde radica el cambio producido en torno a los procedimientos narrativos en la literatura hispanoamericana; eso dio lugar a que:

El retroceso, el racconto y la fragmentación son formas de la recuperación de esa memoria, tratamiento similar al del psicoanálisis y, como en el psicoanálisis, en la medida en que configuran un objeto, crean un espacio, el lugar novelístico donde transcurre todo el intento recuperativo.<sup>42</sup>

Estos conceptos que maneja Jítrik del cambio en los procesos narrativos de la novela hispanoamericana, me permitirán situar a Levrero en esa línea, cuyo común denominador parece ser la *fragmentación* señalada: en el rol del narrador, la construcción del espacio y el tiempo. Desde esta perspectiva entiendo que “la fragmentación rompe una manera de contar que se pretende homogénea (...) confiere un poder indiscutible que se deposita en el escritor, que es quien posee la capacidad de contar con técnica impecable”.<sup>43</sup> La técnica usada para mostrar esa fragmentación es el *montaje*, “la idea de montaje de un modelo es una salida concreta, una posibilidad de sustraerse a la presión fascinadora de la técnica, instalada en la conciencia como un superyó censurante y corrector”,<sup>44</sup> elemento que Jítrik señala en *Rayuela* de Cortázar y que instala dos caras de un mismo tema:

---

<sup>38</sup> Noé Jítrik, “Destrucción y formas en las narraciones”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, *op. cit.* p. 231.

<sup>39</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 231.

<sup>40</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 231.

<sup>41</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 231.

<sup>42</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 234.

<sup>43</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 236.

<sup>44</sup> *Ibid, op. cit.*, p. 237.

La fragmentación como resultado y el montaje como salida constituye un circuito que reposa sobre un impulso crítico previo: hacer explotar la razón, investigar el pensamiento y el conocimiento, tratar de llegar a la raíz de la totalidad en un intento de romper apariencias y convenciones.<sup>45</sup>

Estos aspectos aparecen y condicionan la factura narrativa de la *trilogía* levreriana siendo parte esencial de su modo de narrar. Los procedimientos narrativos anotados permiten situar a Levrero dentro de un panorama narrativo uruguayo e hispanoamericano, y revelan una forma de entender la literatura que es heredera de la vanguardia. Por lo tanto sitúo a Levrero como un escritor que continúa, aunque con rasgos diferenciadores, la línea iniciada en Hispanoamérica por Macedonio Fernández, Jorge Félix Fuenmayor, Julio Garmendia y Felisberto Hernández: “Con ellos se inicia la crisis del realismo y se generan las bases sobre las cuales se construirá la literatura contemporánea”.<sup>46</sup> El propio Rama reconoce en Felisberto Hernández el carácter *fragmentario* como una modalidad vanguardista que lleva a “la irisación y el constante cuestionamiento del universo en la conciencia de un artista. De ahí el carácter fragmentario de la mayoría de sus escritos, sobre todo en los primeros tramos de su actividad literaria”.<sup>47</sup> En este sentido los conceptos que Rama utiliza para clasificar la obra de Felisberto Hernández bien pueden aplicarse a la de Levrero para reconocer una “naturaleza protoplasmática de su creación, a ese devenir incesante, moroso y cargado, de una literatura que se va haciendo en el interior y de la cual ciertos fragmentos van siendo arrojados a la publicación”.<sup>48</sup> Desde esta perspectiva, Levrero es heredero de la renovación presente en la narrativa continental que Hugo Verani había delimitado con referencia a la obra de Felisberto Hernández:

Hacia mediados de la segunda década del siglo XX surge en el Uruguay, con en el resto de Hispanoamérica, una narrativa que presenta contornos imprecisos e inquietantes, un tipo de ficción que contrasta radicalmente con el realismo testimonial de las corrientes mayoritarias, la narrativa nativista, cuya tónica dominante era la representación literaria de valores autóctonos bajo esquemas racionales y lógicos. Cuando aparece una literatura insurgente, que responde a impulsos de ruptura, se la recibe con indiferencia o se la margina. Por estas razones, los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta, al promoverse el rescate de quienes abren el

---

<sup>45</sup> Ibid, *op. cit.* p. 238.

<sup>46</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, *Capítulo Oriental*, Nº 29, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968, p.449.

<sup>47</sup> Ibid, *op. cit.* p. 452.

<sup>48</sup> Ibid, *op. cit.* p. 452.

camino con obras de ficción infinitamente más estimulantes que las de tantos epígonos de la tradición naturalista.<sup>49</sup>

Es por ello que los términos que Verani aplica a la obra de Felisberto pueden ser empleados en la narrativa de Levrero:

La narración se fragmenta en recuerdos huidizos, bifurcándose en una incongruente yuxtaposición de evocaciones sin transición natural, enlaces o motivaciones. Se suspende el proceso referencial de modo que el mundo representado se traslada a la subjetividad del narrador. La secuencia lógica es reemplazada por el devenir digresivo de la narración, por la apertura continua del texto, por la libre asociación de recuerdos que se vuelven autónomos con respecto al discurso que integran.<sup>50</sup>

Esta visión fragmentaria, presente en la obra de Hernández y señalada por Rama, también se puede rastrear en Levrero; procedimientos como “la inserción del autor dentro de la obra y su cuestionamiento como un esfuerzo para disolver la comedia de la literatura”;<sup>51</sup> la mirada sobre lo real, “debatiendo sin cesar su versión de la realidad, analizándola y recomponiéndola en los sucesivos planos o trampas que iba tendiendo, a la vez que recorría los datos que le ofrecía el mundo exterior”;<sup>52</sup> o incluso “el análisis de los procesos que sigue el escritor para acomodarse a una realidad repentina y cómo ella se desfibra y realiza dentro de él”;<sup>53</sup> hasta llegar al proceso de creación “de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística”;<sup>54</sup> son todos ellos aspectos que se encontrarán en la narrativa levreriana y particularmente en la *trilogía involuntaria*.

Este proceso de cambio en la concepción de los procedimientos narrativos se acentúa a partir del medio siglo, produciéndose un proceso de “afirmación más contundente del carácter ficticio, arbitrario, lúdico, de la narrativa”.<sup>55</sup> Es la línea que Rodríguez Monegal sitúa como vanguardia a mediados de los cincuenta y en la que reconoce una “actitud de radical cuestionamiento de la escritura misma y del lenguaje” (...) “cuestionamiento de la

---

<sup>49</sup> Hugo Verani, “Felisberto Hernández: La inquietante extrañeza de lo cotidiano”, en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Linardi & Risso – Ediciones Trilce, 1996, p. 51.

<sup>50</sup> Hugo Verani, “Felisberto Hernández: La inquietante extrañeza de lo cotidiano”, en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, p. 68.

<sup>51</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, *Capítulo Oriental*, op. cit. p.453.

<sup>52</sup> *Ibid*, op. cit. p. 453.

<sup>53</sup> *Ibid*, op. cit. p.453.

<sup>54</sup> *Ibid*, op. cit. p.453.

<sup>55</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 142.

obra misma, de su estructura y de su lenguaje; cuestionamiento de la escritura y del papel creador del escritor”.<sup>56</sup> En esa línea de recambio que se produce en los años cuarenta, Rodríguez Monegal sitúa a Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal como iniciadores de una primera promoción “fuertemente influida por las corrientes de vanguardia que en Europa permitieron liquidar la herencia del naturalismo”<sup>57</sup> y que sirve de nexo con las generaciones siguientes, entre ellas, la uruguaya de los años sesenta, a la que pertenece Levrero.

Para entender cabalmente la literatura de Mario Levrero, lo situaré como heredero de esa tradición hispanoamericana que Rama llamó “precursores, raros y outsiders”, grupo de escritores caracterizado por “la condición profética de ciertos textos narrativos [que] sólo es reconocible, como en toda profecía que se precie de serlo, cuando tardíamente se produce la revelación luego de un período más o menos largo de oscurecimiento y desdén respecto a sus significados”.<sup>58</sup>

Esta forma de posicionarse frente a la literatura revela en Levrero un perfil determinado en relación a su estilo narrativo; narración interiorizada que el autor asimila a la presencia de un *texto preexistente*:

Sé exactamente que 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.<sup>59</sup>

El procedimiento de *fragmentación* en Levrero se percibe como natural, es decir, forma parte de ese *texto preexistente*.<sup>60</sup> Para continuar con la idea que opera de nexo, establecida anteriormente por Rodríguez Monegal, mencionaré que en Borges<sup>61</sup> se refracta en la escritura y termina siendo el discurso de otros a través de la voz del narrador,

---

<sup>56</sup> Ibid, *op. cit.* p. 142.

<sup>57</sup> Ibid, *op. cit.* p. 156.

<sup>58</sup> Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina*, México, Universidad Veracruzana – Fundación Ángel Rama, 1986, *Op. cit.* p. 122.

<sup>59</sup> Rafael Courtoisie, “El texto preexistente”, *Op. cit.* El extracto de la frase importa porque aclara uno de los mecanismos de la creación utilizado por él y desecha la “escritura automática” como mecanismo de creación. El término pertenece a Rafael Courtoisie que lo utiliza para dar título a la nota de prensa.

<sup>60</sup> Rafael Courtoisie, Ibid. *op. cit.*

<sup>61</sup> Remito al lector sobre el tema de la *fragmentación* del discurso narrativo como técnica, al libro de Silvia Molloy, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

*intertextualidad* pura; en cambio, en el escritor uruguayo, es una modalidad de concebir y construir el mundo a través de la escritura, un efecto final de construcción de la ficción que acerca sus textos a los procedimientos de lo fantástico más actuales;<sup>62</sup> en definitiva, se trata de dos formas de llegar a lo fantástico, como *artificio* o como *construcción de lo preexistente*, aunque *artificio*<sup>63</sup> también.

Como ya consigné anteriormente la fragmentación y el montaje son herramientas de construcción de la ficción que emanan de la vanguardia y que están presentes en la poética de Borges aplicadas a una forma de entender lo fantástico: “El fantástico en Borges es el modelo, extremado y riguroso, que luego será interiorizado y nacionalizado por los escritores jóvenes que lo siguen”;<sup>64</sup> pero es también la representación de una *modernidad* que se instala en América Latina, “la excepcionalidad del caso Borges está justamente en que él se ubica, plenamente, en un sistema literario cuya condición de validez es la universalidad”;<sup>65</sup> y es ante todo:

La inserción de este tercer grado de la modernización, dirigida por Borges, en la cultura latinoamericana, [lo que] produce una inmediata polifurcación del proceso literario continental. Su influencia concreta, personal sobre escritores latinoamericanos, es más bien episódica y superficial, pero no lo es la incorporación de su aporte al sistema literario general que moviliza un vasto conjunto de rearticulaciones.<sup>66</sup>

Esta tarea la desempeñó en Argentina la revista *Sur* a través de la difusión de autores europeos y argentinos y en Uruguay adquiere la forma de una línea más secreta y marginal en la que se encuentran Felisberto Hernández y Armonía Somers; en ambos casos se trata de instaurar en América Latina lo que Rama llamó la “*modernidad*”:

Para nosotros, hoy, no hace sino traducir dos etapas sucesivas y progresivas de un mismo proceso de aceleración histórica al que América Latina no podía rehusarse, habida cuenta de su situación y sus fuerzas en el planeta y que, dirigido desde las metrópolis occidentales de la hora, dinamizó y expandió por todo el universo algo que se llamó la “modernidad”. En la meditación de Walter Benjamin es un punto crucial:

---

<sup>62</sup> Me refiero a la concepción de lo fantástico tal como lo entienden Ana María Barrenechea, Rosalba Campa, Enriqueta Morillas Ventura, Mary Erdal Jordan, entre otros críticos.

<sup>63</sup> Para Arán: “El fantástico moderno (...) se presenta como forma estética deliberadamente ficcional, que busca producir su efecto receptivo enfatizando en el interior del texto la oposición entre mundos con diferente espesor de realidad y que, por este artificio, vuelve problemática la creencia en lo sobrenatural”, Olga Pampa Arán, *El fantástico literario*, *op. cit.* p. 17.

<sup>64</sup> Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, *Op. cit.* p. 140.

<sup>65</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 140.

<sup>66</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 140.

no puede comprenderse la literatura que al salir de la urna dieciochesca se transmuta súbitamente en algo no previsto y se derrama por el universo, sin asumir el concepto de moderno que funge como su demonio privado. Es el giro de ciento ochenta grados que describe el arte arrancándolo de sus fuentes y tradiciones –cancelando el pasado como peso muerto- para proyectarlo, siempre en la cresta insegura de la ola, hacia un futuro desconocido, mediante una creación ex nihilo o en todo caso transmutadota de la materia prima hasta hacerla desaparecer en un producto riguroso que es el puro movimiento del espíritu, sabiamente elaborado como el objeto de acero que en nada recuerda al hierro originario.<sup>67</sup>

La relación que establezco con Borges no es directa sino a través de la poética de la ficción del mismo, tarea que me permitirá explicar procedimientos de lo fantástico que están en el autor argentino y que aparecen en Levrero con otros matices. En uno y otro caso se entiende el efecto fantástico como un efecto de ficción.<sup>68</sup> La relación con Borges me permitirá situar a Levrero dentro del panorama literario continental en una línea temática que emana de la modernidad, que suscita una mirada sobre lo real y que lo inserta en la tradición ya mencionada de los *raros*. La particularidad de esta mirada se centra sobre la ciudad como tema.

Todo ello me permitirá trabajar desde la perspectiva que establece Walter Benjamin y conectar esa perspectiva de observación de la ciudad con los procesos interiores del personaje, con una mirada que trasunta lo *moderno* (en este caso, enfocada en la ciudad) y el efecto consiguiente que se produce en el yo narrador (escisión, fisura, fragmentación y efecto fantástico visible). Tanto en la poética de Borges como en la de Levrero se trasluce una mirada sobre el mundo; se puede afirmar que la de Borges es externa, un observador intelectualizado observa y describe, mientras que en Levrero es interna, ya que observa y describe desde su inconsciente y es heredera directa de esa línea de autores uruguayos que encabeza Felisberto Hernández.<sup>69</sup>

Encuadrada desde ésta perspectiva la cuestión, la visión que aporta Borges corresponde a ese espíritu de lo *moderno* universal, tal como lo señala Rama. Esa mirada es también la que aparece en los textos de Walter Benjamin (sobre todo en los *Pasajes*, pequeños fragmentos que van tejiendo un libro sin aparente fin); así la *fragmentación* como procedimiento es una de las formas discursivas de la modernidad y les permite a Borges y a

---

<sup>67</sup> Ibid. *op. cit.* p. 130.

<sup>68</sup> Se trata de lo que la crítica denomina como *fantástico moderno* o *fantástico nuevo*, tema que trataré en el apartado *Presupuestos teóricos*.

<sup>69</sup> En entrevista con Hugo Verani, Levrero contesta sobre este tema: “-Es inevitable preguntarte por el otro maestro, Felisberto Hernández, con quien compartes muchos rasgos distintivos. ¿Sientes afinidad con su arte narrativo? ¿Te sientes heredero de su estética?, - Me encanta leer a Felisberto, efectivamente otro maestro, pero no me siento heredero ni puedo siquiera llegar a identificarme mucho con su personaje tan impregnado de infancia”, Hugo Verani, “Conversación con Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico, Op. cit.*, p. 12.

Bioy establecer la conexión con el socialista utópico francés Louis Auguste Blanqui y a su casi olvidada obra *La eternidad a través de los astros*<sup>70</sup> como centro de referencia de sus configuraciones epistemológicas y literarias del mismo modo que antes lo hizo Benjamin; en uno y otro caso, el común denominador es la *mirada sobre el mundo* (múltiple, infinito, fragmentado). Se trata de hacer visible ese proceso de construcción fragmentaria trasuntado en duplicidad de mundos y formas de percepción, mientras que en Levrero, la fragmentación y la duplicidad están asimiladas al discurso del yo narrador y se proyectan en el acto de escritura como intentaré mostrar. En el apartado 2. Presupuestos teóricos; 2.6. La fragmentación como visión del mundo, me centraré específicamente en esta relación para reforzar la apoyatura teórica del trabajo.

#### **1.1.4. Lo fantástico en la literatura hispanoamericana**

Dos aspectos me interesa señalar en relación a la ubicación de Levrero dentro del panorama de la narrativa continental y de la literatura uruguaya actual. El primero se refiere a la visión que nos ofrece Ángel Rama sobre los narradores fantásticos presentes en la literatura de Hispanoamérica. Rama reconoce lo fantástico como un período, un paréntesis que “lejos de instalarse como una forma definitoria de las letras argentinas, fue un paréntesis de veinte años que no logró imponer con exclusividad tal línea narrativa a sus ejercitantes”,<sup>71</sup> aunque apunta luego que, concluido ese período hacia mediados de los cincuenta se ofrece la disolución “del magisterio de lo fantástico, aunque no, claro está, la literatura fantástica”.<sup>72</sup>

Este cambio se produce además en el paso desde un fantástico supeditado a estructuras rígidas a otro mucho más libre e imaginativo dentro del panorama hispanoamericano; sobre el primero el crítico uruguayo comenta:

Con frecuencia lejos de aportar una libertad de la imaginación, sustituía los encasillamientos realistas por otros, aún más rígidos y mecánicos, y, desde luego más arbitrarios. El espíritu lúdico, en ese fantástico argentino, simplemente compensaba en un orden subjetivo, la angustia de una marginación que no lograba interpretarse: por lo tanto, postulaba un retroceso respecto a la problemática de su tiempo. En vez de liberar de sus rigideces el discurso sobre lo real obligándolo a recuperar su dinámica

---

<sup>70</sup> Louis - Auguste Blanqui, *La eternidad a través de los astros*, Traducción y nota preliminar Lisa Block de Behar, México, Siglo XXI Editores, 2000.

<sup>71</sup> Rama, Ángel, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La novela en América Latina*, op. cit. p. 145.

<sup>72</sup> Ibid, op. cit. p. 145. En estos apuntes de Rama no está clara la relación entre lo fantástico como *modo* y lo fantástico como *género*, es decir, la literatura fantástica.



creativa, construía otro discurso paralelo, interior, tan bloqueado como el que el escritor observaba en su exterioridad.<sup>73</sup>

En este primer grupo se destaca el magisterio de Borges y las experiencias practicadas por Adolfo Bioy Casares dentro de la modalidad fantástica; tras ese paréntesis, Rama señala un cambio hacia una modalidad de lo fantástico mucho más libre e imaginativa donde "la realidad se distiende y se esponja para dar cabida a todas las posibilidades, sin que unas cancelen a las otras sino que se entretajan y concurran a una misma felicidad expresiva"<sup>74</sup> y por otro lado dando "una libertad combinatoria que ha caracterizado mucha de la más reciente narrativa del hemisferio y que se sitúa en una libre estructuración de materiales, habiendo superado la dicotomía 'fantástico-realista' para construir un texto autónomo que se maneja autárquicamente"<sup>75</sup>, proceso en el que reconoce dos variantes, la practicada en el Caribe y que él asocia a lo maravilloso y otra en la que sitúa a García Márquez, Reinaldo Arenas, José E. Pacheco, Miguel Ángel Asturias, Guillermo Cabrera Infante, María Luisa Bombal, Eduardo Mallea, Enrique Anderson Imbert, Juan Wilcock y finalmente, Julio Cortázar. En este proceso de trabajo sobre lo fantástico que se da en las dos generaciones nombradas por Rama se procesa un cambio:

A lo largo de su tratamiento por las dos generaciones que la elaboraron, la cosmovisión fantástica fue sufriendo una suerte de nacionalización que concluyó situando la irrupción del estremecimiento fantástico, su repentina ruptura, en el seno de una realidad engañadora pero aparentemente acogedora.<sup>76</sup>

Estas notas permiten situar a Levrero dentro en esa segunda vertiente continental, en una exploración mucho más directa, profunda e imaginativa de la realidad, claramente diferente al fantástico de Borges pero heredero al fin de ese proceso; las características con las que Rama designa lo fantástico en Cortázar pueden ser aplicables a este escritor:

De ese modo, resulta que, al descubrir estas nuevas estructuras, puede proceder a invalidar la constancia del caos del cual parte el fantástico borgeano, oponiendo a su desintegración permanente una serie de ordenaciones que, sin embargo, ya no resultan corroboradas de un orden rígido e impuesto, sino que nacen de la experiencia de la libertad absoluta que usara la narrativa fantástica como justificación de sus proposiciones.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Ibid, *op. cit.* p. 145.

<sup>74</sup> Ibid, *op. cit.* p. 146.

<sup>75</sup> Ibid, *op. cit.* p. 146.

<sup>76</sup> Ibid, *op. cit.* p. 150.

<sup>77</sup> Ibid, *op. cit.* p. 150.

No estaría completo este panorama sino tuviera en cuenta el pasaje que propone Rama entre realismo y fantástico, iniciando formas literarias que “incluso desgastan las recibidas de la tradición narrativa realista sin por eso instalarse decididamente en el fantástico”[con lo que]”se estaría en presencia de plurales manifestaciones del ‘discurso extraño’, el cual colinda con el ‘discurso realista’ pero también con el ‘discurso fantástico’”,<sup>78</sup> todas ellas, formas que aproximan la literatura continental a los temas de la ciudad.

Ese paso hacia temas urbanos se “comprende mejor si se piensa que la nota ‘ciudadana’ que signa a estas tres tendencias puede detectarse también, con bastante nitidez, en la que corrientemente designamos como fantástica para decir que no existe en ella un correlato referencial, extratextual, de los ambientes, personajes y situaciones elaboradas por el escritor”;<sup>79</sup> además nos induce a pensar en Levrero dentro de esa línea temática, particularmente cuando el tema de la *trilogía* es la búsqueda de una ciudad.

Estas formulaciones de Rama permiten situar a un sector de la generación de escritores uruguayos del sesenta dentro de ese segundo panorama que se venía dando en Hispanoamérica, claramente diferenciado de la estética de Borges, con rasgos propios de la vanguardia y, sobre todo, con una visión de la literatura mucho más libre e imaginativa que la anterior, siguiendo una línea propia dentro de la literatura uruguaya. Rama lo sintetiza en dos tendencias dentro del panorama continental:

En esta generación [de mediados de los cincuenta es] donde se percibe en América Latina un cierto aparte de aguas al que, por un lado, se debe la persistencia del realismo crítico urbano (y aún su fortalecimiento) y el que, por otro, abre el camino a un realismo de la decrepitud, inicialmente crítico y urbano, que concluirá construyendo un original discurso extraño (...) a mediados de los cincuenta toman cuerpo las primeras formulaciones, aunque sólo más tarde alcanzarán plenitud.<sup>80</sup>

En esta misma perspectiva continental es que sitúa José Miguel Oviedo la obra de Felisberto Hernández, caracterizándola como “una obra inquietante y misteriosa que todavía hoy estamos descubriendo. Durante largos años fue un escritor marginal y algo secreto; hoy está en el centro de la ola de la renovación narrativa que comienza hacia la mitad del

---

<sup>78</sup> Ibid, *op. cit.* p. 164.

<sup>79</sup> Ibid, *op. cit.* p. 165.

<sup>80</sup> Ibid, *op. cit.* p. 167.

siglo".<sup>81</sup> Oviedo le asigna un lugar de privilegio a Felisberto Hernández dentro de la línea fantástica, apuntando algunos rasgos definitorios de su narrativa: "Tres actividades dominan en sus narraciones: el recuerdo, la percepción sensorial (principalmente auditiva y visual) y la ensoñación. Más que acción tenemos una expectativa, un estado de inminencia psíquica, que altera sutilmente todo: el contemplador, lo contemplado y la relación entre ambos".<sup>82</sup> Junto a la obra del escritor uruguayo y siempre dentro de la línea que él denomina *literatura fantástica* sitúa a Julio Cortázar, Virgilio Piñera y Juan José Arreola. Pero Oviedo rescata además una narradora que he mencionado en este trabajo, posterior a la obra de Felisberto y coetánea del cuarenta y cinco: Armonía Somers. Sobre ella comenta: "El mundo de Somers es esencialmente fantástico, una contraimagen discordante, perversa y subversiva del mundo real, pero lo que lo hace singular es el carácter laberíntico, a veces torturado, de su estilo, que -resistiéndose a proceder de acuerdo a la lógica- va de sorpresa en sorpresa, mezclando tiempos, niveles discursivos, etc-".<sup>83</sup> Como ya he señalado la obra de Levrero se situaría como heredera de esta tradición de la literatura uruguaya que no resulta ajena a la escritura del continente.

En esta misma línea de análisis y en un trabajo ya clásico, Paul Verdevoye, había trazado los rasgos de la literatura fantástica en el Río de la Plata, en un artículo publicado en 1980, y en referencia a la obra de Felisberto Hernández, señaló el cambio en la noción de lo fantástico:

Con este escritor uruguayo cambia por completo el rumbo de la literatura fantástica (...) Ya no se habla de fantasmas, demonios, apariciones del más allá, animales extraños, ni hay referencia al espiritismo, a la ciencia, a las creencias misteriosas. La angustia no necesita del ropaje ornamental tradicional para expresarse. Casi se suprimen los símbolos para llegar a la expresión directa, depurada, casi espontánea, de un malestar existencial.<sup>84</sup>

Verdevoye situó a Felisberto Hernández dentro de un amplio grupo de escritores dedicados a escribir desde el *lugar* de lo fantástico, y reconoció en esa modalidad (aunque él la asocia con la idea de *género*) una nueva forma expresiva:

---

<sup>81</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo IV, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 47 y ss.

<sup>82</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 48.

<sup>83</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 51.

<sup>84</sup> Paul Verdevoye, "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII – 9, Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 293.

En cierta fantástica actual, como en algunas obras de Kafka, Borges, Cortázar, no hay búsqueda de una solución, el enigma sigue total al final como al principio, tal vez más que al principio, como si el narrador supiera que no hay nada que explicar, que la vida es así (...) La fantástica actual está directamente vinculada en la impotencia del hombre de hoy, incapaz de aferrarse a una certidumbre.<sup>85</sup>

En la misma dirección, y en relación a la forma de narración de lo fantástico en Hispanoamérica, Bella Jozef, establece algunos rasgos que me permitirán situar esta modalidad narrativa como una de las formas del relato en la narrativa de Levrero. Jozef explora a lo fantástico como una de las modalidades de la narración en Borges:

Le fantastique, comme une des possibilités de la narration, accompli, chez Borges, la fonction de réduire la détermination unitaire du discours, c'est-à-dire, rendre possible les divers discours de la narration qui le composent à travers l'ampliation progressive de la prévisibilité, parce que le fantastique prolonge les possibilités narratives en retardant sa résolution définitive.<sup>86</sup>

Jozef menciona algunos rasgos referidos a la obra de Borges, y aplicables a Julio Cortázar, Clarice Lispector, Bioy o Rubem Fonseca que señalan un camino para el enfoque crítico de lo fantástico en el continente. Cito algunos párrafos del trabajo porque anticipan algunos rasgos de la definición de fantástico por la que me decanto en el apartado de presupuestos teóricos y que me parecen esenciales para entender algunos elementos de la narrativa de Mario Levrero:

L'étude du fantastique, chez Borges, est, avant tout, un problème du dire, une difficulté d'avoir le réel. Les mots sont incapables de dire toute la réalité et celle-ci est intouchable. La solution, pour Borges sera de capter le fantastique du réel et contester le désordre du monde en l'articulant dans le nouvel ordre du texte. Le récit se construit de paradoxe, parce qu'il montre exactement la genèse d'une contradiction: parole/monde, homme/univers, d'où il peut produire le sens de ses textes.<sup>87</sup>

Se trata entonces de encontrar la manera de expresar en el texto la realidad, o de buscar la modalidad para *decir* expresando en el texto esa realidad esquivada que se presenta siempre como una oposición difícil de desmontar en el relato. Sobre el final del artículo citado, Jozef define lo fantástico de manera similar a como lo verá la crítica algunos años

---

<sup>85</sup> Ibid, *op. cit.* p. 301.

<sup>86</sup> Bella Jozef, "Le fantastique dans la littérature hispano-américaine contemporaine", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brazilien. Caravelle*, N° 29, Université de Toulouse – Le Mirail, 1977, 14.

<sup>87</sup> Ibid, *op. cit.* p. 15.

después: “Le fantastique, comme catégorie du littéraire, est un discours qui met en discussion la logique de la réalité comprise comme réel”.<sup>88</sup>

### 1.1.5. La generación del sesenta<sup>89</sup>

Denomino generación del sesenta al grupo de escritores que comienza a escribir y publicar desde ese período; entre ellos ubico a Mario Levrero que integra una vertiente temática definida y clara dentro de la generación, la que Rama definió como una literatura “*imaginativa*”. Sin embargo, es necesario realizar una serie de ajustes sobre el enfoque y los términos utilizados, ya que el período que transcurre entre 1939 y 1969 se presenta como uno de los más fructíferos de la literatura uruguaya.

Considero el término generación el más apropiado para ubicar a un grupo de escritores; pese a lo discutible de su uso permite situar tendencias o grupos de creadores en determinadas circunstancias históricas concretas. En este sentido, me sitúo en la misma línea de razonamiento que realiza Hugo Verani: “A pesar del descrédito en que ha caído, la doctrina generacional resulta provechosa –como primer paso- para indagar en la actividad cultural de una comunidad, particularmente en períodos de corta duración”.<sup>90</sup>

Es necesario aclarar que para definir este período no se debe olvidar la presencia de diversas vertientes en el mismo, período extenso que abarca a diversos autores y obras, pero que, de ninguna manera, excluye la posibilidad de coexistencia de las mismas: “El predominio de cierta sensibilidad no excluye la presencia de preferencias radicalmente opuestas en el mismo período”.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Ibid, *op. cit.* p. 21.

<sup>89</sup> Para no entrar en una discusión que me alejaría de los límites de este trabajo utilizo el término generación tal como lo entiende Pedro Salinas. Remito al lector a: Salinas, Pedro, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp.26-33. En el mismo sentido lo entendieron tanto los integrantes del grupo del 45 como los del 60. En sucesivos trabajos críticos posteriores se ha dado por supuesta esta denominación, entre otros en el trabajo de Hugo Verani.

<sup>90</sup> Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, Número especial dedicado a la Literatura Uruguaya coordinado por Lisa Block de Behar, Vol. LVIII, Julio-Diciembre 1992, núms. 160-161, p. 779.

<sup>91</sup> Ibid. *Op. cit.* p. 779. En el mismo trabajo Hugo Verani se expone sobre el tema en conceptos que considero adecuados para explicar el enfoque que aquí se sostiene: “El período literario se define por el predominio de una tendencia artística, no por la vigencia exclusiva de determinadas normas, pautas o convenciones. Es decir, en todo período coexisten corrientes literarias heterogéneas –dominantes o subordinadas- que dan densidad y diversidad al fenómeno literario. El predominio de ciertos cánones estéticos e ideológicos determina el carácter distintivo de cada período” (...) “El concepto de período literario se interpenetra con el de generación histórica, unidad cultural primaria para entender el devenir histórico. La noción de generación histórica requiere ciertos deslindes que rectifiquen malentendidos o desconfianzas a priori que enturbien los resultados propuestos”, Ibid. *op. cit.* p.778.

El origen de la generación es confuso, así como también lo es el uso del término; en este sentido y según sostuvo Alejandro Paternain, “dicha designación [es] mero instrumento para ordenar el suceder de los hechos literarios, es convencional, y con ese alcance a de ser asimilada. La noción misma de generación quizás lo sea, lo cual no obsta para reconocer su utilidad”<sup>92</sup>. Paternain distingue tres generaciones que confluyen en este período (1958-1983):

Es innegable que en el último cuarto de siglo hay claramente dos generaciones actuando: la denominada ‘generación del 45’, y la que le sucede inmediatamente, sean sus fechas de surgimiento 1955, o 1958 o aun 1960, y que se suele reconocer como la ‘generación de la crisis’. Puede concederse que haya una tercera, la de los años setenta, pero manifestándose de manera muy distinta, con trabas que las generaciones anteriores conocieron cuando ya estaban en plena madurez o ya habían consolidado sus programas y objetivos.<sup>93</sup>

De una forma u otra, Paternain maneja dos fechas: 1945 y 1958; y según dice: “El año 1958 (...) puede verse como mojón que señala la aparición de una generación nueva, indica al mismo tiempo un momento importante para los escritores del 45”,<sup>94</sup> un recambio generacional producido para Ángel Rama hacia 1955 y que él denominó *promoción de la crisis*. Hacia 1969 se percibe ya un cambio y la finalización de un proceso:

El fin de un vasto período literario (...) la clausura de los treinta años de vigencia que alcanzó la generación crítica y la iniciación de otro fraseo de nuestra cultura que se diseña paralelamente a la renovación que se está cumpliendo en la actual literatura hispanoamericana, probando otra vez hasta qué grado, aun en forma armónicamente junto con la de la comarca hispanoamericana, respondiendo a los caudalosos movimientos históricos-sociales que la transforman. Esas obras que desde 1967 delatan el cambio de orientación del viento, pertenecen a algunos escritores integrantes de la promoción de la crisis (1955), -segunda promoción de la vasta generación de la crítica que domina el panorama cultural uruguayo desde 1939-, quienes no obstante aparecieron tardíamente en la narrativa nacional, viniendo a coincidir con la eclosión de escritores de veinte o poco más años que iniciaban su carrera literaria, emparentándose todos a través de los problemas literarios afines que se plantean y las formas artísticas que manejan. Con lo cual tanto las obras de los mayores, donde se evidencia el cambio, como la de los jóvenes donde se lo corrobora y acentúa, concurren a la configuración estética y filosófica de una nueva generación literaria uruguaya, a la que yo dataría llamándola generación de 1969 por referencia a un hecho que comporta una modificación sustancial en la cosmovisión nacional, aunque venía desarrollándose impetuosamente desde hacía seis años atrás: la toma de la ciudad de

---

<sup>92</sup> Alejandro Paternain, “El testimonio de las letras”, en *1958-1983. El Uruguay de nuestro tiempo*, Montevideo, *Claeh*, N° 7, 1983, 147.

<sup>93</sup> *Ibid. op. cit.* p. 145.

<sup>94</sup> *Ibid, op. cit.* p. 147.

Pando por un comando de acción directa, en uno de los enfrentamientos más sangrientos de la solapada guerra civil que vive la sociedad uruguaya.<sup>95</sup>

Quizás pueda arrojar mayor luz sobre el fenómeno la perspectiva y periodización que propone Hugo Verani, reconociendo 1939 como el año clave del cambio del panorama de la narrativa uruguaya:

En el Uruguay contemporáneo, sin embargo, el momento en que se produce la transformación decisiva de valores estéticos y de inquietudes sociales es indudable: 1939. Este es, precisamente, el año en que Onetti publica *El Pozo* y se funda el semanario *Marcha*, desde cuyas páginas pugnó por imponer una nueva sensibilidad en la literatura nacional. El semanario representa, además, el primer índice de un cuestionamiento radical de la conciencia social del país. Esta fecha marca el comienzo de un esfuerzo consciente de crear en el Uruguay una narrativa que rompa definitivamente con remanente naturalistas y que responda a la sensibilidad universal dominante.<sup>96</sup>

Partiendo de 1939 como fecha clave, Verani propone una periodización que explica la aparición de obras con temáticas comunes hacia 1969; en rigor, diferencia la llamada por Rodríguez Monegal *generación del 45*, denominada por Rama *generación crítica*, del grupo al que pertenecen Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En definitiva, no se trata solamente de una cuestión de fechas, sino de modalidades para entender la literatura; así, dentro del panorama que va del 39 al 69 reconoce tres grupos diferentes:

Si se toma 1939 como punto de partida se tiene una hipótesis de trabajo. Los años clave para la narrativa uruguaya, en segmentos de quince años serían: 1924, 1939, 1954, 1969, 1984. En efecto, la narrativa uruguaya contemporánea puede subdividirse en cinco períodos que coinciden con la serie generacional, aún cuando tal esquema difiera considerablemente de las clasificaciones usuales, cómo se verá más adelante. El concepto de período generacional debe ser usado con cautela, limitándosele a un papel auxiliar: si el esquema propuesto adquiere rigidez inquebrantable y se ajustan los cambios culturales a ese modelo abstracto, el concepto quedaría reducido a una mera etiqueta carente de significado.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Ángel Rama, "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya", *La generación crítica 1939-1969*, Montevideo, Arca, 1972, p. 221.

<sup>96</sup> Hugo Verani, "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario", en *Revista Iberoamericana*, *op. cit.* p. 780.

<sup>97</sup> Hugo Verani, "Narrativa uruguaya contemporánea: Tradición y ruptura", en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Linardi & Risso – Ediciones Trilce, 1996, p. 14. El artículo es el mismo que citamos en la *Revista Iberoamericana* salvo algunas ligeras variantes, entre ellas la periodización que propone.

De igual forma se decanta Hugo Achugar, reconociendo a Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti como pertenecientes a un grupo anterior al 45:

En rigor, Líber Falco, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández no pertenecen a la generación crítica o generación de Marcha que por los cuarenta recién comenzaba a surgir aun cuando muchos de ellos los admiraran como maestros o fueran sus amigos. Los primeros esbozos de Onetti y Hernández se dan en un caso a mediados de la década del treinta y en la del veinte en el otro, pero los títulos fundamentales serán publicados a partir de 1939, fecha en que comienza a aparecer *Marcha*.<sup>98</sup>

Verani coteja las posiciones de Rodríguez Monegal y de Rama con respecto a la generación en formación y clarifica el panorama distinguiendo la generación del 39, en la que ubica a Onetti, de la llamada por Rodríguez Monegal *generación del 45* o bien por Rama *generación crítica*. Finalmente reconoce el año 1954 como clave y señala rasgos diferenciadores que la distinguen:

Rama fundamenta de modo más convincente su periodización; toma como linde generacional los treinta años transcurridos entre 1939 y 1969, considerando como un solo período, dividido en dos promociones. Aunque los límites históricos coincidan, la clasificación que propongo difiere considerablemente de la de Rama. Nuevamente se asimila a Benedetti y otros jóvenes que se incorporan a las letras en los cuarenta a escritores mayores (otra vez Onetti), que responden a impulsos distintos (...) Las diferencias de formación cultural y de intereses literarios entre ambos son demasiado notorias para aceptar este emparejamiento. Atendiendo al proceso cultural de la sociedad, como hace Rama, no hay hiato visible y sí la progresión de una misma voluntad histórica. Lo hay, en cambio, en el proceso narrativo. La corroboración de tal ruptura se encuentra en el cotejo de las afinidades y diferencias entre dos generaciones con un perfil bien definido: la de 1939, universalista y surrealizante, y la de 1954, nacionalista y neorrealista. La obra de Benedetti y Martínez Moreno revela claramente la redefinición de la función de la literatura; se distingue por aventurar situaciones de significado social, en abierta oposición con la preocupación esencialmente literaria de sus predecesores. De hecho, no se trata de una misma generación desdoblada en dos fases, sin de dos generaciones que pugnan por imponer una nueva sensibilidad bajo condiciones históricas distintas.<sup>99</sup>

Así, la llamada *generación del 45*, en la argumentación de Verani tiene como fecha clave 1954 y permite explicar la aparición de esa nueva generación que tiene como fecha

---

<sup>98</sup> Hugo Achugar, "Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990", en Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa, *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*, Montevideo, Taurus, 1998, pp. 209-237.

<sup>99</sup> Hugo Verani, "Narrativa uruguaya contemporánea: Tradición y ruptura", en *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, *Op. cit.* p. 30-31.



central el año 69.<sup>100</sup> Agotado el canon realista a mediados del sesenta ya se nota un cambio en los temas que proponen los nuevos escritores. En este nuevo período Rama distingue una variante desde el espíritu crítico “que dominará las élites intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años hacia una forma constructiva directa que apela intensamente a la contribución de la fantasía y la imaginación”.<sup>101</sup> Estos dos rasgos son, como se ampliará posteriormente, el perfil dominante en este grupo de escritores que denomino *generación del 60* y que desarrolló gran parte de su producción literaria desde aquellos años en adelante. Sin embargo, el caso de Levrero es particular porque, si bien *Gelatina* fue escrita en 1966 y las novelas de la *trilogía* lo fueron antes de 1970, su obra se dio a conocer, a partir de ese año y durante los setenta.

La *generación del 69*, como Rama propone llamarla, presenta un rasgo fundamental que marca el quiebre con respecto al espíritu de la *generación del 45* (generación del 54 en la cronología de Verani): el surgimiento de una literatura de “investigación de zonas inéditas de lo real” que estaba presente como línea temática oculta, no dominante, en la historia literaria del país. Sin embargo, Paternain, en el trabajo citado, habla de *generación del 60* para referirse a este grupo de escritores que recibe del 45 “un sentido amplio de la cultura literaria; una fuerte impregnación en modelos anglosajones; un acercamiento a los medios urbanos como escenarios propicios para la ficción”,<sup>102</sup> hecho que permite establecer una relación con el resto del continente, tal como fue consignado anteriormente. En el grupo del sesenta, Paternain, sitúa a “escritores nacidos en 1930, como también de los nacidos en 1940 y algo más” (...) “hay también autores nacidos en 1925 y 1926 que se incluyen en esta generación”.<sup>103</sup> Dentro de este corte realizado señala distintas promociones de poetas

---

<sup>100</sup> En la versión aparecida en la *Revista Iberoamericana* del mismo artículo Verani propone una periodización y ubica los escritores dentro de cada período: “1) El período neonaturalista, al cual pertenecen los escritores nacidos entre 1887 y 1901 (José Pedro Bellán, Juan José Morosoli, Enrique Amorim, Francisco Espínola); 2) el período superrealista, de los narradores que nacen de 1902 a 1916 (Felisberto Hernández y Onetti); 3) el período neorrealista, formado por los nacidos entre 1917 y 1931 (Armonía Somers, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, José Pedro Díaz); 4) el período irrealista, de los nacidos entre 1932 y 1946 (Mario Levrero, Eduardo Galeano, Cristina Peri Rossi, Enrique Estrázulas)”, *Op. cit.* p. 781.

<sup>101</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo”, en *La generación crítica*, p. 222. Un enfoque ligeramente matizado aparece en el libro de Gustavo de Armas y Adolfo Garcé, *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*, Montevideo, Trilce, 1997. Los autores realizan un enfoque desde la conciencia crítica y como ésta aparece durante el sesenta: “El 65 [como proponen denominarla] supo de certezas y afirmaciones apodícticas. Quizás haya sido la ‘Nueva Historia’, la tendencia académica que hizo aportes más trascendentes durante este período a la comprensión de nuestro país” (...) “Los militantes sesentistas son inseparables histórica y lógicamente de los críticos del 45, quienes – a su vez- deben ser comprendidos a la luz de la imponente influencia formativa de los maestros del 900 y de C. Quijano, su dilectísimo discípulo”, *op. cit.* pp. 30-31.

<sup>102</sup> Alejandro Paternain, “El testimonio de las letras”, *Op. cit.* p. 147.

<sup>103</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 153-157. En el grupo de escritores de la generación del sesenta Paternain distingue los poetas de los narradores y sitúa en el primer segmento a: Cecilio Peña, Washington Benavides, Circe Maia, Saúl Ibargoyen Islas, Nancy Babelo, Ruben Yakovski (dentro del primer grupo de la generación), Milton Schinca,

quienes serán los que primero publiquen para dejar paso luego a la presencia de narradores que aparecen tardíamente (“la producción narrativa de los 60 es algo más tardía que la de los poetas”<sup>104</sup>). El período trazado por Paternain va de 1962 a 1967, ya que en él aparecen:

Títulos primigenios del grueso de la generación, que van a bosquejar los rasgos de la misma. Se observa un mayor afinamiento en los ambientes urbanos, una atención sostenida hacia las costumbres de la vida cotidiana, junto con un experimentalismo por momentos audaz, con decidido empeño renovador.<sup>105</sup>

Hugo Verani marca algunas diferencias con el enfoque propuesto por Paternain. Para él, ya a mediados del sesenta se observa ese cambio que conlleva también una coexistencia de dos vertientes temáticas: la realista y la imaginativa,<sup>106</sup> expresada no sólo en obras sino en la expresión representada en las revistas del período ya mencionadas:

Hacia mediados de los sesenta se advierten síntomas inequívocos de una modulación artística diferente, de una escritura inventiva. *Días dorados de la señora pieldediamante* (1965) y *Detrás del rojo* (1967) de Sylvia Lago, *Zoologismos* (1967) de Mercedes Rein, *El otro equilibrista* (1967) de Gley Echerabide y *Gelatina* (1968) de Mario Levrero presagian la apertura hacia orientaciones más diversificadas y de mayor espontaneidad imaginativa. Por esos mismos años los jóvenes se manifiestan colectivamente en tres revistas generacionales de corta vida, que inician la ruptura definitiva con la generación anterior: *Los Huevos del Plata*, *Brecha* y *Prólogo*.<sup>107</sup>

---

Jorge Medina Vidal, Walter Ortiz y Ayala, Marosa Di Giorgio, Carlos Flores Mora, María Esther Cantonnet, Diego Pérez Pintos, Esteban Otero, Iván Kmaid, Enrique Elisalde, Salvador Puig, Enrique Fierro, Cristina Carneiro, Enrique Estrázulas, Roberto Echavarren, Hugo Achugar y Jorge Arbeleche. Entre los narradores del sesenta que aparecen se encuentran: L.S.Garini, Eduardo Galeano, Enrique Estrázulas, Anderssen Banchemo, Jorge Musto, Jorge Onetti, Jesús Guiral, Mario César Fernández, Juan Carlos Osma, Silvia Lago, Alberto Paganini, Jorge Sclavo, Claudio Trobo, Fernando Ainsa, Mercedes Rein, Gley Eyherabide, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecansky, Mario Levrero y Héctor Galmés.

<sup>104</sup> Ibid, *op. cit.* p. 155.

<sup>105</sup> Ibid, *op. cit.* p. 156.

<sup>106</sup> Tanto para referirse a Felisberto Hernández como a L. S. Garini y a los escritores del sesenta Verani habla de *literatura imaginativa*: “A partir de los años treinta una nueva sensibilidad artística –más imaginativa, más experimental– que prevalece en la literatura contemporánea. La narrativa uruguaya e hispanoamericana adopta una faz enteramente nueva: será un acto e creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente. Es un período fecundo en fuerzas renovadoras, de síntesis de tendencias diversas que se funden en una, el surrealismo, que trae una liberación de la imaginación creadora y del lenguaje, una apertura hacia zonas desconocidas del yo, una actitud elusiva de narrar que genera una subjetivación de la creación artística, una vía de acceso a un mundo onírico o fantástico inmune a las categorías racionales dominantes en el mundo de los hechos reales”; en el caso de L.S. Garini “su narrativa está fuertemente determinada por su filiación generacional: es otro ejemplo de la poética antirepresentacional y del hastío de la literatura que distinguen a la generación de 1939. Garini practica una literatura imaginativa que acentúa la dimensión fantástica, irracional y absurda de lo cotidiano, con un fuerte aire de familia con Felisberto, su estricto coetáneo; a él se asemeja por el estilo desaliñado y reiterativo, la sintaxis despojada y la cautivante ingenuidad”, Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, *Op. cit.* p. 781-792.

<sup>107</sup> Ibid, *op. cit.* p. 800.

Este deseo renovador que luego se extiende en el tiempo, aparece en la narrativa y se instala en el proceso que se venía desarrollando en todo el continente y del que ya dejó constancia; se trata de la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevos temas, comunes a toda la narrativa:

Circuló entre ellos, en la década del sesenta, un afán por encontrar estructuras narrativas adecuadas a los tiempos cambiantes que vivían y acordes con las lecciones que los maestros hispanoamericanos difundían. No sólo Borges, sino principalmente Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez (algo menos Sábato y Leopoldo Marechal) se constituían en verdaderos ‘totems’ que enseñaban el valor de la fantasía y de la imaginación, sin descuidar lo relativo al ‘compromiso’ político, aunque en algunos casos esa enseñanza funcionase más bien por defecto (Borges).<sup>108</sup>

Dentro de la narrativa del sesenta Paternain reconoce diversas líneas temáticas, pero sobre todo, destaca el “predominio de lo urbano, combinada en varios casos, con una fuerte dosis de imaginación y de tendencia hacia la ‘literatura fantástica’”.<sup>109</sup> Se trata, por tanto, de una exploración del mundo a través de lo urbano que da lugar a diversas estructuras novelescas, exploración de “mundos y submundos”, “ámbitos cotidianos y costumbristas”, de “problemática religiosa y sociológica”, la llamada en su momento “literatura de balneario”, hasta llegar a una “línea de fuerte imaginería, de búsqueda de coordenadas divergentes del realismo tradicional”,<sup>110</sup> entre las que Paternain ubica a Mercedes Rein, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski, Enrique Estrázulas y destaca a Mario Levrero y Héctor Galmés:

Hay dos autores que merecen especial consideración, y en torno a los cuales la crítica debería centrar sus enfoques. Son Mario Levrero y Héctor Galmés. Levrero se ha revelado como un narrador inventivo y cambiante, capaz de crear atmósferas opresivas y válidas –*La Ciudad* (1970) o textos humorísticos y aún folletines paródicos. Sus restantes títulos novelescos –*París* (1979), *El Lugar* (1982)- nos hablan de un interesantísimo escritor. Distinto en su estilo y en su lenguaje, con una importante impregnación cultural, aunque igualmente inclinado al humor y a la libre imaginación, Galmés dio en *Necrocosmos* (1971) la novela exacta acerca del ambiente anímico de esos años, la novela de los que emigran con poca (o ninguna) esperanza, la novela del derrumbamiento y de las promesas incumplidas, como se verificaría después en *Las calandrias griegas* (1978). Un nuevo volumen –*La noche del día menos pensado* (1981)- recoge la producción cuentística de este escritor.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid, *op. cit.* p. 156.

<sup>109</sup> Ibid, *op. cit.* p. 156.

<sup>110</sup> Ibid, *op. cit.* p. 157.

<sup>111</sup> Ibid, *op. cit.* p. 157.

Este apunte que Paternain realiza sobre Levrero y Galmés me permite destacarlos en relación al resto de los escritores del sesenta; ambos autores fueron colaboradores habituales de la revista *Maldoror*, mencionada anteriormente. El crítico uruguayo reconoce una importancia e influencia mayor en las revistas *Brecha* y *Prólogo*; sin embargo, creo que el rol decisivo en la difusión de esa línea *imaginativa* de la que habló Rama se situó en *Los Huevos del Plata* y *Maldoror*.<sup>112</sup>

Baste resaltar entonces que la ubicación de Mario Levrero como un autor del sesenta es una forma de situarlo en “un eje temporal que participa como punto de referencia y contextualización, en donde resulta inocultable la gravitación nacional e internacional de los acontecimientos histórico-culturales continentados por la década”,<sup>113</sup> y que, a diferencia de los otros autores, no participa de los temas, ni de las discusiones que fueron comunes a la generación.<sup>114</sup> El desempeño de Levrero fue mucho más austero y dedicado por entero a su literatura.

En este sentido Levrero pertenece a un grupo de escritores que postulará una nueva forma de entender la literatura. Será este grupo quien redescubrirá la vanguardia para la literatura uruguaya. Los experimentos dadaístas, el surrealismo o la literatura como experiencia lúdica son algunos de los experimentos llevados a cabo en este proceso. Hubo dos revistas que desempeñaron un papel fundamental en esta instancia fundacional de una estética renovada: *Los huevos del Plata*<sup>115</sup> difundió una tradición y concepción de lo literario ligada a lo lúdico y a la experimentación verbal, así como también, estableció la conexión con los grupos *concretistas* brasileños; por otro lado, *Maldoror*<sup>116</sup> abrió la puerta a las influencias del surrealismo. Entre sus colaboradores puede destacarse, por ejemplo, al crítico francés Roger Caillois. Si en *Los Huevos del Plata* prima el aspecto formal de los textos, en *Maldoror* en cambio, se hace hincapié en una literatura imaginativa; ambas publicaciones dan continuidad a esa corriente presente desde siempre en la literatura uruguaya, la misma que había logrado la madurez con Felisberto Hernández, así como permite entroncar

---

<sup>112</sup> Para un exhaustivo trabajo sobre el tema remito al lector al libro de Jorge Olivera – Gerardo Ciancio, *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura. De Mario Benedetti a Maldoror: miradas sobre la prensa cultural*, Montevideo, Ciencias de la Comunicación – Universidad de la República, 2007.

<sup>113</sup> Heber Benítez Pezzolano (comp.), “Introducción” a *Poetas uruguayos de los '60*, Montevideo, Rosgal, 1997.

<sup>114</sup> Por ejemplo la *Revista Prólogo* en su primer número anotaba: “Creemos sí que una revista literaria debe testimoniar lúcidamente de su tiempo, y éste, en América Latina y en el Uruguay, tiene urgencias muy precisas, inseparables de un ejercicio honesto de la profesión”, en “Anteproyecto”, *Revista Prólogo*, N°1, Noviembre-Diciembre 1968.

<sup>115</sup> *Los Huevos del Plata*, N° 0 (dic. 1965)- n° 14 (noviembre 1969), Montevideo, Ediciones El Timón. Dirigida por Clemente Padín.

<sup>116</sup> *Maldoror: revista de la ciudad de Montevideo*, n° 1 (oct/dic. 1967) – n° 21 (1985). Dirigida por Lucien Mercier, Paul Fleury, José Pedro Díaz. En la segunda época dirigida por Carlos Pellegrino.

nuevamente con la tradición marginal de la vanguardia en Uruguay,<sup>117</sup> apostando a una literatura más *libre e imaginativa*.

Ambas revistas representan un paradigma creativo diferente al dominante, marcado éste por la vertiente realista – crítica, como señaló Rama en su momento. La experiencia de los escritores formados tanto en *Los Huevos del Plata* como en *Maldoror* permitió el crecimiento de una línea narrativa que recogerá elementos de la vanguardia y se proyectará como una manifestación literaria opuesta al canon dominante de tendencia realista: “Las bases necesarias para el tránsito de un período literario a otro son ya evidentes: el agotamiento del canon realista correlacionado con un violento quiebre institucional en una sociedad en proceso de transformación”.<sup>118</sup>

La discusión dominante durante los años sesenta acerca de la literatura bien como un “problema formal”, bien como un “problema de compromiso”, también se desarrolló de hecho, en ambas revistas, por oposición a las otras dos que rigieron el período: *Brecha* y *Prólogo*, aunque es necesario reconocer como sostiene Verani que:

Los escritores más representativos rechazan la toma de posición explícita frente al proceso social y político del país, acentuando la fabulación imaginativa. No cabe duda que la tónica general de la narrativa del período se aparta de los cánones de verosimilitud. Hay una gradual interiorización de lo cotidiano concreto y un repliegue hacia la subjetividad; el lenguaje pierde su transparencia, deja de ser instrumento de comunicación directa, la prosa se hace multialusiva y formas fantásticas, alegóricas, lúcidas o líricas subvierten los modelos establecidos por la generación anterior.<sup>119</sup>

Si bien el objeto de este trabajo no es estudiar la relación entre un canon y otro, el *realista* y el *imaginativo*, es importante señalar que el resultado de todo este proceso fue la consolidación de una línea temática en la literatura uruguaya que retomó aspectos que estaban presentes en Felisberto Hernández o en Armonía Somers; tan pujante fue ese efecto

---

<sup>117</sup> Para ver la incidencia de las vanguardias en la literatura uruguaya de los años 20 remito al lector al artículo de Carlos Martínez Moreno, “Las vanguardias literarias”, en *Literatura uruguaya. Tomo I*, Homenaje de la Cámara de Senadores, Publicación de la obra ensayística del Dr. Carlos Martínez Moreno, Montevideo, 1984. En ese artículo Martínez Moreno muestra la poca incidencia que tuvo en esos años, en la literatura del país, la recepción de las vanguardias históricas. No supone lo mismo la opinión de Rama, para quien no deben confundirse “los experimentos vanguardistas de Alfredo Mario Ferreiro y Juvenal Ortiz Saralegui con la llevada adelante por Felisberto Hernández”, *Op. cit.*, Rama, Ángel, “Felisberto Hernández”, *Capítulo Oriental*, N° 29, p.450. Sobre el mismo tema trabaja Pablo Rocca en “Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940), en Heber Raviolo y Pablo Rocca, *Literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp. 9-59.

<sup>118</sup> Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, *Op. cit.* p. 801.

<sup>119</sup> *Ibid.* *Op. cit.* p. 801.

que a finales de la década del sesenta, Rama se refirió a ello como “el estremecimiento nuevo de la narrativa uruguaya”.<sup>120</sup> Pueden recordarse las palabras de Carlos Martínez Moreno con referencia a Felisberto Hernández como “la vanguardia de un hombre solo” para entender su incidencia en las generaciones posteriores y la importancia del surgimiento de esta línea temática a finales de los sesenta:

Pero no es menos cierto que fue un renovador absoluto y que, en este sentido, cumple el cometido cardinal de las misiones de vanguardia. Es la vanguardia de un hombre solo, una vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales. Acaso, por eso mismo, más asombrosamente distinta y –en un juicio definitivo– más valorable (...) También Felisberto viene a mudar el aire de una literatura. En un orden muy diferente al de Onetti, su obra marca de tal modo una presencia nueva e enriquecedora, que nadie podrá entender la literatura uruguaya contemporánea si prescinde de Felisberto, si prescinde de Onetti.<sup>121</sup>

En un trabajo reciente sobre Felisberto, Pablo Rocca profundiza algunos aspectos de la situación del escritor en el marco de los años veinte; sus conceptos vienen a coincidir con lo expresado por Martínez Moreno:

Felisberto Hernández se forma en este contexto, en medio de varias tensiones: campo y ciudad, vanguardia y criollismo, realismo y formas de lo fantástico, modernización y conservadurismo. Su obra circuló, originalmente, de un modo en extremo marginal. Entre 1925 y 1931 publica cuatro títulos: *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada* (...) Pocos advirtieron que había una búsqueda propia, en diálogo con las vanguardias latinoamericanas y, a la vez, marginal a ellas, en tanto pertenecían a un escritor con limitadas lecturas y periférico de los pocos grupos locales animados por cualesquiera escuelas renovadoras.<sup>122</sup>

Tanto en las notas de Jorge Ruffinelli<sup>123</sup> en *Marcha* como en la visión de Verani, el año clave es 1969, se produce un cambio en lo temático y en lo formal: “Paulatinamente los

---

<sup>120</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica (1939-1969)*, op. cit. Durante 1969 Jorge Ruffinelli realiza en *Marcha* una serie de artículos donde se constata el seguimiento de esta generación que nace; destaco “Un año demasiado frecuente”, *Marcha*, N° 1476, 30 de diciembre de 1969, p 26-27, en ese artículo Ruffinelli realiza un balance del año y reconoce un cambio en los intereses de los jóvenes escritores. Un detalle importante es el que el número de *Marcha* incluye dos cuentos “El crucificado” de Mario Levrero e “Indicios pánicos” de Cristina Peri Rossi.

<sup>121</sup> Carlos Martínez Moreno, “Las vanguardias literarias”, en *Literatura uruguaya*, Op. cit., p. 191.

<sup>122</sup> Pablo Rocca, “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)”, en Pablo Rocca (coord.), “Felisberto Hernández 1902-2002”, Número homenaje de *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Universidade Federal de Santa Catarina, N° 19, Florianópolis, Editora DAUFSC, julio-diciembre 2000, pp. 24-25.

<sup>123</sup> Ruffinelli, Jorge, “La opción del rebelde”, *Marcha*, n° 1436, 7 de febrero de 1969, p.31. “Una novela de apertura”, *Marcha*, n° 1448, 16 de mayo de 1969, p. 31. “La generación de la crisis”, *Marcha*, n° 1455, 25 de julio de 1969, p. 29. “Contesta la generación de la crisis”, *Marcha*, n° 1456, 1° de agosto de 1969, p. 30-31. “Los concursos de *Marcha*: dos novelistas triunfadores”, *Marcha*, n° 1463, 19 de septiembre de 1969, p. 1-2,

nuevos narradores comienzan a buscar vías de expresión más libres y experimentales, más conscientes de las posibilidades creativas del lenguaje”.<sup>124</sup>

En un trabajo de fines de los sesenta, Jorge Ruffinelli apunta algunos rasgos del grupo del 60; y entre ellos detecta un cambio: “Intuimos o sabemos que algo ha cambiado en la literatura nacional, siquiera por nuevas presencias o aportes”.<sup>125</sup> Aparecen indicadas en ese trabajo las dos vetas que ya he señalado: la *realista* y la *imaginativa*. El artículo de Ruffinelli que funciona como un balance de la época aparece sin la distancia histórica necesaria para valorar con cuidado la década; pero esta mirada, le permite sin embargo, encontrar el cambio producido entre el comienzo de la década de 1960 y su final. Detecta allí, al comienzo de la década, una literatura de tipo realista en los más jóvenes:

En todo este sinuoso proceso los nuevos escritores comenzaron como un epigonismo de las técnicas realistas de la generación anterior, y hoy se orientan hacia una vanguardia que los reclama no sólo en su obra (...) He tomado algunos autores como ejemplos de tendencias, de líneas presentes. Pero habría que completar también ciertos rasgos que agrupan a éstos y a otros escritores, y que van definiendo una fisonomía tornasolada a la nueva generación. Una de las características de los jóvenes es el realismo. Ya en 1963 Rama señala la ‘ausencia de afán experimentador’ y la adhesión tranquila a los regímenes realistas de narración.<sup>126</sup>

Sobre el final del período, y coincidiendo con las notas de prensa publicadas en la época en *Marcha* (por el propio Ruffinelli), este cambio operado en los escritores más jóvenes resulta claramente visible para él, que, en esos años, se encontraba al frente de la página cultural del semanario:<sup>127</sup>

A fines de 1967, sin embargo, la veta de imaginación, de experimentalismo, es decir aquella aventura necesaria que ya a esta hora debía correr la generación, se hizo presente a través de algunos escritores: Gley Eyherabide publicó *El otro equilibrista*, un volumen de curiosos cuentos den una línea estilística sumamente original y propia. El régimen fantástico había penetrado para ofrecerse en su riquísima cantera

---

segunda sección. “Una generación de papel”, *Marcha*, n° 1470, 14 de noviembre de 1969, p. 23. “Un año demasiado frecuente”, *Marcha*, n° 1476, 30 de diciembre de 1969, p. 26-27.

<sup>124</sup> Verani, Hugo, “Narrativa uruguaya contemporánea: Tradición y ruptura”, *Op. cit.* p. 39.

<sup>125</sup> Jorge Ruffinelli, “La década literaria”, en Galeano, Ruffinelli, Rodríguez Villamil, *Enciclopedia Uruguaya. El mensaje de los jóvenes*, N° 57, Montevideo, diciembre de 1969, p.127.

<sup>126</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 127.

<sup>127</sup> “Sobre los últimos [los jóvenes] Ruffinelli concentró su energía crítica, comentándolos, entrevistándolos, diseñando largas encuestas (otra limitación salvada). Desde Eduardo Galeano a los muy celebrados Jorge Onetti y Sylvia Lago, la encuesta y el reportaje reveló sus intenciones de auspiciar el nuevo empuje creador, en la mejor tradición ramista. De ellas salieron perspectivas compactas que no habían sido nada comunes en las letras uruguayas”, en Pablo Rocca, *35 años en Marcha (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo, División Cultura Intendencia Municipal de Montevideo, 1992, p. 203.

de procedimientos, y especialmente con su principio de libertad imaginativa. También Mercedes Rein y su *Zoologismos* demostró el desenfado creativo y la comodidad de transitar por las líneas del absurdo. Jorge Onetti, quien escribía desde 1958, perteneciendo entonces a la Argentina, ganó el premio cuento de Casa de las Américas con su volumen *Cualquiercosario* (1965), en el cual la invención es esencialmente verbal. Cuatro años después, *Contramutis* (1969) lo pone a la cabeza de la generación con una obra plena y madura que ha logrado encontrar un estilo original para recrear e interpretar el presente.<sup>128</sup>

La importancia de la observación de Ruffinelli radica en que ya aparecen procedimientos de lo fantástico en los narradores del período. Estos elementos abren la puerta a la imaginación como lo indica el mencionado crítico, y serán durante la década siguiente, el principal camino por el que transitará la narrativa uruguaya. Según Pablo Rocca, Ruffinelli “había percibido, antes de tomar contacto con el fundamental *Introducción à la littérature fantastique*, de Tzvetan Todorov, o con los trabajos de Louis Vax, que la tendencia no-realista en las letras nacionales tomaba cuerpo”,<sup>129</sup> y ello explica el nivel de atención que puso sobre los jóvenes narradores.

En un libro reciente, la crítica uruguaya Mabel Moraña apunta algunos rasgos de la narrativa del sesenta que me interesa consignarlos aquí. Si bien la mencionada autora no distingue los diferentes grupos de escritores que escriben y publican durante la década, aporta una visión global que sitúa los conceptos en perspectiva:

¿Cuáles son los lugares de la literatura uruguaya en esa década? Tumbas anónimas, astilleros y barracas portuarias corroídas por el tiempo, glorietas anacrónicas, prostíbulos, naufragios, infiernos imaginados y temidos, casas inundadas, fantasmas, museos abandonados, fuegos pasados y lejanos, tierras sin mapa, tierras de la memoria. Son espacios o sitios que recortan territorios retóricos, afantasmados, que vacían el presente remitiéndolo a un pasado ya no sólo perdido sino con frecuencia sólo imaginado, que la palabra lucha incansablemente por recuperar y resignificar.<sup>130</sup>

Como puede observarse en la cita, Moraña realiza un *mapa* siguiendo las líneas temáticas que emanan de los títulos de los libros publicados durante la década; incluye un panorama amplio, desde obras de Juan Carlos Onetti (*El astillero*) hasta de Felisberto Hernández (*La casa inundada*, *Tierras de la memoria*) o incluso de Cristina Peri Rossi (*Los museos abandonados*). Pero esta observación le permite señalar algunos rasgos de las líneas temáticas que aparecen en la narrativa sesentista:

---

<sup>128</sup> Jorge Ruffinelli, “La década literaria, *op. cit.* p.129.

<sup>129</sup> Pablo Rocca, *35 años en Marcha*, *op.cit.* p. 219.

<sup>130</sup> Mabel Moraña, “Del otro lado del espejo: el Uruguay en los años sesenta”, en *Crítica impura*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2004, p. 132.



Son espacios que pueden difícilmente asociarse de manera positiva con la construcción de identidades colectivas articuladas al proyecto estatal, o con proyectos sociales representativos a nivel popular, y que guardan una relación problemática con la historia y con la geografía real o imaginaria: lugares recuperados en un trabajo imaginativo o memorioso, frecuentemente atormentado, incierto, recortados de contextos mayores que son inalcanzables, lugares que insisten en exponer su intrínseca negatividad: la del desplazamiento, la desidentidad y la desterritorialización, donde seres alienados por la locura o cualquier otra forma de marginalidad, se debaten contra una ‘realidad’ ficticia construida con los restos de alguna otra realidad conocida en vidas anteriores. Son no-lugares que mediatizan las relaciones interpersonales vaciándolas a priori de toda dimensión referencial, sitios, entonces, no referenciales sino diferenciales que [...] hacen de la nostalgia y la melancolía un espectáculo, un ritual de recuperación, restauración y reapropiación comunitaria.<sup>131</sup>

Si bien las palabras de Mabel Moraña pueden asimilarse claramente a la narrativa de Onetti durante los sesenta, queda claro que los temas apuntados afectan a buena parte de la narrativa que se escribe en el período. Creo que la cita esclarece la función del *lugar* en la narrativa de Levrero, basta observar que sus tres novelas de la *trilogía involuntaria* se mueven en torno a un *espacio* determinado: una “ciudad”, un “lugar” y “París”, pero en cada uno de los casos, los ejemplos son “territorios retóricos” que le sirven al autor para mostrar una realidad más profunda y desalentadora en la que el personaje es un “pasajero”.<sup>132</sup>

Retomo ahora la línea de trabajo de las dos vertientes contrapuestas durante el sesenta: *realista e imaginativa*. Este proceso de cambio que ya se venía dando durante los sesenta se acentúa en los setenta como una modalidad propia de la generación, el canon imaginativo se sobrepone al realista favorecido por las circunstancias históricas de censura presentes en el país.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Ibid, *op. cit.* p. 132.

<sup>132</sup> Ibid, *op. cit.* p. 133.

<sup>133</sup> Teresa Porzecanski en “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya, Op. cit.*, propone la idea de lo imaginativo como una necesidad histórica por parte de los escritores a causa de la censura reinante en los setenta. Verani defiende un proceso gradual en la literatura uruguaya producido por un agotamiento del canon realista: “El libre juego de la imaginación se manifiesta desde la fase de formación de estos escritores –que es decisiva- y llega a su madurez en 1969, época de inseguridad social pero de plena libertad expresiva. Es falso, por lo tanto, explicar el predominio de la narrativa imaginativa en el Uruguay actual como resultado de la represión dictatorial. Con posterioridad al golpe de estado de 1973 la censura y la autocensura impiden la crítica explícita de la situación social y se recurre con mayor frecuencia a formas del decir elusivo, a la distorsión de contextos sociales y a la alegoría como vehículo expresivo”, en Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana, op. cit.* p. 802.

Los narradores que llegan a la madurez en los setenta se circunscriben a dos pautas fundamentales: por un lado, ya no son epígonos de los grandes narradores sociales de la generación de 1954, que responden a exigencias de la mimesis; por otro, se distinguen por su mayor libertad para abordar el hecho literario. Es ya incuestionable que 1969 debe ser considerado el año central de una nueva generación: *Contramutis* (1969) de Jorge Onetti, *El libro de mis primos y Los museos abandonados* (ambos de 1969) de Peri Rossi, *La máquina de pensar en Gladys y La ciudad* (ambos de 1970) de Levrero, *A cada rato lunes* (1970) de Ulalume Gonzáles de León (incorporada a la cultura mexicana), *Aproximación al ángel* (1971) de Jorge Musto y *Necrocósmos* (1971) de Héctor Galmés son obras decisivas de escritores que renuncian a lo anecdótico y a las ataduras de lo real verificable.<sup>134</sup>

Este proceso cambiará a partir del quiebre institucional de 1973. Comienza entonces una etapa de “soledad y desamparo” (...) “la angustia por el futuro, fueron realidades ciertas para esta generación, pero también para la generación anterior y posterior”, el cambio que se produce después del golpe militar marca el quiebre entre la generación anterior y la generación que surge, “los del sesenta quedaron privados del contacto y de la contradicción necesaria con sus antecesores así como de los vínculos con sus posibles sucesores”.<sup>135</sup>

El panorama de las revistas fue clave durante los sesenta, en ellas se representa, como queda dicho, la oposición entre las dos vertientes de la narrativa uruguaya. Durante los setenta continúan siendo el canal básico de comunicación, la forma elegida por los autores para dar a conocer sus textos. *Maldoror*, en este sentido, fue una de las pocas que quedó en pie, manteniendo una línea creativa ligada a lo imaginario, y fue el lugar de aparición de los textos de algunos de los escritores del período: Mario Levrero, Teresa Porzecanski, Héctor Galmés, Julio César Campodónico, Carlos Pellegrino, Mercedes Rein o Marosa di Giorgio serán colaboradores habituales en la revista. La temática de la misma seguirá siendo “rara”;<sup>136</sup> sin embargo, esa modalidad es una forma de concebir lo literario. La fragmentación, la búsqueda de nuevos temas, el juego con el lenguaje o la no-referencialidad, son algunos de los aspectos recurrentes en ella. Se mantiene de este modo una concepción literaria y artística que ya estaba presente en Felisberto Hernández. Hacia finales de los sesenta *Los Huevos del Plata* habían planteado una visión mucho más lúdica del arte y dieron lugar a una concepción de búsqueda de efectos formales más acentuados

---

<sup>134</sup> Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: Tradición y ruptura”, *op. cit.* p. 39.

<sup>135</sup> Alejandro Paternain, “El testimonio de las letras”, *op. cit.* 160.

<sup>136</sup> En 1983 Graciela Mántaras Loedel sostuvo: “En las letras uruguayas ha terminado por imponerse en cantidad y calidad, una línea narrativa que en 1966 Ángel Rama bautizó la de los ‘raros’. Por esas fechas, ‘raro’ implicaba al menos dos características: 1) diferente, distinto de las líneas narrativas tradicionales apoyadas en el realismo, la verosimilitud, el psicologismo, y, por lo tanto, apenas conocidas por la mayoría del público lector; 2) ‘raro’ era el adjetivo que mejor parecía englobar múltiples líneas: surrealismo, malditismo, literatura fantástica, irrupciones de lo maravilloso, irracionalismo, humor negro, presencia del absurdo, etc”, en “Mario Levrero. Un narrador mayor”, *La Democracia*, Montevideo, 11 de marzo de 1983.

que en el caso de *Maldoror*. Algunos autores que habían aparecido en aquella continuaron publicando en la segunda, es el caso de Cristina Peri Rossi y Mario Levrero, sólo por mencionar los dos más destacados de esa vertiente imaginativa que continúa y es la predominante durante los años setenta:

A lo largo de los setenta se acumulan escritores que incursionan en zonas inseguras o indeterminadas de la realidad, acentuándose hacia 1980 la fabulación lúdica, fantástica o mítica, dentro y fuera de fronteras. Algunos ejemplos destacados: *Construcciones* (1979) de Teresa Porzecanski, *París* (1979) y *El Lugar* (1982) de Levrero, *La rebelión de los niños* (1980) y cinco libros más recientes de Peri Rossi, *Lucifer ha llorado* (1980) de Enrique Estrázulas, *Donde llegue el Río Pardo* (1980) de Miguel Ángel Campodónico, *La noche del día menos pensado* (1981) de Héctor Galmés y *Casa vacía* (1983) de Mercedes Rein.<sup>137</sup>

Levrero fue, por lo tanto, el escritor que participó en ambos procesos y publicaciones. En su producción literaria se identifican perfectamente estos nuevos rasgos que surgen en el sesenta y que lo identifican claramente con esta vertiente de la generación:

Dentro de este marco generacional predominante –el sesgo imaginativo como subversión de los hábitos de lectura y de la percepción de la realidad- sobresalen, a mi juicio, Mario Levrero (1940), injustamente relegado por la crítica, y Peri Rossi (1941). La frase de Kafka que Levrero usa de epígrafe en *La ciudad*, ‘veo algo [...] nada más que algunos contornos imprecisos de la niebla’, sintetiza la atmósfera onírica y fantasmagórica de sus tres primeras novelas (las otras son *El lugar* y *París*), relatos que plantean situaciones azarosas que mantienen desconcertado al lector. Seres desubicados, en incesante búsqueda de un “lugar” o refugio y en perpetua huida a/de lo desconocido, devienen imagen del extrañamiento y de la acción enajenante de la sociedad contemporánea.<sup>138</sup>

En este mismo sentido se expresa Teresa Porzecanski sobre la presencia durante los años setenta de esa vertiente de imaginación y sobre los nombres de algunos de los escritores, entre los que se encuentra Mario Levrero:

A lo largo de los años de la dictadura, dentro de fronteras, a la narrativa de Mario Levrero y de quien esto escribe, se sumó la de Héctor Galmés, Miguel Ángel

---

<sup>137</sup> Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, *Op. cit.* p. 803. Esto no inhabilita la presencia de la otra vertiente, la que Verani llama neorrealista: “Como es natural, otros escritores se inscriben en vertientes más apegadas a la realidad inmediata, a situaciones y ambientes pueblerinos. Por ejemplo, Ruben Loza Aguerrebere (1943), Milton Fornaro (1947) y Mario Delgado Aparain (1949), prolongan y renuevan con reconocida habilidad modelos narrativos neorrealistas”, Verani, Hugo, “Narrativa uruguaya contemporánea: Tradición y ruptura”, *op. cit.* p. 42.

<sup>138</sup> Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, *op. cit.* p. 803.

Campodónico, Tomás de Mattos, Tarik Carson, Julio Ricci y algunos textos de Carlos Pellegrino, tomando cuerpo una ‘narrativa de imaginación’, propiamente alimentada por diversidad de estilos y heterogéneas posturas, pero unitariamente congregada en torno a la atención primordial al proceso de fabulación, en mayor o menor grado desafiando la convencionalmente descrita ‘realidad objetiva’ como centro de la producción literaria.<sup>139</sup>

En el apartado tres de este trabajo (*Los raros* en la literatura uruguaya) me detendré para analizar los rasgos más salientes de este grupo de escritores que surge en el sesenta y se consolida durante los años setenta y ochenta.

---

<sup>139</sup> Teresa Porzecanski, “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, pp. 224.

## 1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 1.2.1. El problema de lo fantástico

La literatura fantástica ha sido motivo de preocupación de los estudios literarios de manera sistemática desde los años sesenta, en este sentido, los estudios de Caillois, Vax, Todorov y Barrenechea se reconocen como los primeros acercamientos de interrogación exhaustiva al fenómeno.<sup>140</sup> Desde el comienzo se vislumbró lo fantástico o la literatura fantástica (según la terminología que se prefiera) como un fenómeno de transgresión del orden natural o de ciertos cánones de lo ficcional. Así lo señala Enriqueta Morillas Ventura en un trabajo reciente sobre el tema:

La literatura fantástica ha sido leída por la crítica como literatura de la transgresión. Precisamente, transgredir las fronteras señaladas impulsa la creación de las ficciones en las cuales esto se torna posible. Todo lo narrado es sometido a la operación estética de la anulación de esos límites.<sup>141</sup>

Sin embargo, la mirada que se ha puesto sobre el tema en los últimos años, en particular durante la década de 1990, muestra un cambio en la percepción del fenómeno en relación a los años anteriores. En el comienzo de los años noventa Ana María Barrenechea replanteaba el tema en estos términos:

Creo que para repensar los problemas teóricos que se han planteado sobre este ente elusivo deberé precisar primero si la llamada literatura fantástica constituye un cauce de representación o de comunicación, un género (o un género menor o un subgénero), una modalidad o modo (Todorov habla de modo de representación o de discurso de

---

<sup>140</sup> Esta afirmación no invalida estudios o abordajes que se realizaron anteriormente y de los que se reconoce un aporte sustancial al estudio del fenómeno. Entre ellos cabe consignar los siguientes: Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985 (1928 primera edición); Jean Paul Sastre, “Aminadab o de lo fantástico considerado como lenguaje”, en *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960 (1947 primera edición); H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New Cork, Ben Abramson, 1945; Peter Penzoldt, *The supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevill, 1952.

<sup>141</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgeano”, en *Coloquio Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges*, Macerata 2 – 3 de diciembre de 1999. Milano. Dott. A. Giuffré Editore. Ed. de Graciela N. Ricci. 2000, pp. 237.

ficción), o un tipo (Lía Swartz Lerner, tipo de discurso y Susana Reiz de Rivarola, tipo ficcional), o según Bessière una lógica narrativa, o según Christine Brooke-Rose, una retórica de lo irreal (...) No habría contradicción, si seguimos a Rosemary Jackson, en que un modo evolucione a género o subgénero, pero quizá tampoco en que un género o subgénero se derive hacia un modo o tipo de discurso que a su vez revierta al proceso y en otra etapa vuelva a ofrecerse como género.<sup>142</sup>

Transcurridos más diez años desde aquel artículo, hoy se entiende lo fantástico como un *modo de narrar*. Así lo consigna a comienzos de esta década Enriqueta Morillas Ventura:

La matriz fantástica es así un texto continuo que atraviesa las ficciones para desestabilizarlas, instalando en ellas la perplejidad, la incertidumbre, el esplendor de la duda, la inquietante extrañeza que la caracteriza. Hallamos, pues, en la cuentística borgesiana, la duplicidad formal contrastiva de la modalidad fantástica.<sup>143</sup>

Esta visión del tema parece asentarse y mostrar efectivamente que lo fantástico es un *modo de la narración* que atraviesa todos los relatos y gran parte de los géneros si se toma en cuenta lo señalado por Louis Vax.<sup>144</sup> En este sentido vuelvo a destacar la mirada de la profesora Morillas Ventura: “Se trata de una modalidad narrativa que atraviesa las otras: verista, maravillosa, de ciencia ficción, etc., para desestabilizarlas. Se presenta como la construcción de una verosimilitud que se opone a las establecidas por las otras modalidades para erosionarlas, cuestionarlas, devastarlas, contrastarlas”.<sup>145</sup>

Situado en esta perspectiva, en el apartado titulado Presupuestos teóricos del trabajo me referiré al tema, sobre todo, tomando en consideración la discusión realizada durante los años setenta, entre *género* y *modo* de lo fantástico y reseñando los trabajos de Todorov y Barrenechea. Para un aporte más cercano en el tiempo me apoyaré en los trabajos de Rosalba Campra, Mary Erdal Jordan, Rosemary Jackson, Irene Bessière y Enriqueta Morillas Ventura. Retomaré de cada uno de los críticos aquellos aspectos que acentúan la mirada sobre lo fantástico como un *modo de la narración*.

---

<sup>142</sup> Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit. P. 75.

<sup>143</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgeano”, op. cit. p. 239.

<sup>144</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965 (1ª ed. 1963).

<sup>145</sup> Correo electrónico de la profesora Enriqueta Morillas Ventura con fecha 21 de enero de 2007 donde me confirma esta visión del tema.

### 1.2.2. Lo fantástico como modo de narrar

La forma y los temas de la narrativa levreriana admiten una mirada desde lo fantástico; por ello, resulta oportuno recordar el enfoque de Irene Bessière sobre el tema; según ella lo fantástico “supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”.<sup>146</sup>

Esta mirada permite entender lo fantástico no como un *género* sino como un *modo* de la narración, lo que posibilita una visión mucho más amplia del contenido de los textos que se estudiarán en este trabajo. Este proceso se construye a través de efectos organizados en torno al uso del lenguaje: llevado este a los límites de la *ficción*.<sup>147</sup> En este sentido importa recordar lo sostenido por Rosemary Jackson:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en estos términos- es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como ‘real’. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo.<sup>148</sup>

La condición básica de lo fantástico propuesta por Jackson reconoce: “un modo de escritura que introduce un diálogo con lo ‘real’ e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial”. En este sentido lo importante es la construcción de la obra como factor desencadenante de un efecto: “Para lo fantástico, siempre es relevante el punto de realidad interna de la narración, con el resultado de que lo “real” queda sujeto a una interrogación

---

<sup>146</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, Collection “Thèmes et textes”, 1974. La cita está tomada de “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p.84.

<sup>147</sup> “Se puede definir ficción como la representación de individuos que no existen. La representación, por ser presentación vicaria de otro, ausente, abre la posibilidad de la ficción, así como abre la posibilidad del error (...) siendo la representación imagen de lo ausente, presencia imaginaria de lo ausente, puede ser imagen no sólo de lo que ha existido y ya no existe, sino también de lo que nunca existió”, en Félix Martínez Bonati, “Representación y ficción”, en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago, Editorial Lom, 2001, p. 114.

<sup>148</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986. La primera edición en inglés es de 1981, p.32.

constante”, por ello “no se cuestiona tanto la relación entre el lenguaje y el mundo “real” exterior al texto que el texto construye, sino que se dirige más bien hacia otra clase de autonomía ficcional”.<sup>149</sup>

Es esta perspectiva la que aparece en la veta *imaginativa* de los autores del período denominado *generación del sesenta*. Algunos temas retoman la literatura anterior y se continúa una línea temática que ya estaba en autores como Felisberto Hernández o Armonía Somers. Respecto a los recursos fantásticos éstos provienen de la experimentación con los temas y el lenguaje, afianzándose así una forma de ejercer la escritura literaria en el país. En la literatura del período se desencadena un efecto de ficción que en algunos casos puede asimilarse a lo fantástico; se trata de lo que algunos autores han convenido en denominar *fantástico ambiguo*:

El aspecto que buscamos investigar parte de esa incertidumbre que, siguiendo a Todorov, se despierta en el lector frente a un hecho insólito, entre una explicación racional y una sobrenatural. Sin embargo, a los fines de que quede claro que la reacción en el lector viene codificada por el texto, para subrayar que la reacción en el lector es respuesta a estrategias textuales, preferimos hablar de ambigüedad. La ambigüedad se encontrará en el texto mismo, mientras que la incertidumbre nos obliga a personificar al lector implícito en cuanto que está constituida por un efecto que el texto provoca en el lector.<sup>150</sup>

En esta misma línea profundiza Pampa Arán y retoma un concepto que ya estaba en Louis Vax, pero lo presenta desde la relación entre la ambigüedad temática y la ambigüedad discursiva construida como efecto de la ficción narrativa:

Para enfatizar la oposición con el mundo conocido, el fantástico incorpora anomalías y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos, especialmente. Al mismo tiempo debe luchar contra la alienación y la sanción de estos discursos culturales, buscando el efecto estético de una lógica del azar y de lo irracional, para construir un texto que sostenga el verosímil de la ficción narrativa. Este doble movimiento produce un espacio de ambigüedad semántica, un núcleo enigmático que emerge desde el origen como un rasgo específico de la intriga, mantenido hasta el presente. El orden del discurso del relato fantástico está al servicio de ese enigma que entra en conflicto con el orden y la norma del discurso social y este conflicto actúa provocativamente y define una voluntad estética.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ibid. *op. cit.* p. 34.

<sup>150</sup> El término lo utiliza Andrea Castro en su libro *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, O. Cit, p. 35. Castro utiliza el término tomándolo del libro de Nancy Traill, *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto, Búfalo, London, University of Toronto Press, 1996. No seguiré esta terminología por considerarla inadecuada para el abordaje de los textos de Levrero, me ceñiré a las discusiones debatidas por la crítica tradicional sobre lo fantástico.

<sup>151</sup> Olga Pampa Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro Ediciones, 1999, p. 12.



Por ello, esta modalidad de lo fantástico plantea y hace visible el aparato ficcional de construcción del relato, efecto que se apreciará en la obra de Mario Levrero, en particular en su *trilogía*: “mientas el realismo, como técnica de la representación, disimula su condición ficcional y hace del lenguaje una transparencia, el fantástico la exhibe, haciendo de esa exhibición y de la opacidad del lenguaje una ley genérica y un contrato de lectura que amenaza convertirse en un desciframiento”.<sup>152</sup>

En este sentido, la denominación *fantástico moderno*<sup>153</sup> refiere a la modalidad predominante en el siglo XX, la forma como lo entendieron Borges y Bioy y, a partir de ellos, la mayoría de los escritores hispanoamericanos. Desde esta perspectiva lo subraya Olga Pampa Arán: “El fantástico se propone como un nuevo lenguaje moderno para mostrar la situación existencial del hombre, que ha sido cosificado, y es de esa situación que habla Blanchot y antes que él, Kafka”.<sup>154</sup> Se trata de una modalidad de lo fantástico que se sustenta en un efecto del lenguaje:

El fantástico moderno que se presenta como forma estética deliberadamente ficcional, que busca producir su efecto receptivo enfatizando en el interior del texto la oposición entre mundos con diferente espesor de realidad y que, por este artificio, vuelve problemática la creencia en lo sobrenatural. Con lo cual le quita trascendencia a la otredad, la instala en este mundo y por ese mismo gesto, la vuelve temible, ambigua y cercana. El cambio de forma va acompañando el cambio de función.<sup>155</sup>

Lo fantástico plantea, desde esta perspectiva, un problema con la identidad que se transfiere a la escritura como proceso y que la contamina para desestabilizarla. Este es el razonamiento que realiza Morillas Ventura en relación a la poética borgeana y que se percibe en los textos de Levrero:

La captación de lo evanescente, de lo incierto, de lo paradójico, donde el extrañamiento se despliega como visión invasora del universo ficcional. El narrador afirma su mirada oblicua, lateral, para poner de relieve la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la

---

<sup>152</sup> Ibid. *op. cit.* p. 13.

<sup>153</sup> El término ha sido utilizado por Louis Vax para distinguir las narraciones fantásticas del siglo XX del fantástico tradicional del siglo XIX. Ver Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981 (1ª edic. 1979), p. 21. También utiliza el término Rosemary Jackson en *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, p. 188.

<sup>154</sup> Olga Pampa Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, *op. cit.* p. 17.

<sup>155</sup> Ibid, *op. cit.* p. 17.

fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez en la representación ficcional.<sup>156</sup>

Las palabras antes citadas pueden remitir con certeza a lo que es una *poética del extrañamiento* en la obra de Mario Levrero. Esta es la denominación que le asigna Hugo Verani<sup>157</sup> a un tipo de escritura desestabilizadora presente en la narrativa del escritor uruguayo.

### 1.2.3. Nuevos modelos de la literatura uruguaya

Hasta bien entrados los ochenta, coincidiendo con el período de la dictadura militar, los autores surgidos durante la década del sesenta fueron la expresión literaria dominante. La mayoría de los escritores de la generación anterior se encontraban en el exilio, lo que motivó que esta corriente ocupara el centro de la creación, si bien, se vieron obligados a “la búsqueda de modelos de representación estética adaptados a las nuevas necesidades expresivas”.<sup>158</sup> Dentro de esta modalidad se encuentra la narrativa de Levrero, publicada mayoritariamente entre los setenta y ochenta.

Esta modalidad discursiva dio lugar a manifestaciones literarias relacionadas con lo fantástico, lo que supuso la potenciación de esa veta imaginativa, debido a las circunstancias histórico – culturales del país. Este discurso no amenazaba abiertamente al poder y por ello se configuró como una de las formas de escritura posible frente a una censura presente y vigilante:

Un repliegue discursivo del cual pueden captarse, en algunos casos, cuando más, indicios expresivos, formas crípticas o camufladas, elípticas o envueltas en el ropaje ambiguo de la alegoría, a veces evasivas, otras veces apegadas a las fórmulas del discurso dominante. En general se advierte un discurso alienado de su referente, sobredimensionado por la hiperpolitización de la época, cifrado en un doble registro<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Luis Sainz de Medrano*, Marina Gálvez Acero (coord.), Nº 28, Tomo I. Madrid, Universidad Complutense, 1999, p. 317.

<sup>157</sup> Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento” en *Nuevo texto crítico*, op. cit.

<sup>158</sup> Mabel Moraña, *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Monte Sexto, 1986, p. 11.

<sup>159</sup> *Ibid*, op. cit. p. 12.

Todo este proceso genera, según Mabel Moraña, una forma “contrapuesta a la constante realista que atraviesa las letras uruguayas, la producción literaria de esos autores configura ya, a mediados de los 80, un proyecto alternativo de representación estética”.<sup>160</sup> Moraña sostiene que esta corriente:

Era la evidencia de que en el país faltaba toda una generación intermedia, entre los jóvenes que no guardaban memoria del período de violencia radicalizada posterior a 1968, y las generaciones anteriores, que habían visto desmoronarse la utopía del ‘welfare state’ batllista y emerger la impudicia del estado militarizado. Entre ambos, ‘la generación de la crisis’ actuaba por ausencia; se sentía su falta en todos los aspectos de la vida nacional; se la sabía asesinada, desaparecida, encarcelada o exiliada, en todo caso silenciada, marginalizada de los centros de decisión política y difusión cultural, de la educación y los sindicatos.<sup>161</sup>

La situación expuesta por Mabel Moraña, me permitirá realizar un enfoque desde lo fantástico para explicar el funcionamiento narrativo de la obra de Mario Levrero; aunque la *trilogía* es anterior a 1973, se anticipan en la misma, formas y temas que se encuentran en sus obras posteriores, ya en pleno período dictatorial. Es fundamentalmente motivado por el enfoque imaginativo que la crítica uruguaya, explica este período:

El discurso cultural pareció más que nunca pasible de una lectura simbólica, capaz de ver en los comportamientos sociales y en las diversas formas de expresión por el arte un código cifrado, que conducía mediatizadamente a conflictos sociales que requerían para su representación, del ocultamiento y la autocensura. El norte de los análisis culturales fue más bien la recuperación de una totalidad fragmentada, tanto en el nivel colectivo como en la dimensión interior y subjetiva del productor o del receptor cultural.<sup>162</sup>

La veta imaginativa se transforma de esta manera en la corriente dominante del período; se configura así un cauce de construcción simbólica “como una secuencia enmudecida, un otro imaginario silenciado”.<sup>163</sup> Este tema se encuentra presente en la composición textual de la narrativa de Mario Levrero.

Este procedimiento realizado a través del lenguaje, denota un rasgo arraigado en los escritores del sesenta que, marcó fuertemente la modalidad narrativa durante el período de la

---

<sup>160</sup> Ibid, *op. cit* p. 151.

<sup>161</sup> Ibid, *op. cit.* p. 12.

<sup>162</sup> Ibid, *op. cit.* p. 86.

<sup>163</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986, p. 188.

dictadura; las palabras de Teresa Porzecanski confirman, desde esa perspectiva, lo sostenido por Moraña:

La preocupación por descubrir una estrategia de comunicación con un lector vigilado, al que sólo se podía acceder a través de las requisitorias del texto, hubiera podido ofrecer tal vez una explicación esquemática del fenómeno si él no hubiera comenzado a manifestarse al menos diez años antes de la censura implícita a la dictadura. Pero la insistencia en volverse hacia la materialidad misma del lenguaje, en cuanto a que es siempre el tipo de retórica la depositaria de toda ideología, es la que situó a estos narradores más en el rol de subversivos intérpretes, videntes y prospectivos, de una circunstancia que sólo podía ser mostrada literariamente en toda su magnitud asfixiante, en términos de alegoría.<sup>164</sup>

Porzecanski resalta esa narrativa volcada hacia la ficción pura, artificio destinado a oponerse de hecho al discurso del poder, una forma de crear la *fricción* con la cultura establecida y sostenida desde los espacios de la cultura oficial de la dictadura:

Distorsión y metamorfosis denunciaron el intento de subversión, a partir de nuevos planos de profundidad en la captación de lo real. Aquí, sólo la fantasía accedía a rescatar su esencia, al oponerse a un discurso oficialista, convencionalmente ‘realista’ pero emblemáticamente elusivo de todo acercamiento a la verdad” (...) “De esta manera el discurso de la ‘narrativa de imaginación’ dentro de fronteras, se propuso en su pura ficción, en su calidad de artificio, a la vez equivalente y brutalmente opuesto, a aquel otro decretado por el régimen político y sustentado en valores propios para dar una imagen perfecta del entonces llamado ‘nuevo Uruguay’. Así el objetivo de esta ficción fue justamente conseguir desatar la fricción que debería ir, poco a poco, erosionando el aparato precario de sustitución valorativa con que el nuevo gobierno quiso ‘restaurar’ la cultura.<sup>165</sup>

Fuera ya de los límites temporales de este trabajo, es necesario señalar que, luego, de la recuperación de la democracia, se producen en el panorama literario cambios significativos. Durante los años ochenta se cultivó el relato *testimonial* como forma de reconstruir el pasado reciente. Hacia finales de los ochenta y comienzos de los noventa, la *novela histórica* tuvo gran importancia puesto que la indagación histórica se convirtió en el tema novelístico dominante. El siglo diecinueve fue revisado por numerosos escritores, entre los que destacan Tomás de Mattos, Juan Carlos Legido, Milton Schinca, Hugo Berbejillo o Alejandro Paternain, sólo por citar los autores de las novelas más conocidas de este período.

---

<sup>164</sup> Teresa Porzecanski, “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya, op. cit.* pp. 224.

<sup>165</sup> *Ibid. op. cit.* p. 225.

Algunos de los autores nombrados, en sus comienzos, habían partido de esa línea *imaginativa*; se habían iniciado en la corriente que Rama llamó “*raros*”. En la antología de 1966 dicho crítico incluía dos cuentos de Tomás de Mattos (éste tenía entonces dieciocho años) y algún tiempo después, cuentos del escritor, aparecieron en la revista *Maldoror*. Sin embargo, a finales de los ochenta el propio de Mattos instalaría un nuevo paradigma con el éxito de lectura de su novela histórica *¡Bernabé, Bernabé!*<sup>166</sup> A partir de esta obra, se abre una nueva perspectiva en la narrativa uruguaya; sin embargo, el estilo narrativo, ligado a lo *imaginativo* y a la búsqueda de zonas ocultas de lo real, nunca sería abandonado del todo por determinados escritores, destaco entre ellos a Miguel Ángel Campodónico, Teresa Porzecanski, Julio Ricci entre otros.<sup>167</sup>

El único autor de la generación del sesenta que permaneció fiel a su estilo fue Mario Levrero. En los últimos años el magisterio del escritor uruguayo generó y potenció una corriente con vida propia aunque no hegemónica, en definitiva, una literatura que se propone como más real que la realista, sin ser directamente referencial o carecer de un referente identificable.

---

<sup>166</sup> Tomás De Mattos, *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Banda Oriental, 1988.

<sup>167</sup> Ver nota 8. Entre los escritores pertenecientes a la generación anterior y que publican en el 60, cabe destacar a L. S. Garini, con tres de los libros más originales y *raros* del período: *Una forma de la desventura*, Montevideo, Editorial Alfa, 1963; *Equilibrio*, Montevideo, Aquí Testimonio, 1966 y *Equilibrio y otros desequilibrios*, Montevideo, Ediciones Géminis, 1979.

### 1.3. ENFOQUE DEL TRABAJO

#### 1.3.1. Objetivos

Planteados estos aspectos especificaré las líneas generales del trabajo y los problemas que se expondrán. La idea central del mismo está fijada en la formulación de los aspectos principales de la narrativa de Mario Levrero, presente en sus tres primeras novelas (la llamada *trilogía involuntaria*) y mostrar, de este modo, una de las líneas narrativas no hegemónicas dentro del panorama literario uruguayo.

El enfoque que realizaré en el análisis de las tres novelas se centrará en: el estudio de temas, la construcción de personajes, los motivos del relato, la ubicación del yo narrador como protagonista, la concepción del acto de escritura, entre otros aspectos, para marcar los procedimientos que pertenecen al terreno de la ficción y que permiten visualizar la presencia de elementos fantásticos en su obra.

A través de este trabajo ubicaré a Mario Levrero como integrante de un grupo de escritores ligados a una vertiente literaria que trata aspectos de lo fantástico y de lo “extraño”, que la sitúan como una tendencia latente dentro del panorama creativo de la historia literaria del Uruguay.

Algunos de los temas del autor, entre ellos: la mirada sobre los hechos y la presencia de lo urbano, permiten ser explicados teóricamente señalando algunos aspectos de la modernidad; ésta relación se establecerá en base a conceptos vertidos por Walter Benjamin.

Otro de los aspectos que me interesa señalar es la forma de construcción de lo fantástico dentro de la narrativa de Levrero: las formas ocultas de lo real, las miradas fragmentarias sobre el mundo o la configuración del yo narrador-protagonista. Lo fantástico será visto como un modo de expresar la realidad oculta que aparece en el plano discursivo, es decir, un *intrusismo*<sup>168</sup> *de lo real*, aquello que no puede verse pero que repentinamente aparece en el mundo objetivo y real.

---

<sup>168</sup> Tomo el término del artículo de Juana Martínez Gómez, “Intrusismos en el cuento fantástico peruano”, en Enriqueta Morillas Ventura, *Lo fantástico en España e Hispanoamérica*, ob. cit. p. 145 – 157. La palabra

La obra de Levrero puede ser asimilada en algunos rasgos con la de Felisberto Hernández. La obra del primero destaca por esa mirada particular en torno al ser humano, promovida por el uso originalísimo del lenguaje de la misma manera que se manifiesta en la obra del segundo. No será objeto de este trabajo establecer los vínculos con la obra de Hernández; baste entonces, reconocer, la inserción de la obra levreriana dentro de la tradición *imaginativa* ya señalada en la literatura uruguaya. Pueden recordarse, a este respecto, las palabras de la profesora Morillas Ventura en relación a la obra de Felisberto Hernández, para entender la inclusión de la narrativa levreriana en la tradición inaugurada por Hernández:

Felisberto Hernández pone en juego, en primer término, la imagen generada en la conciencia de un hombre arrancado de su mundo. El condenado por el juicio de los dioses, los habitantes de los planetitas de cemento, la ‘conciencia’ monologante de la piedra filosfal, están informándonos acerca de un reverso, de un envés desde el que se quiere contemplar el mundo con otros ojos. Pero este literal arrancar al hombre de lo suyo, se volverá metafórico. Y aún cuando el sujeto aparezca sumido en la más banal de las existencias, su vida estará signada por un extrañamiento que continuamente arroja otro modo de mirar, constituyendo, a través del relato, el envés, el reverso del mundo en su propio seno.<sup>169</sup>

### 1.3.2. Modalidad de abordaje de lo *fantástico moderno*<sup>170</sup>

El problema que se presentará es delimitar desde qué perspectiva se aborda la línea discursiva de lo fantástico. En este quehacer literario está en juego, no solamente una forma de ver la literatura, sino también un modo determinado de “construir” mediante el lenguaje.

Es importante tener en cuenta dos aspectos a la hora de afrontar el estudio de los escritores del período. El primero establece la relación con el lenguaje de la vanguardia; el segundo, el acercamiento a la tradición fantástica que viene del siglo XIX. Ambos aspectos confluyen en una síntesis que desemboca en una corriente propia, con rasgos y

---

define lo que creo es la forma de aparición de lo fantástico en la narrativa de Mario Levrero, una intrusión de un orden más allá de lo visible, la *realidad* para Levrero. *Intrusismo*: “Ejercicio de actividades profesionales por persona no autorizada para ello”, la palabra deriva de intruso (de *in-* y el lat. *Trusus*, p.p. de *trudēre*, empujar) “Que se ha introducido sin derecho”. El término tiene origen latino en la palabra *trudo* cuya acepción es “empujar, impeler (con fuerza, con violencia)// Arrojar, echar fuera, expeler, hacer salir, brotar”, en *Diccionario manual Latino-Español/ Español-Latino*, Barcelona, Sopena, 1987. Corominas recoge *intrusión* como derivada a partir de 1607. “*Intruso*, 1611. Tomado del latín *īntrūsus participio de īntrūdere, ‘introducir’ (derivado de trudere ‘empujar’)*”, en Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.

<sup>169</sup> Enriqueta Morillas Ventura, *La narrativa de Felisberto Hernández*, Tesis Doctoral, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983, p. 85.

<sup>170</sup> Louis Vax, Rosemary Jackson, *op. cit.*

características que la definen a la hora de entender la literatura levreriana. En este caso, cabe, por tanto, señalar aspectos de la obra de Mario Levrero que identifican cómo estos procedimientos son comunes a la generación según lo anteriormente expresado.<sup>171</sup>

Este enfoque implica también pensar en la perspectiva teórica de abordaje de las novelas. No es suficiente el aparato teórico de lo fantástico, con lo cual la bibliografía utilizada será heterogénea; la composición de este nuevo paradigma habilita un posicionamiento desde diferentes perspectivas teóricas que se irán desarrollando durante el análisis.

Parto de los conceptos clásicos referidos a lo fantástico en los estudios de Todorov y Barrenechea que serán trabajados en el apartado de Presupuestos teóricos del trabajo; pero me interesa recorrer principalmente los conceptos que sostienen autores como Rosalba Campra, Enriqueta Morillas Ventura, Ana María Barrenechea, Rosemary Jackson, Irène Bessière y Susana Reiz; ello me permitirá explicar el funcionamiento de lo fantástico moderno en la *trilogía levreriana*.

Complementaré esta línea de trabajo con algunos conceptos tomados de Walter Benjamin y aspectos de la ficción fantástica desarrollados por Víctor Bravo. Asimismo, se manejarán conceptos provenientes del psicoanálisis, particularmente aquellos que remiten al conocido ensayo de Freud sobre *Lo siniestro* así como algunos aspectos de la teoría de Jacques Lacan, orientados a la explicación del posicionamiento del yo.

Paralelamente a este enfoque tomaré como referencia la poética de la ficción de Borges, ya que permite explicar lo fantástico como un *artificio*; por ello, analizaré aspectos de la ficción y de lo fantástico tal como lo entiende el escritor argentino, procedimientos éstos que él define como “clásicos” y que pueden encontrarse en la narrativa de Mario Levrero.

Por exceder los límites de este trabajo no podré establecer la relación entre la concepción borgeana de lo fantástico, su relación con el lenguaje y el fermento expresionista de su obra, para marcar de ese modo los nexos temáticos existentes con el grupo de escritores uruguayos de la generación del sesenta.

---

<sup>171</sup> La relación entre la generación del sesenta y la vanguardia constituye una línea de trabajo que conforma por sí sola otra investigación; asimismo tampoco podré rastrear rasgos comunes en los autores del período que confirmen una única voz generacional; en este sentido doy por válidos los diferentes estudios realizados sobre el tema, el ya citado de Ángel Rama, *La generación crítica (1939-1969)* y algunos otros igualmente valiosos. Ver Mabel Moraña, *Memorias de la generación fantasma, Op. cit.*; Hugo Verani, *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Ediciones Trilce, Linardi & Risso, Montevideo, 1996; Fernando Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1993.



Esto habilitaría una investigación aparte. En su defecto, señalaré algunos de esos elementos, la concepción de Borges del arte fantástico y la ficción serán utilizadas como referencias bibliográficas a partir de la conferencia en la Sociedad Amigos del Arte, así como los ensayos presentes en *Discusión y Otras inquisiciones*.

La finalidad de esta mirada es mostrar lo fantástico como un efecto de ficción en la obra de Levrero. Como expresé antes, se puede establecer un nexo entre lo fantástico, bien a través de la poética borgeana, bien según la nueva concepción de lo “fantástico moderno”, para explicar de ese modo algunos rasgos de la narrativa levreriana.

## 1.4. CORPUS DE TRABAJO Y CRITERIOS DE SELECCIÓN

### 1.4.1. El espacio de lo real

Será necesario tomar en cuenta ciertos criterios básicos de trabajo. No se puede explicar este tipo de narrativa solamente con los instrumentos metodológicos diseñados por la teoría de lo fantástico. Es necesario concluir que, detrás del efecto de lo fantástico, existen mecanismos textuales que lo sostienen, que lo hacen posible y que dejan al descubierto otros temas. A esta mirada, desde la cual parto, se opone la propia visión del escritor Mario Levrero, para quien su práctica de escritura no era *fantástica* sino *'realista'*. Esto me llevará a delimitar e identificar cuál es el concepto de lo real que sostiene dicho escritor. De este modo la preocupación será delinear el concepto de realidad que sustenta Levrero en su narrativa; por ello, el título de este trabajo es *Intrusismos de lo real*, ya que trasunta el interés por dejar al descubierto en la obra esas “realidades ocultas” ya mencionadas por Cristina Siscar.<sup>172</sup> El cuestionamiento no es, por tanto, acerca de si es realismo o no, se trata de qué tipo de *realismo* o *realidad* sustenta Levrero en su narrativa. El marco de la discusión planteada es cómo lo fantástico puede dejar al descubierto otras formas de lo real, entre ellas la idea de *alteridad* sustentada por Víctor Bravo, y de qué forma puede asimilarse a los conceptos de *fantástico ambiguo*, *neofantástico*<sup>173</sup> o *fantástico moderno*.

---

<sup>172</sup> *Op. cit.* Ver nota 11.

<sup>173</sup> Jaime Alazraki, J., *En busca del unicornio los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*, *op. cit.*; Campra, Rosalba, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2000.

#### 1.4.2. Principales líneas de análisis

Los textos de Levrero se insertan en el marco de una generación que publicó en revistas que les sirvieron de canal de comunicación para su proyección y el posterior conocimiento de su obra. Lo acotado del trabajo impide desarrollar el tema de la relación de cada escritor con cada una de las revistas. Esta línea ya fue trabajada en su momento y no parece adecuado insistir sobre el tema.<sup>174</sup>

En relación al trabajo con la obra de Mario Levrero, tomaré sus tres primeras novelas (*La Ciudad, El Lugar y París*), la llamada *trilogía involuntaria*, porque entiendo que conforman una unidad temática y formal que habilita ciertas líneas de análisis y permite diferentes enfoques en el tratamiento de lo fantástico. Realizaré una breve introducción al autor y su ubicación dentro de la generación para marcar las principales líneas de su narrativa. La finalidad última será mostrar los principales temas y formas de construcción de la narrativa levreriana en esos tres primeros libros.

El desarrollo de la narrativa de Mario Levrero señala la persistencia en algunos de esos temas pero con variantes significativas en el plano formal, tal como lo consigné al comienzo de esta introducción. La evolución del escritor permite ver una forma inicial de concebir lo literario con ciertos rasgos de la estética kafkiana, con presencia de elementos fantásticos, para posteriormente, volcarse progresivamente hacia otras formas de mostrar la realidad, por ejemplo el trabajo sobre una estética mucho menos ficcional.

Reconocer estos aspectos en la narrativa de Levrero implica concebir la ficción como un modo particular de narrar ligado a procesos del inconsciente. Su trabajo desemboca con el paso del tiempo en una particular modalidad narrativa, en la que se perciben atisbos de lo fantástico. Esto es el resultado de un proceso de construcción de la ficción que tiene por finalidad última no el efecto, sino una construcción literaria a través del lenguaje que permite reconstruir la fragmentación del yo ante el mundo.

Algunas de las líneas que seguiré en el análisis de la obra de Levrero son: las formas de construcción de las coordenadas espacio temporales en la novela, la creación de personajes a través de su interioridad, las motivaciones de los mismos como motor de la

---

<sup>174</sup> Jorge Olivera, *El relato fantástico en las publicaciones rioplatenses de los años 70/80*, Investigación preparatoria de la tesis, Depto. Filología Española IV, Universidad Complutense, 1993/94, tutora Doctora Enriqueta Morillas Ventura (inédito); *Tres revistas fermentales del Río de la Plata: Los Huevos del Plata, El Lagrimal Trifurca y Maldoror*, Facultad de Humanidades, UDELAR, 11 al 13 de julio 2002, presentación de la ponencia al “VIII Congreso Internacional del CELCIRP 2002: El Río de la Plata y los años 60” (inédito).

acción, los cuestionamientos del protagonista a la realidad, el sueño como acto de reconocimiento de sí mismo, el acto de escritura como forma de reconstruir la dislocación del yo con respecto a un mundo fragmentado. A estos aspectos se sumarán otros como: la búsqueda y el viaje, el deseo como motivación de las acciones, el extrañamiento y la ajenidad de los protagonistas como procedimientos para plantear el efecto fantástico.

Expuesto de este modo, las líneas principales de abordaje de la obra levreriana en el trabajo son:

- La fragmentación como modelo de construcción de la narrativa se apoya sobre todo en la construcción discursiva y entiende la escritura como un acto de reconstitución de ese yo dislocado. Esta forma de concebir lo literario muestra esa fractura entre el yo y el mundo y perfila una forma de relato fantástico que se configura como un efecto de ficción focalizado en el acto de escritura.
- El yo se des-configura con respecto al todo y las cosas le resultan extrañas dentro del relato; al ser percibidas como tales, generan un efecto “extraño” en la obra. El relato recrea bien una forma de alteridad, bien otra forma de lo real. Así aparece representado en Levrero el fantástico moderno.

## 2. PRESUPUESTOS TEÓRICOS DEL TRABAJO

### 2.1. ENFOQUES DE LO FANTÁSTICO

#### 2.1.1. Lo fantástico para Roger Caillois.

Como lo expresé anteriormente lo fantástico está ligado a la idea de *transgresión*. Así ha sido señalado desde los primeros acercamientos críticos. Es un tipo de relato donde la experiencia de *transgresión* lleva a la fractura de las fronteras de lo posible. Los primeros enfoques de la crítica se centraron en este efecto; de esta manera, lo señala Roger Caillois en su libro *Imágenes, imágenes*:

Lo fantástico al contrario [que el mundo de las hadas con el cual lo contrasta], manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real (...) En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.<sup>175</sup>

Caillois deslinda el cuento de hadas del cuento fantástico, y reconoce este último como un reemplazo del primero.<sup>176</sup> La línea argumentativa del crítico francés lo lleva a sostener que “los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe”.<sup>177</sup> Para Caillois, la calma que sostiene el mundo de las hadas se derrumba ante la aparición de *lo siniestro*, presente en lo fantástico. Este proceso, puede

---

<sup>175</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa, 1970 (1966 1ª edic.), p. 10-11.

<sup>176</sup> “Lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza. No podía surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos”. Ibid. p. 11.

<sup>177</sup> Ibid. p. 11.

conducir a cuatro variantes explicativas de los fenómenos del relato que, diluyen el efecto fantástico: cuando el acontecimiento es aparentemente sobrenatural y se explica al final; en el caso de los sueños, las alucinaciones o los delirios que dejan la impresión de engaño o frustración. Otra variante pseudo fantástica se manifiesta cuando una “anomalía” o “monstruosidad” que produce el efecto de alarma. Y, el último caso, se produce con la aparición de pseudo ciencias: telepatía, espiritismo, levitación<sup>178</sup> que explican el fenómeno.

En cada una de estos casos referidos por Caillois, el efecto fantástico se diluye, ya que: “La literatura fantástica se sitúa de entrada en el plano de la ficción pura. Por empezar es un ‘juego’ con el miedo (...) Recurrir a la ficción significa, en primer lugar, que uno renuncia a convencer y que no se ofrece a sí mismo como testigo”.<sup>179</sup> Desde esta perspectiva lo fantástico para Caillois sucede en un mundo ausente de milagros y sostenido por una causalidad rigurosa.<sup>180</sup> La evolución de lo fantástico aparece ligada, para él, a la construcción por parte del mundo moderno de aparentes fronteras infranqueables: “Son estas imposibilidades flagrantes las que requieren una intervención fantástica y determinan por consiguiente temas del género”.<sup>181</sup> Esta afirmación permite pensar el problema sobre, si lo fantástico es un *género* o un *modo* del relato. Según se ha visto en este caso se trataría de un *género* con sus temas específicos y con una finalidad determinada:

El espanto propio del cuento fantástico causa estragos solamente en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son tenidas por inflexibles e inmutables. Aparece en él como la nostalgia o la amenaza de un universo accesible a las potencias de las tinieblas y los emisarios del más allá. Además, prefiguración de relatos de otra especie, allí el tiempo se desdobra o se multiplica, el espacio conoce extraños vacíos, territorios prohibidos y sin superficie, ‘cavidades’ imposibles de situar. La causalidad, en fin, sufre en esos parajes inexplicables injurias.<sup>182</sup>

En el caso de Caillois se señalan los temas que rigen este tipo de relatos y los procedimientos que emanan de los mismos.<sup>183</sup> Como se puede observar, surge una apreciación temática del fenómeno, y en todos los casos se trata de estudiar los diferentes temas y modos de lo fantástico. Esta apreciación temática del fenómeno llevó inicialmente a considerar lo fantástico como un fenómeno de *género* con sus procedimientos específicos.

---

<sup>178</sup> Ibid. p. 16-17.

<sup>179</sup> Ibid. p. 18.

<sup>180</sup> Ibid. p. 19.

<sup>181</sup> Ibid. p. 25.

<sup>182</sup> Ibid. p. 28.

<sup>183</sup> En el apartado 2.3.2.1. Procedimientos formales y temáticos se enumeran algunos de esos temas que aparecen en los relatos fantásticos siguiendo las líneas del trabajo de Remo Ceserani.

Esta discusión que, se extiende desde los años sesenta a los ochenta, enfoca el problema desde esta perspectiva genérica y es, en particular, en el trabajo de Tzvetan Todorov donde se le asigna un rol preponderante al mismo. Me abocaré a señalar algunos de los aportes realizados desde esta perspectiva para luego determinar la variante de enfoque elegida en este trabajo.

### 2.1.2. Lo fantástico para Louis Vax

Otro de los trabajos pioneros en esta línea, fue el de Louis Vax,<sup>184</sup> publicado en 1960, definió lo fantástico como un *territorio* del que resulta necesario delimitar sus fronteras: “Intentemos más bien delimitar el territorio de lo fantástico precisando sus relaciones con los dominios vecinos: lo feérico, lo poético, lo trágico, etcétera”.<sup>185</sup> Para Vax lo fantástico se presenta como una *irrupción* en el mundo real donde “la narración fantástica se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (...) “El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real”.<sup>186</sup> Lo fantástico para este autor se despliega como una *irrupción* en el mundo real. Vax insiste en el aspecto temático para identificar y definir lo fantástico como un *género*:

Para expresar lo fantástico, la narración constituye seguramente el género literario más adecuado, ya sea en forma de cuento, obra teatral o cinematográfica. En primer lugar, nos encontramos en nuestro mundo claro y sólido, donde nos sentimos seguros. Sobreviene entonces un suceso extraño, aterrador, inexplicable y experimentamos el particular estremecimiento que provoca todo conflicto entre lo real y lo posible.<sup>187</sup>

En este primer trabajo de Vax no queda duda que él considera el problema de lo fantástico como un *género* ligado a procedimientos temáticos que lo individualizan. La enumeración de rasgos que realiza en *Arte y literatura fantásticas* está encaminada a mostrar los temas y procedimientos que abarca este tipo de relatos: el necesario contrato de lectura que existe entre narrador y lector (“Lo fantástico está ligado con el escándalo; es preciso que

---

<sup>184</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965 (1960 1ª edición).

<sup>185</sup> Ibid. p. 5.

<sup>186</sup> Ibid. p. 6.

<sup>187</sup> Ibid. p. 9.

creamos en lo increíble”);<sup>188</sup> la *transgresión* de las normas de un mundo sujeto a la razón (“En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”);<sup>189</sup> la activación del temor como motor del relato (“El amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor, no mira desde fuera, sino que se deja hechizar”);<sup>190</sup> la aparición de lo otro en un mundo que se metamorfosea (“No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro”);<sup>191</sup> la presencia del extrañamiento como tema del relato (“Los sentimientos de extrañeza, de influencia, los presentimientos, se encuentran tanto entre los héroes, víctimas de los cuentos fantásticos, como entre los esquizofrénicos, los paranoicos y los psicasténicos”)<sup>192</sup> y la relación entre lo fantástico y los delirios provocados por la locura (“Existe también una curiosa correspondencia entre los temas de los delirios y los temas de la literatura fantástica”).<sup>193</sup> Estos son algunos de los temas que Vax reconoce están presentes en la literatura fantástica.<sup>194</sup> Pero sobre todo, insiste en la presencia de estos temas ligados a la idea de *género*:

El género fantástico no se empeña en tratar lo imposible por el solo hecho de que cause espanto, sino precisamente por su condición de imposible. Invocar lo fantástico es invocar lo absurdo y lo contradictorio. Lo imposible realizado deja entonces de ser imposible y pierde su carácter fantástico.<sup>195</sup>

En un libro posterior, editado en 1979, Vax distingue entre lo *fantástico tradicional*, *interior* y *poético*; y a partir de allí genera una serie de categorías que permiten distinguir aspectos diferenciales: “Toda historia fantástica clásica es el relato de una aventura vivida por un personaje en un marco dado. Según se atenga el autor preferentemente a la acción, los caracteres o la atmósfera, hablo de fantástico tradicional, interior o poético”.<sup>196</sup> Pero sobre todo, en ese trabajo, introduce una idea que resulta valiosa: la noción de *ambigüedad* en lo

---

<sup>188</sup> Ibid. p. 9.

<sup>189</sup> Ibid. p. 10.

<sup>190</sup> Ibid. p. 17.

<sup>191</sup> Ibid. p. 17.

<sup>192</sup> Ibid. p. 20.

<sup>193</sup> Ibid. p. 20.

<sup>194</sup> En el apartado II. Algunos temas fantásticos (cap. 1) del libro que estoy citando, enumera algunos de los temas fantásticos: el hombre lobo, el vampiro, las partes separadas del cuerpo humano, las perturbaciones de la personalidad, los juegos de lo visible y lo invisible, las alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo y la regresión. Ibid. pp. 23-34.

<sup>195</sup> Ibid. p. 31.

<sup>196</sup> Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus ediciones, 1980 (1ª edición 1979), p. 13.



fantástico: “La ambigüedad de los cuentos fantásticos no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas”.<sup>197</sup> La introducción de este concepto, sin embargo, le permite acercarse a una definición de lo fantástico pero también a la discusión del tema de la ambigüedad:

Cuando no la dan por evidente, los críticos explicitan la noción de ambigüedad con ayuda de imágenes espaciales: un relato fantástico sería la narración de un prodigio considerado dudoso en cuanto que únicamente entrevisto por un lector condenado a quedarse bien en el umbral de una puerta entreabierta, bien a la entrada de un istmo demasiado estrecho. Estas imágenes tienden a hacer de ambiguo un sinónimo de incierto o indecible. Es fácil mostrar que esta interpretación se basa en conjeturas históricas discutibles y en análisis superficiales de la experiencia vivida.<sup>198</sup>

Esto le lleva a reconocer que no siempre lo fantástico moderno es ambiguo mientras que “lo fantástico tradicional sólo a veces lo es”.<sup>199</sup> Sin embargo, realiza una distinción que resulta no menor en este conjunto de conceptos que trata: “Pero es la propia definición de la ambigüedad fantástica, considerada como imposibilidad de decidir entre realidad e ilusión, mistificación, naturaleza y sobre naturaleza, la que resulta insatisfactoria”.<sup>200</sup> De esta manera introduce el concepto de ambigüedad para relacionarlo con un *modo del relato* y poder explicar el rol que cumple en el mismo sin descartarlo como fenómeno narrativo en este tipo de relatos:

La ambigüedad era pues, ante todo, un artificio concebido para mantener el ‘suspense’ en el lector, y un procedimiento encaminado a modificar su percepción del mundo. Si un objeto nos inquieta no es porque tengamos de él un conocimiento incierto, sino porque suponemos que su naturaleza es equívoca.<sup>201</sup>

Esta anotación que realiza Louis Vax permite pensar, no en un tema de lo fantástico sino en una modalidad de construcción de los relatos y por lo tanto, adelanta algunas nociones que, serán discutidas en relación a este tipo de relato años más tarde. La referencia de Vax sobre la cuestión genérica no trasciende la mera enunciación del tema, pero le ayuda a situar su propio enfoque, para trascender la discusión sobre si se trata de un género o un modo:

---

<sup>197</sup> Ibid. p. 20.

<sup>198</sup> Ibid. p. 20.

<sup>199</sup> Ibid. p. 21.

<sup>200</sup> Ibid. p. 22.

<sup>201</sup> Ibid. p. 26.

Si es que puede hablarse de lo fantástico como de un género particular, hay que convenir que la noción de género literario no es de las más claras. (...) Prescindiendo, pues, de la noción de género, distinguiremos esas formas literarias, que son el soneto, la balada, la novela o la novela corta, y esas categorías o valores estéticos, que constituyen lo trágico, lo cómico, lo fantástico, o lo elegíaco. Si bien todo soneto italiano tiene catorce versos, cuyas rimas siguen ciertas reglas, hay sonetos heroicos, elegíacos, satíricos. Y la categoría de lo fantástico, que se expresa en formas literarias tan diversas como la balada, la novela corta, la novela o el drama, desborda la literatura: hay un cine, una pintura, una escultura, incluso una arquitectura y una música fantásticas.<sup>202</sup>

Con esta afirmación, Vax esboza, uno de los puntos centrales en la visión que propondrán en los años noventa Ana María Barrenechea y Enriqueta Morillas Ventura: lo fantástico como una categoría que atraviesa los diferentes tipos de relatos. Una forma *transversal* que se encuentra en diferentes formas literarias. Por su parte, esta mirada permite entender la distinción entre fantástico tradicional y fantástico moderno: lo fantástico tal como se lo entendía y practicaba en el siglo XVIII y XIX, más ligado a los temas, y lo fantástico como concepción o modo del relato, tal como se concibe en la literatura del siglo XX. Esto posibilita salirse del cerco teórico planteado en los sesenta y permite crear un nuevo aparato teórico para explicar los casos de lo fantástico en la literatura del siglo XX. Esta variante se manifiesta durante los noventa. Pasaré a detallar, siguiendo una línea temporal, los diferentes enfoques y planteos que se hicieron desde el punto de vista crítico sobre el tema. Comenzaré por el desarrollo de algunos conceptos presentes en *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov.

### **2.1.3. Lo fantástico para Tzvetan Todorov**

La concepción de lo fantástico como género más difundida proviene de Todorov. En su libro clásico, el primer capítulo se abre con una afirmación que prefigura a su vez los términos de una teoría de abordaje de los géneros:

La expresión ‘literatura fantástica’ se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario. El examen de obras literarias desde el punto de vista de un género es una empresa muy particular. Lo que aquí intentaremos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos

---

<sup>202</sup> Ibid. p. 29.

permita aplicarles el nombre de ‘obras fantásticas’ y no lo que cada uno de ellos tiene de específico.<sup>203</sup>

Todorov toma como punto central de su defensa y revisión de los géneros, el libro de Northrop Frye *Anatomy of Criticism*, y elabora su propia respuesta al problema en función de los objetivos que se plantea en el libro: definir lo fantástico:

Para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de géneros históricos y por otra, de géneros teóricos. Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica. Lo que nos enseñaron en la escuela de los géneros se refiere siempre a los géneros históricos: se habla de una tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esta forma literaria. En cambio, en las obras de los antiguos teorizadores de la poética, se encuentran ejemplos de géneros teóricos; así por ejemplo, en el siglo IV, Diomedes, siguiendo a Platón, divide todas las obras en tres categorías: aquellas en las que solo habla el narrador; aquellas en las que solo hablan los personajes; y, aquellas en las que hablan narrador y personajes. Esta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos.<sup>204</sup>

Es claro que para Todorov el abordaje de la literatura fantástica implica definir y marcar la diferencia entre *géneros históricos* y *géneros teóricos*, y por ello, sus ideas se establecen desde esta perspectiva. Para esto, establece un modelo teórico que busca explicar lo fantástico como género y que le lleva a distinguir “tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico”.<sup>205</sup> Estos tres aspectos delimitarán las propiedades del “*género fantástico*” y ayudarán a su enfoque:

El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. El primero se relaciona con las propiedades del enunciado (en otra oportunidad hablé de los ‘registros del habla’; puede también emplearse el término ‘estilo’, dando a esta palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata, en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de un autor o autores reales); hasta ahora, estos problemas fueron estudiados con el nombre de ‘visiones’ o ‘puntos de vista’. El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de ‘composición’). Estas relaciones pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales. Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los ‘temas’ del libro. En este campo, no formulamos, de entrada, ninguna hipótesis global; no sabemos cómo se articulan los temas literarios. Se puede sin embargo suponer, sin

---

<sup>203</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 (1970 1ª edic.), p. 9.

<sup>204</sup> Ibid. p. 22.

<sup>205</sup> Ibid. p. 28.

correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios.<sup>206</sup>

Como se percibe en la cita, Todorov, reagrupa los procedimientos y los temas; y lo hace para elaborar un modelo teórico de estudio de la literatura fantástica como género. Estas tres variantes de abordaje de la obra, que pueden ser aplicados a todas las obras, representan un intento de sistematizar el problema. Es en este sentido que opone:

Géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, distinguiremos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la sola presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos.<sup>207</sup>

Resulta claro entonces que el enfoque realizado propone un aparato metodológico construido para definir lo fantástico, por consiguiente para situar lo fantástico como un *género teórico* (tomando en cuenta esa ambivalencia de la que deja constancia el propio autor: “La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción”).<sup>208</sup>

Me detendré brevemente en las críticas que realiza con acierto Christine Brooke-Rose en su libro *A Rhetoric of the Unreal*<sup>209</sup> sobre esta cuestión. La mencionada autora señala un problema que resulta evidente en el libro de Todorov:

Quien habiendo postulado las posibilidades teóricas como concepto, en la práctica se apoya completamente en los géneros históricos para elaborar su propia teoría sobre literatura fantástica. Y lo fantástico, según su restringida definición, resulta haber existido en un período histórico relativamente restringido, el de la novela gótica y las breves secuelas que ésta haya podido tener.<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Ibid. p. 29.

<sup>207</sup> Ibid. p. 30.

<sup>208</sup> Ibid. p. 30.

<sup>209</sup> Christine Brooke-Rose en su libro *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 55-71. Cito por la edición en español: Christine Brooke-Rose, “Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 49-72.

<sup>210</sup> Ibid. p. 60.

Pero los aportes de Brooke-Rose no se agotan en esta observación. Realiza un detallado análisis de la definición del concepto de fantástico elaborado por Todorov que revisaré más adelante.

Vuelvo al libro de Todorov para analizar su definición de lo fantástico. Importa recordar los tres aspectos señalados con anterioridad: aspecto verbal, sintáctico y semántico porque serán luego revisados en los estudios de lo fantástico que realiza Rosalba Campra. En este caso además, señalaré algunos de estos procedimientos (o aspectos como los denomina Todorov) en relación a la obra de Levrero; separando claramente los temas de los modos del relato. Para el mencionado crítico la ambigüedad en el desarrollo de los acontecimientos está ligada al concepto de lo fantástico:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.<sup>211</sup>

Como se ve la definición de lo fantástico se apoya en un espacio de incertidumbre, entre la aceptación de nuevas leyes para el mundo conocido o la aceptación de que lo vivido es una ilusión. La visión que tiene Todorov del fenómeno deja entrever un espacio de ambigüedad que le permite definir el tema y que se asocia con una mirada que proviene del lector o de los personajes:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario.<sup>212</sup>

Si se toma en cuenta la visión anteriormente detallada de Vax de lo fantástico como un *territorio*, se puede afirmar que este territorio es evanescente y que para Todorov, no se encuentra necesariamente en el propio relato, sino que emana de él, y se vislumbra en la vacilación que produce. Esta vacilación que se ubica entre lo *maravilloso* y lo *extraño* es el “*género*” *fantástico*; sin embargo dicha vacilación reside en la explicación del fenómeno por causas naturales o sobrenaturales: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de

---

<sup>211</sup> T. Todorov, *op. cit.* P. 34.

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 34.

dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.<sup>213</sup>

La vacilación existente entre ambas opciones conforma, según Todorov, lo fantástico. Elegir una u otra opción implica entrar en *lo extraño* o *lo maravilloso*. Sin embargo esta modalidad de visualizar el tema, radica en la idea de la vacilación sobre el fenómeno que, resulta evanescente y que trasmite esta vacilación al personaje o al lector. Esta visión que, define lo fantástico como un *efecto* en el lector o en el personaje, ubica la cuestión dentro y fuera de la obra; por tanto se corresponde con la definición del problema desde el punto de vista genérico. Definir lo fantástico como un género implica reconocer que existen dos formas de observarlo. Esta línea de razonamiento guarda relación con su definición de los géneros:

Los géneros son entonces unidades que pueden ser descritas desde dos puntos de vista diferentes: el de la observación empírica y el del análisis abstracto. Dentro de una sociedad se institucionaliza el constante recurrir de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación a la norma que constituye esta codificación. Un género, literario o no literario, no es otra cosa que esta codificación de las propiedades discursivas.<sup>214</sup>

Desde esta perspectiva Todorov reconoce un *horizonte de expectativa* de los lectores sobre el tema, por ello reducirá la existencia de lo fantástico a un período específico donde se puede realizar una “observación empírica” del fenómeno; es decir, desde fuera de la obra y desde el marco de su producción y percepción. Pero también reconoce en “el análisis abstracto” las propiedades del género dentro de la propia obra. Esta argumentación permite entender la doble visión del fenómeno de lo fantástico y su definición como un género, aspecto que no resulta tan claro fuera del período histórico delimitado por Todorov. Esta visión del tema aparece cuando enumera la primera condición de lo fantástico:

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de este lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> Ibid. p. 35.

<sup>214</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996 (1978 1ª ed), p. 53.

<sup>215</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Op. cit. p.42.

En esta argumentación se corre el riesgo de confundir elementos metodológicos de abordaje de los textos literarios y de lo fantástico, con temas o propiedades formales de los elementos estudiados. Este peligro no está ausente de cualquier abordaje que intente explicar el fenómeno desde esta perspectiva. La identificación del método con el objeto de estudio, y la identificación de las propiedades de éste y su validación como reglas del propio método, pueden llevar a confusión en esta materia. Desde esta perspectiva para Todorov “la vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico”.<sup>216</sup> Sin embargo, se pregunta si esta vacilación debe estar *representada* dentro de la obra, es decir, la identificación entre el personaje y el lector: “Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella”.<sup>217</sup> Esta interrogante permite comprender la existencia de una modalidad que presenta la duda del lector, y que, según la mirada de Todorov, ese mecanismo tiene que estar en el texto, representando también una vacilación del propio texto. Sin embargo no tiene porque estarlo, es decir, en lo fantástico moderno esta modalidad no necesariamente se presenta como una vacilación construida dentro del propio texto o si lo hace es también una forma de construcción del contrato de lectura con el lector. Este aspecto también fue observado por Elsa Dehenin, quien lo señaló en su artículo “En pro de una tipología de la narración fantástica”: “Todorov insiste mucho en lo que rodea lo fantástico; lo localiza más que lo define, considerándolo más bien como una categoría del referente extra literario que como una categoría del significado. No nos dice lo que pasa cuando uno no sale de lo fantástico, cuando no toma una decisión”.<sup>218</sup> Este aspecto aparece referido en las tres condiciones que Todorov le asigna a lo fantástico:

Estamos ahora en condiciones de precisar y complementar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que

---

<sup>216</sup> Ibid. p. 42.

<sup>217</sup> Ibid. p. 42.

<sup>218</sup> Elsa Dehenin, “En pro de una tipología de la narración fantástica”, en Giuseppe Bellini, *Acta del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*, celebrado en Venecia entre el 25- 30 de agosto de 1980, Roma, Bulzoni Editore, 1980, p. 354. Este aspecto también aparece consignado en el trabajo de Christine Brooke – Rose: “Así, las base de lo fantástico es la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera extraña es sobrenatural o no”, *op. cit.* p. 60.

el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.<sup>219</sup>

Si se lee con atención se reconocen los tres rasgos del género: Todorov se refiere a tres condiciones: considerar la *explicación natural o sobrenatural* de los acontecimientos; presencia de la vacilación en uno de los personajes y manifestación de una interpretación que no sea ni alegórica ni poética de los hechos por parte de lector. No queda lugar a dudas que se refiere a tres propiedades del género, por lo tanto, a tres rasgos de *lo fantástico* como género. Luego de enumerar las tres condiciones del *género fantástico* se pregunta como se inscriben esos tres rasgos en los tres niveles del texto que reconoció con antelación:

La primera condición nos remite al aspecto verbal del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las ‘visiones’: lo fantástico es un caso particular de la ‘visión ambigua’. La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto sintáctico, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de ‘reacciones’, por oposición a las ‘acciones’ que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.<sup>220</sup>

En relación a la primera condición residente en el aspecto verbal del texto, Todorov señala dos rasgos de estilo que importa destacar porque remiten a algunas de las formas que están presentes en lo fantástico: se trata del uso del *imperfecto* y la *modalización*: “Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado”.<sup>221</sup> A este caso Todorov le suma la vacilación que sitúa entre lo *real* y lo *imaginario*:

Existe otra variedad de lo fantástico en la que la vacilación se sitúa entre lo real y lo imaginario. En el primer caso se dudaba, no de que los acontecimientos hubiesen sucedido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el segundo, nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit. p. 44.

<sup>220</sup> Ibid. p. 44.

<sup>221</sup> Ibid. p. 49.

<sup>222</sup> Ibid. p. 48.



En ambos procedimientos se busca generar la ambigüedad que produce la vacilación, condición básica según Todorov para la existencia de lo fantástico. En el segundo capítulo, Todorov enumera una serie de procedimientos formales y temáticos que están relacionados con lo fantástico, así por ejemplo menciona el miedo, pero aclara que no es una condición necesaria: “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias”.<sup>223</sup> Entre las variedades de lo fantástico reconoce aquella que plantea la duda entre lo real y lo imaginario, además de mencionar la locura como un procedimiento que es utilizado con frecuencia. Sin embargo, se da una posible confusión entre procedimientos *formales* o *temáticos* (lo que Todorov divide en los tres niveles: *verbal*, *sintáctico* y *semántico*). Tanto el temor como la locura cabe pensarlos como temas de lo fantástico y no necesariamente como procedimientos, es decir, resultados del efecto y no al contrario.

Esta serie de distinciones le permiten luego situar lo fantástico como una categoría genérica ubicada entre lo *extraño* y lo *maravilloso*, y sobre todo, consignar que lo fantástico dura el instante de la vacilación: “Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente”.<sup>224</sup> Visto desde esta perspectiva lo fantástico es la vacilación misma presentada por el lector o el personaje. Pero como consecuencia de esta vacilación se produce una elección que sitúa el relato dentro de un perfil u otro:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.<sup>225</sup>

Como se ve lo fantástico sería desde este enfoque un “*género*” fronterizo, límite, situado entre lo extraño y lo maravilloso, “*género evanescente*” lo denomina Todorov<sup>226</sup> al

---

<sup>223</sup> Ibid. p. 47.

<sup>224</sup> Ibid. p. 53.

<sup>225</sup> Ibid. p. 53.

<sup>226</sup> Christine Brooke – Rose realiza una precisión en relación a esta observación de Todorov: “El propio Todorov plantea una posible objeción a la idea de que tan sólo una explicación en el último momento del tipo ‘se despertó’, se puede alterar el género de un texto, pero la rebate utilizando una analogía gramatical: lo fantástico puro es un género evanescente, como el tiempo presente, mientras que lo misterioso es como el pasado, y lo maravilloso es como el futuro (...) No estoy segura, con todo, que esta analogía nos lleve lejos como postulado teórico, quiero decir, de que sea utilizable, una hipótesis fuerte (...) Lo que significa, de hecho, es que el fantástico puro no es tanto un género evanescente, sino un elemento evanescente; la incertidumbre

situarlo en torno a las categorías verbales de pasado (*extraño*), futuro (*maravilloso*) y presente (*fantástico*).<sup>227</sup> Esta ubicación de lo fantástico en el presente, permite entender el fenómeno de la *ambigüedad* que se manifiesta en todo o en una parte del relato: “Sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final”.<sup>228</sup> Este es el caso de algunos relatos de Levrero, podría citar como ejemplo una de las novelas de la *trilogía involuntaria*: *El Lugar*, donde la ambigüedad se mantiene más allá del final del relato: los hechos no reciben una explicación que satisfaga al personaje y al lector.

Dada la ambigüedad de lo fantástico es que Todorov reconoce en el mismo un género fronterizo con lo *extraño* y lo *maravilloso*. Esta superposición de géneros permite lo que el autor denomina *sub-géneros*: *fantástico-extraño* y *fantástico-maravilloso*, espacios por los cuales transitaría el relato antes de situarse en uno u otro de los géneros colindantes (*extraño* y *maravilloso*). Desde esta perspectiva lo fantástico sería la línea de frontera que separa ambos *territorios*:

Extraño puro	Fantástico- Extraño	Fantástico- Maravilloso	Maravilloso puro
--------------	------------------------	----------------------------	------------------

La línea central del diagrama sería para Todorov el centro de lo fantástico: “Esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos”.<sup>229</sup> Esta visión configura el eje central de la posición de Todorov con respecto al género fantástico, y es lo que le permite definir los géneros linderos; así, lo *fantástico-extraño* se produce cuando “los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben, finalmente, una explicación racional”.<sup>230</sup> En segundo lugar define el primer sub-género: lo extraño puro: “En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son de una u otra manera, increíbles,

---

frente a lo sobrenatural puede durar un período largo o breve y desaparecer con una explicación”, *Op. cit.* p. 61. Lo planteado por la autora establece una duda razonable sobre si se trata de un *género* o un *elemento*, es decir un rasgo del modo de lo fantástico. El argumento de Todorov, puesto en duda por Brooke – Rose, sobre el mantenimiento de la ambigüedad de lo fantástico en toda una obra, y el aporte por parte de aquel de sólo dos obras en las que se da este caso, permiten fortalecer el argumento contrario: lo fantástico puede ser un elemento que aparece y desaparece del relato, justamente la tesis que vengo desarrollando y se ajusta la visión que proponen Barrenechea y Morillas Ventura.

<sup>227</sup> Todorov, *Op. cit.* p. 54.

<sup>228</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>230</sup> *Ibid.* p. 57.

extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, *insólitos*”.<sup>231</sup> Luego delimita el otro *subgénero*: lo *fantástico – maravilloso* como el tipo de relatos “que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues, este por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto la existencia de lo sobrenatural”.<sup>232</sup> En este tipo de relatos los hechos no pueden explicarse por las leyes de la naturaleza, y éstas deben ampliarse para servir de marco de los acontecimientos. En último término define el otro género: lo *maravilloso puro*: “En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular, ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”.<sup>233</sup>

Luego de esta clasificación Todorov reconoce varios tipos dentro de lo *maravilloso puro*: lo maravilloso hiperbólico (“En este caso, los fenómenos son sobrenaturales solo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares”); lo maravilloso exótico (“Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda”); lo maravilloso instrumental (“Aparecen aquí pequeños gadgets, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo perfectamente posibles”); lo maravilloso científico (“Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo maravilloso científico y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce”).<sup>234</sup>

Ninguna de estas variantes se aprecia en la obra de Mario Levrero; las presento aquí porque ayudan a entender el concepto de fantástico desarrollado por Todorov. Esta clasificación está acorde con su visión de lo fantástico como un *género*; sin embargo, el punto de vista desde el que abordaré el fenómeno es la concepción del mismo como un *modo del relato*. Los procedimientos que Todorov apunta como rasgos del género, se advierten como generadores del modo fantástico, por ello los menciono.

Uno de los conceptos radica en la relación que el autor señala entre lo fantástico y la ficción: “Lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son, pues,

---

<sup>231</sup> Ibid. p. 59.

<sup>232</sup> Ibid. p. 65.

<sup>233</sup> Ibid. p. 68.

<sup>234</sup> Todorov, *op. cit.* pp. 69 a 71.

condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico”.<sup>235</sup> En este sentido, cuando el autor habla de *discurso fantástico*, realiza algunas puntualizaciones que tienen relación con los aspectos *verbal* y *sintáctico* ya enunciados: tres rasgos se destacan: aquellos que dependen del *enunciado*, los que se relacionan con la *enunciación* y los que radican en el *aspecto sintáctico*.<sup>236</sup> Estos elementos son señalados por Rosalba Campra cuando realiza su acercamiento a la definición de lo fantástico. En relación al tema de los procedimientos destaco lo siguiente:

A diferencia de muchos otros géneros, lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector (lo cual no significa que todo texto no haga lo mismo). Vimos que, términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación tal como está presentado dentro del texto. Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención.<sup>237</sup>

Señalo este aspecto porque es central y fácilmente perceptible en la narrativa de Levrero, manifestándose sobre todo en la denominada *trilogía involuntaria*. Si bien, la visión de lo fantástico para Todorov radica en el concepto de género, esto no invalida su estudio del relato fantástico. Este punto de vista que radica en la posición del narrador y la instancia enunciativa del mismo, y que tiene relación con el acto de escritura, es central en la narrativa de Levrero y en el enfoque que realizan otros autores, a modo de ejemplo vuelvo a mencionar el trabajo de Campra.

#### **2.1.4. Aportes realizados por Ana María Barrenechea**

Uno de los aportes más rigurosos sobre el tema se publicó en la *Revista Iberoamericana* en 1972, su autora fue Ana María Barrenechea. En ese trabajo, ya clásico, se señalaron algunos conceptos en relación al citado libro de Todorov. Barrenechea no se plantea en este primer

---

<sup>235</sup> Ibid. p. 92.

<sup>236</sup> Ibid. *op. cit.* p. 94. En relación a los *aspectos sintáctico y semántico* Todorov señala: “Un acontecimiento será considerado como elemento sintáctico en la medida en que forme parte de una figura más amplia, en la medida en que mantenga relaciones de contigüidad con otros elementos más o menos cercanos. En cambio, el mismo acontecimiento formará un elemento semántico a partir del momento en que lo comparamos con otros elementos, semejantes u opuestos, sin que éstos mantengan con el primero una relación inmediata”, *op. cit.* p. 112.

<sup>237</sup> Ibid. *op. cit.* p. 108.

trabajo la discusión sobre el tema que me ocupa: la cuestión sobre si lo fantástico es un género o no lo es. Da por sentado el concepto y su interés radica en discutir las categorías propuestas por Todorov:

Todorov delimita el género de lo fantástico con dos sistemas de oposiciones: 1) El lector se interroga sobre la naturaleza del texto y según ella quedan establecidas dos parejas contrastivas: Literatura fantástica / poesía; Literatura fantástica / alegoría. La primera está separada por la noción de obra referencial, descriptiva o representativa, pero no en el sentido de que la obra tenga un referente externo, sino de que internamente el texto sea referencial o representativo, es decir que su lenguaje sea transparente y remita de las palabras a los hechos (...) La segunda pareja está separada porque el texto tenga o no una doble significación: sentido literal y sentido trópico o traslaticio (...) 2) La otra distinción importante establecida por Todorov consiste en que el lector se interroga sobre la naturaleza de los acontecimientos relatados, y en este caso se establece una tripartición: lo extraordinario / lo fantástico / lo maravilloso. Las tres clases están determinadas con dos parámetros: la existencia de hechos normales o anormales en el relato y la explicación de lo a-normal. Si se mantiene la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos que parecen salir de lo normal, estamos en el ámbito de la literatura fantástica; si se disipa la duda, caemos en lo extraordinario (cuando a pesar de su rareza se los inscribe entre los hechos naturales) y en lo maravilloso (cuando se los adjudica al orbe de lo sobrenatural e irreal).<sup>238</sup>

Siguiendo este sistema de clasificación, Barrenechea reconoce que no existe oposición entre lo poético y lo alegórico (tal como lo planteaba Todorov) y propone para la determinación de lo fantástico “su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov”.<sup>239</sup>

Contraste de lo A-normal Y lo Normal		Solo lo no A-normal
Como problema	Sin problema	Lo Posible
Lo fantástico	Lo Maravilloso	

<sup>238</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, pp. 87-89. El artículo fue publicado originalmente en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, N°80, Pittsburgh, julio-sep. 1972, pp.391-403. Las citas provienen de Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, 1974, pp. 87-103.

<sup>239</sup> Ibid. p. 89.

La investigadora argentina propone este nuevo esquema para la comprensión del tema eludiendo la división entre *extraño* y *maravilloso* y centrando el tema en la *problematización*.<sup>240</sup> Delimitado el problema, Barrenechea define lo que entiende por *fantástico*:

La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.<sup>241</sup>

Destaco los conceptos de Barrenechea porque, en relación a los aportes realizados con posterioridad a este artículo, resulta la definición que mejor se ajusta al concepto de fantástico sustentado en este trabajo de abordaje a las primeras obras de Mario Levrero. Luego de la definición mencionada, la autora discute la oposición señalada por Todorov entre *literatura fantástica/poesía* y *literatura fantástica/alegoría*, e indica que no se trata de categorías excluyentes sino cruzadas; ello le permite sostener que “la literatura fantástica debe tener como soporte indispensable un arte representativo, puesto que si la hemos basado en el contraste de hechos anormales y normales, necesita ser representativa de esos hechos”.<sup>242</sup>

El cambio en el enfoque deja de lado la *duda* y la *explicación* de la misma como motor del *género* y pasa a la *problematización* (el contraste entre lo real y lo irreal) como fenómeno que amplía el conjunto de obras incluidas dentro de lo fantástico: “Nuestro enfoque permite retener las obras de sentido traslaticio o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre”,<sup>243</sup> asegura la autora, inscribiendo de esta forma un requisito del *género*. Se amplía de esta manera la base de obras que pueden situarse en el terreno de lo fantástico y se resuelve “la inestabilidad del género”,<sup>244</sup> ello ocurre porque, como muy bien apunta Barrenechea, se elimina “la exigencia de mantener dudosa la explicación y aun la de ofrecer una explicación insegura. Es indudable que al ofrecer una explicación ya se pone en el foco de

---

<sup>240</sup> La delimitación que realizo aquí proviene de Elsa Dehenin, “En pro de una tipología de la narración fantástica”, *op. cit.* p. 355.

<sup>241</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *op. cit.* p. 90.

<sup>242</sup> *Ibid.* p. 90. La apreciación de Barrenechea es importante porque sitúa el problema de la representación de la obra ligada al modo fantástico. El ejemplo que utiliza refiere a Borges y esclarece algunos conceptos que subraya en trabajos posteriores: “Borges es un ejemplo extremo de que para él no hay aparentemente género que no pueda alojar lo fantástico” (p. 91), de donde se deducirá luego que el modo fantástico atraviesa diversos tipos de relatos.

<sup>243</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 93.

interés el problema que consideramos como rasgo del género, y que al dejar la explicación en suspenso (sin inclinarse por ninguna solución) se refuerza el efecto de focalización”.<sup>245</sup> Como puede observarse en este primer artículo sobre el tema, la autora, no se plantea la distinción entre *género* y *modo*, dando por sentada la articulación teórica realizada por Todorov en este sentido. Esta discusión se procesará algunos años después.

Solucionado el problema de la necesidad de explicar el fenómeno y decantarse por lo extraño o lo maravilloso, se centra en lo que ella denomina “los modos de destacar el carácter central de subversión del orden racional, con sentido problemático”.<sup>246</sup> Reconoce tres tipos de órdenes diferentes: “1) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural; 2) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural; 3) Hay mezcla de ambos órdenes.”<sup>247</sup>

Estos tres procedimientos, reconocidos como tales por Barrenechea, delimitan algunos rasgos de lo fantástico como *modo* y explican el funcionamiento de los relatos, por ejemplo en el primer caso: “cuando se mueven en el orden natural”. En este orden, la autora delimita lo que puede entenderse como un amplio espacio de la literatura hispanoamericana contemporánea (ella sitúa en este nivel algunos relatos de Felisberto Hernández):

Basta la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya transgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, lo "otro" que no se nombra pero queda agazapado y amenazante. Otras veces se cuentan los hechos naturales, pero algo trae la presencia de lo irreal en las comparaciones o en las alusiones” (...) “De todos modos los cuentos comentados [“El cocodrilo” de Felisberto Hernández, entre otros] superan la mera extrañeza como elemento imaginativo o como variedad introducida para entretener al lector. Esto ocurre por el carácter sistemático de su desarrollo, lo cual da a toda la línea del relato (mantenida sin salirse de lo terreno) una marcada nota de atención centrada en lo inusitado de ese orden, y sugiere la amenaza callada del otro o la sospecha de que quizás en este mundo de los hombres no exista ningún orden.”<sup>248</sup>

Dentro de este primer caso se sitúan algunos de los procedimientos narrativos utilizados por Levrero, y contradicen, como se verá, las afirmaciones del propio autor sobre su poética. Sin embargo, a los efectos metodológicos, permiten situarlo en una tradición claramente marcada de la literatura hispanoamericana y uruguaya.

El segundo procedimiento señalado por Barrenechea, deslinda asimismo, la mirada desde lo maravilloso planteada por Todorov:

---

<sup>245</sup> Ibid. p. 94.

<sup>246</sup> Ibid. p. 94.

<sup>247</sup> Ibid. p. 94.

<sup>248</sup> Ibid. p. 96-97.

Si consideramos los cuentos que se desarrollan en el orbe sobrenatural (total o parcialmente), nos encontramos con muchos que lo presentan en forma no sorprendente y que no provoca escándalo en el ánimo de los personajes que participan en esas aventuras. Varios procedimientos centran el interés internamente sobre lo problemático de su existencia, aunque explícitamente no se haga mención de las dificultades que insertan en la vida normal. Muchas veces es el detalle con que se describe la vida sobrenatural o a-normal lo que hace que se concentre en ella el interés y traiga la comparación las categorías humanas.<sup>249</sup>

En relación al tercer procedimiento, el contraste se evidencia de manera más clara ya que se encuentran “los dos orbes presentes” y resulta más sencillo “centrarse en sus contrastes o en sus espantosas semejanzas”.<sup>250</sup> Realizado este deslinde, Barrenechea pasa a refutar el análisis semántico propuesto por Todorov, reconociendo a su vez que “dentro de lo fantástico, todas las clasificaciones temáticas que ha habido hasta ahora resultan poco satisfactorias”.<sup>251</sup> En esta misma línea de argumentación, la autora argentina, desarticula la clasificación entre *temas del yo y el tú*, propuestas por Todorov, indicando que no son privativas de la literatura fantástica. A su vez propone una clasificación que resulta acorde a su planteo original:

Proponemos, en cambio, dos tipos de categorías que parecen propias del género fantástico en el nivel semántico: I) Semántica de los hechos anormales y sus relaciones: 1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida. 2. Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidades; distinción sujeto/objeto. Esta última distinción podría comprender los íconos o simulacros; los sueños, los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (...); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano). II) Semántica global del texto. 1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo (...). 2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real.<sup>252</sup>

Las dos categorías nombradas por Barrenechea permiten reconocer y englobar varios textos de Levrero como pertenecientes a este modo del relato; resulta claro que en la *trilogía involuntaria* aparecen varios de los procedimientos mencionados en el punto dos: las “relaciones entre los elementos”. Sin embargo, como se mencionó, la autora no distingue en este primer artículo *modo de género*, y sigue refiriéndose a estas categorías o a los procedimientos como identificadores de un género fantástico específico.

---

<sup>249</sup> Ibid. p. 97.

<sup>250</sup> Ibid. p. 98.

<sup>251</sup> Ibid. p. 99.

<sup>252</sup> Ibid. p. 100-101.



El trabajo ya mencionado de Dehenin, publicado en 1980, plantea algunas observaciones a las clasificaciones de Todorov y Barrenechea y revela la naturaleza de los relatos fantásticos. En este trabajo se parte de dos ejes que combinan las visiones mencionadas: el primero está conformado de la siguiente forma: *real extraño / extraordinario paranatural; fantástico / provisional limitado; maravilloso / sobrenatural*: “En el primer eje, lo fantástico que resulta de la irrupción de lo anormal dentro de lo real, se sitúa en un punto límite o en una línea de demarcación entre lo cognoscitivo real (referencial) y lo imaginario irreal (autorreferencial)”.<sup>253</sup> El segundo eje delimitado configura un pasaje desde lo *posible* a lo *imposible*: *posible / (razón); fantástico / irreductible problemático; imposible / (sin razón)*. Para Dehenin el auténtico fantástico se encuentra situado en el segundo eje:

El verdadero fantástico se sitúa en el segundo eje. Es mucho más que la irrupción dentro de lo real de un hecho anormal focalizado en su inexplicable exterioridad. Es la proyección sobre la realidad de un hecho anormal focalizado desde la inferioridad de un mundo mental problemático. Así de exterior la problematización se ha hecho interior, mucho más compleja, de tipo psico-onírico o de tipo más abstracto y especulativo.<sup>254</sup>

Dehenin aporta una visión que extrae de Barrenechea y que luego será tomada como la esencia de lo fantástico: la idea de la *transgresión*: “El Fantástico (con mayúscula) se sitúa alrededor de los límites de la razón, mantenidos para ser transgredidos”.<sup>255</sup> Siguiendo esta misma línea de razonamiento es que cita a Irene Bessière y Borges para confirmar su punto de vista y delinear lo que denominará luego *fantástico nuevo*.

Me interesa destacar la relación que establece porque, será la misma que señalaremos para focalizar algunos aspectos de nuestro análisis y, porque permite explicar la naturaleza del modo fantástico no tanto como “la combinación de non-réalité et de motivation réaliste qui régit la narration fantastique”, sino como: “La transcription de l’expérience imaginaire des limites de la raison. Ill allie la fausseté intellectuelle de ses prémisses à une hypothèse extra-naturelle ou surnaturelle, de telle manière que la motivation réaliste soit indissociable d’un principe d’irréalité.”<sup>256</sup>

Este rasgo, reseñado por Borges, sitúa el relato fantástico en función de la *experiencia de lo imaginario*, y permite entender la relación entre lo fantástico y la experiencia de lo *inquietante extrañeza* mencionada por Freud. Dehenin siguiendo a Borges lo plantea de este

---

<sup>253</sup> Elsa Dehenin, “En pro de una tipología de la narración fantástica”, *op. cit.* p 356.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 357.

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 359.

<sup>256</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 52.

modo: “Lo fantástico es una literatura de hipótesis: de quizás y de subjuntivos imperfectos”.<sup>257</sup>

Para ella lo fantástico es *una literatura* donde surge: la *duda* y la *problematización*:

La problematización varía según que la convivencia de lo real posible y de lo imaginario imposible sea más o menos subvertida racionalmente, sea más o menos especulativa, abstracta pues. Lo fantástico de una obra –la parte de indecible ambigüedad- no se refiere a una realidad ya constituida o instituida por el autor: apunta hacia algo arreferencial, sin representación.<sup>258</sup>

El razonamiento de Dehenin establece a través de la poética borgeana el cambio producido en lo fantástico *nuevo* como lo denomina ella, o más concretamente *neo-fantástico* (así lo designa la autora). La argumentación se sustenta en la poética del escritor argentino y le posibilita exponer una nueva modalidad de fantástico: “La problematización de lo fantástico es directamente proporcional a la subversión por la razón de sus propios mecanismos (de su causalidad), una subversión que es más eficaz cuando es menos arbitraria, menos caída del cielo y más implicada en el desarrollo del relato”.<sup>259</sup> Dehenin utiliza algunos de los argumentos esgrimidos por Borges en su artículo “El arte narrativo y la magia” para revelar el tema de la *causalidad* y oponer *la novela psicológica* a *la novela de aventuras*. Pero las conclusiones a las que arriba son apresuradas: “El término mágico corresponde a lo que se puede llamar hoy el neo-fantástico” (...) “queda claro que la magia corresponde a lo que llamamos neo-fantástico, entendida como una pesadilla de lo causal. No hay que confundirlo con lo maravilloso que supone una negación o contradicción de lo causal”.<sup>260</sup> Las conclusiones a las que arriba la autora adolecen de fragilidad, sin embargo, admiten a través de la poética de los autores (en este caso Borges), una nueva modalidad de fantástico que se diferencia del fantástico tradicional delineado por Todorov:

Borges sigue distinguiendo lo fantástico (que sabemos imposible) de lo sobrenatural. Admite implícitamente dos niveles de explicación: uno, parcial y de fácil acceso, muy explorado por los críticos; éste incluye tanto lo onírico, que supone una relación más bien autorreferencial entre el hombre y lo de dentro, como retórico-simbólico (metafórico y metonímico) que refleja la relación referencial entre el hombre y lo de fuera. Hay sin embargo otro nivel más completo y más complejo, sofisticado. Borges lo define poco: de postulado imposible. Así lo fantástico puede localizarse y explicarse en la superficie de la obra, pero queda la posibilidad de una especulación trascendental, basada en un principio previo irreal, mágico, fantástico, imposible en la terminología de

---

<sup>257</sup> Elsa Dehenin, *op. cit.* p. 358.

<sup>258</sup> *Ibid.* p. 359.

<sup>259</sup> *Ibid.* p. 360.

<sup>260</sup> *Ibid.* p. 360.

Borges: un principio irrefutable pero inmotivado, meramente especulativo.<sup>261</sup>

Las apreciaciones de Dehenin, discutibles en sus conclusiones finales muestran, no obstante, una perspectiva en relación al *modo* del relato. Esta mirada delimita y distingue el *fantástico tradicional*, mencionado por Todorov, del *fantástico nuevo*, tal como lo llama la autora:

Es urgente no confundir un fantástico tradicional que actúa desde fuera, que va de lo extraño a lo maravilloso y que se define según un orden de realidad referencial o autorreferencial y un fantástico nuevo que actúa desde dentro, que intenta liberarse de todo orden de realidad, un fantástico arreferencial, problemático e imposible, generalmente bastante sofisticado –cansado, parece- que está haciendo marcha atrás hacia un fantástico menos imposible, onírico y recuperable por la razón ... otra vez.<sup>262</sup>

### 2.1.5. Líneas de discusión y debates posteriores a 1980

Dos trabajos más de Ana María Barrenechea se refieren a la problemática de lo fantástico. En el primero de ellos, publicado en 1980 y titulado “La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género”<sup>263</sup> regresó a la problemática de lo fantástico y se refirió al problema del contexto en la constitución de la obra literaria y en particular de la literatura fantástica. En el segundo artículo, publicado en 1991, revisó conceptos de los trabajos anteriores y anticipó algunas de las concepciones que luego serían mayormente aceptadas durante los noventa: el artículo se denominó: “El género fantástico entre los códigos y los contextos”.<sup>264</sup>

Veamos una breve síntesis histórica de la discusión sobre lo fantástico, y luego examinaré los conceptos de la profesora Barrenechea por considerarlos de relevancia a los efectos de examinar lo fantástico como un *modo* de la narración.

Entre ambos artículos (mencionados anteriormente), permanecía latente la discusión planteada en 1972 en el artículo publicado en la *Revista Iberoamericana*. En aquel artículo, Barrenechea situaba el eje de la discusión en los factores determinantes de lo fantástico. Pero, a partir de la definición de Todorov, asimilaba otra discusión, aquella que tenía que

---

<sup>261</sup> Ibid. p. 362.

<sup>262</sup> Ibid. p. 362.

<sup>263</sup> La primera edición del artículo apareció en *Texto / Contexto en la literatura Iberoamericana*, Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Pittsburg, 27 de mayo-1º de junio de 1979), Madrid, 1980, pp. 11-19.

<sup>264</sup> Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp.75-81.

trataba sobre los géneros del discurso o más concretamente los géneros literarios.

Resulta claro que, desde los años setenta estuvo presente en la discusión, la oposición entre la visión de lo fantástico como un *género* o un *modo*. Durante el comienzo de la década del dos mil Andrea Castro, en su libro *El encuentro imposible*, resume el problema de la siguiente manera:

La cuestión de si el fantástico es un género literario, un modo o simplemente una forma de narrar ocupa y ha ocupado a la crítica durante varias décadas. Un problema, ya conocido de los estudios literarios en general, y que suele producir un ‘efecto Torre de Babel’ en las discusiones, es el manejo de distintas acepciones de los términos género y modo.<sup>265</sup>

Al trabajo de Todorov le contestó Barrenechea en los ensayos que estamos tratando y también lo hizo Christine Brooke-Rose. Una lo hizo desde la perspectiva de los temas y modos presentes en el fenómeno de lo fantástico mientras que la otra, discutió el tema genérico y la pertinencia de su utilización como categoría de análisis en los estudios literarios (en este caso la segunda). Cuando apareció el segundo ensayo de Barrenechea (1980) y luego el tercero (1991) la discusión del tema no solamente trascendió lo fantástico sino que sobrellevó otro tipo de problemas: se discutió la naturaleza de los textos y los tipos textuales, sobre todo desde la perspectiva de la lingüística textual. Por esos años ya estaba publicado el artículo de Horst Isenberg,<sup>266</sup> y la discusión sobre la teoría de *mundos posibles* apareció en el artículo que publicó Walter Mignolo en el número homenaje a Ana María Barrenechea<sup>267</sup> que, aportó elementos para entender la definición de fantástico utilizada por Borges (lo fantástico como un *artificio* o categoría de la ficción). El libro de Susana Reiz que oportunamente trataré también se ocupaba del tema desde esta perspectiva.

Debe recordarse que el primer trabajo de Rosalba Campra sobre el tema de lo fantástico data de 1981;<sup>268</sup> en aquel artículo, si bien aparecía una dubitación acerca de si lo fantástico podía considerarse o no un *género*, resultaba claro que su propuesta de abordaje tenía más relación con una práctica de escritura o un *modo* del relato que con la idea de

---

<sup>265</sup> Andrea Castro, *El encuentro imposible*, *op. cit.* P.27.

<sup>266</sup> Horst Isenberg, “Cuestiones fundamentales de tipología textual”, en *Lingüística del texto*, compilación de textos y selección bibliográfica de Enrique Bernárdez, Madrid, Arco Libros, 1987. La primera versión de este artículo es de 1978, fue publicado ampliado en alemán en 1983.

<sup>267</sup> Walter Mignolo, “Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui)”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, editado por Lia Schwartz e Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 1984, p. 482

<sup>268</sup> Rosalba Campra, “El fantástico. Una isotopía della trasgressione”, in *Strumenti Critici*, Torino, XV, 45; Giugno, 1981. Posteriormente trataría el tema en: “Fantasma, ¿estás?”, en *Lo fantástico y lo lúdico en la obra de Julio Cortázar*, Actas del Coloquio Internacional de Poitiers 1985, Madrid, Fundamentos, 1986 y en “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, *op. cit.*

*género*. Durante la década del ochenta apareció el completo y exhaustivo libro de Rosemary Jackson.<sup>269</sup> Propuso una lectura de lo fantástico como un *modo* del relato que puede devenir en *género*. Si bien discutibles muchos puntos del libro, no deja de ser un aporte fundamental, en cuanto a su audacia intelectual y abordaje de algunos problemas que se presentan en relación con lo fantástico.

Durante los noventa *La narrativa fantástica en España e Hispanoamérica*, el libro coordinado por la profesora Morillas Ventura se transformó en un material de amplia incidencia en el debate del tema; y lo fue por dos motivos: el momento en el que apareció y el crisol de discusión teórica que generó. Su autora ha expresado que el libro fue pensado y pedido a los colaboradores como una reflexión sobre el tema desde la perspectiva en la que estaban trabajando en ese momento;<sup>270</sup> observado en perspectiva, su incidencia e importancia aparecen confirmadas. Si se siguen los razonamientos presentes en el volumen se aprecia un cambio en las posturas, un deslinde incipiente entre *género* y *modo* tal como lo plantea con su brillantez habitual la profesora Barrenechea.

Durante los noventa esta dicotomía se perfiló con claridad. Se comenzó a hablar de *modo* del relato y se rescataron conceptos que aparecían en el libro de Irene Bessièrè publicado en 1972. Los artículos de la profesora Morillas publicados sobre fines de los noventa profundizan sobre estos aspectos y sobre la noción de *modo* del relato, concepto que aparece presentado en los artículos ya citados: “Identidad y literatura fantástica” y “La irrealidad y el fermento expresionista en Borges”.

El libro publicado por David Roas en 2001 (*Teorías de lo fantástico*) y el libro *Territori della finzione* (2000) de Rosalba Campra<sup>271</sup> que reúne todos sus artículos y reformula algunos conceptos planteados anteriormente, cierran esta brecha y dan por cerrada la discusión. Cuando se habla de fantástico se habla de un *modo* del relato que trasciende las diferentes variantes del mismo, ya sea este realista, maravilloso, de ciencia ficción: las atraviesa y las desestabiliza. En esta misma línea puede encontrarse el libro de Remo Ceserani.<sup>272</sup> Mary Erdal Jordan en *La narrativa fantástica* si bien realiza un abordaje crítico que muestra lo fantástico como un *modo*, configurado como efecto de lenguaje, parte de la noción de género y no discute el tema. De ambos libros se desprende la idea de un modo del relato o un fenómeno del lenguaje, pero aparecen ligados a una modalidad de construcción narrativa específica, con temas y recursos propios. En este sentido me importa destacar con

---

<sup>269</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, op. cit.

<sup>270</sup> Información expresada en correo privado al autor de este trabajo.

<sup>271</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000, p. 9.

<sup>272</sup> Remo Ceserani, *Lo fantástico*, op. cit.

precisión a qué me refiero cuando utilizo el término fantástico en este trabajo. Aclararé algunos conceptos referidos al tema.

Como se ha visto la discusión entre *género* y *modo* que he intentado resumir en este apartado, no resuelve el tema pero aporta soluciones para entender lo fantástico. Entre ellas la más relevante es la puesta en tela de juicio de la noción de *duda* acuñada por Todorov y la introducción de la noción de *problema* para enfrentarnos a lo fantástico: ambos conceptos fueron enunciados por Ana María Barrenechea.

Regreso a los trabajos de Ana María Barrenechea por considerarlos de interés para este trabajo. El artículo de Barrenechea de 1980 (“La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género”) fue publicado posteriormente en dos ocasiones: 1985 y 1996. En el segundo caso la autora realiza una anotación que me parece pertinente destacar en relación al título de la primera edición: “Hoy prefiero llamarlo tipo de discurso y considerarlo una categoría transversal”.<sup>273</sup> Aparece ya comenzados los noventa la reedición del artículo: editado en 1996 centra el problema de la cuestión de lo fantástico. Resulta clara la mención que realiza porque, sitúa los dos aspectos que me interesa señalar en relación a este trabajo: lo fantástico como un *tipo de discurso* (en el que confluyen aspectos lingüísticos y del contexto histórico – social – cultural) y la inserción de ese *tipo* como una categoría *transversal* que atraviesa los diferentes tipos de relatos.

Otra observación aparece allí en relación a la negación de lo fantástico como *género* o como *modo*:

Descarto previamente la discusión sobre la legitimidad de la noción de género en teoría literaria, la existencia de lo fantástico como género, subgénero, modalidad, modo o tipo de discurso y la dificultad de la elección de rasgos para definirlo. Todo esto no invalida el hecho de que pragmáticamente se maneja la categoría de lo fantástico en la producción de las obras (como tradición literaria que los autores pueden aceptar o rechazar) y en la comercialización (puesto que se imprimen, venden y critican colecciones, antologías, bibliografías y obras particulares cuyos títulos o subtítulos las califican de fantásticas).<sup>274</sup>

Sin embargo, luego de anotadas estas afirmaciones, el argumento principal que proporciona el artículo radica en la importancia del contexto socio cultural para la constitución del *género*: “La correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del género”.<sup>275</sup> Las apreciaciones dirigidas acerca de la importancia del contexto

---

<sup>273</sup> Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en Saúl Sosnowski (Selección, prólogo y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 196.

<sup>274</sup> Ibid, *op. cit.* p. 31.

<sup>275</sup> Ibid, *op. cit.* p. 31.

socio cultural en la conformación de la obra literaria, y sobre todo, en el contrato de lectura que ésta le propone al lector, funcionan en relación a épocas específicas. Esta visión roza la posición de Todorov, quien considera lo fantástico un género acotado a una época específica. Partiendo de esta distinción Barrenechea define lo que entiende por literatura fantástica:

Antes de entrar en materia –para evitar confusiones- diré con qué concepto de literatura fantástica opero. Me refiero a un grupo de obras delimitado por dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de presentar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquéllas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo normal, y otros, a los de lo anormal, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explicita.<sup>276</sup>

Junto a esta definición que, resulta operativa a la hora de enfrentarme a cierto sector de la narrativa de Mario Levrero, realiza un agregado:

Como ya aclaré en mi discusión de las ideas de T. Todorov, y contra lo que él sostiene, lo fantástico incluye obras en las que se duda sobre si ‘realmente’ ocurrieron acontecimientos anormales, y otras en las que se afirma rotundamente su existencia dentro del orbe narrativo propuesto. Por lo tanto, la ‘duda’ no puede ser nunca un rasgo definitorio de este tipo de discurso.<sup>277</sup>

Desde esta perspectiva se trata de un tipo de relatos donde no sólo cuentan los hechos sino el modo de presentarlos: “El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como problemática o como no problemática: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas”.<sup>278</sup> Barrenechea se encarga de aclarar que nunca la situación problemática reside en la *duda* sino como “suscitadora de problemas, conflictiva para el lector”.

La distinción realizada entre *normal* y *anormal* permite comprender la esencia de lo fantástico: cuando habla de lo normal se trata de “lo admitido en ambas esferas (natural y sobrenatural) es un acontecimiento normal para el grupo que lo considera como posible por esporádico que se”.<sup>279</sup> En cambio lo anormal “es todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión”.<sup>280</sup> La originalidad de la propuesta radica en la importancia que le brinda a los aspectos socioculturales como formas de interpretación de este tipo de relatos:

---

<sup>276</sup> Ibid, *op. cit.* p. 32.

<sup>277</sup> Ibid, *op. cit.* p. 38.

<sup>278</sup> Ibid, *op. cit.* p. 32.

<sup>279</sup> Ibid, *op. cit.* p. 32.

<sup>280</sup> Ibid, *op. cit.* p. 32.

“La manera en que están presentados los hechos culturalmente sugerirá a veces que los acontecimientos están vistos a través de las creencias del narrado, o de uno o varios personajes, o del oyente o lector implícito o explícito en la obra”.<sup>281</sup> La principal propuesta radica en entender que “por mucho que algunas corrientes críticas deseen o hayan deseado separar radicalmente el texto del orbe extratextual, es indudable que este subyace en toda lectura”.<sup>282</sup> La idea desde la cual construye la noción de normal / anormal se puede desvirtuar, si se toma en cuenta que se llega a “un punto en la evolución del relato fantástico en el que parece superfluo preguntarse dentro de qué pautas culturales se eligen los hechos que representan los campos de lo anormal y lo normal”.<sup>283</sup> Estos conceptos que expresa Barrenechea están en relación a la idea del género como construcción socio cultural: “El absurdo generalizado construye literariamente un mundo en el que ya no es posible funcionar con la contraposición de lo normal y lo anormal, porque desde lo nimio a lo de máxima importancia todo pierde su condición de clasificable en tales orbes, y el ‘orden’ que rige los códigos socioculturales estalla hecho pedazos”.<sup>284</sup> En la conclusión del mencionado artículo Barrenechea apunta la importancia no solamente de la conformación interna del texto sino también de los códigos extratextuales, señalando a su vez la importancia de éstos en la interpretación del texto:

Cada obra crea sus propias categorías por una compleja red de relaciones textuales (en el nivel de la narración y de lo narrado) y extratextuales (con materiales de los códigos socioculturales, incluidos los específicos de la tradición literaria y del propio tipo de discurso) [...] Que si los códigos con que se ha conformado al lector implícito son decisivos en la orientación de la lectura, no dejan de funcionar los códigos del lector real en constante contrapunto, nunca totalmente acallado [...] Que en la transformación diacrónica de la literatura fantástica se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos. Estos eran al principio fácilmente localizables en tiempo, espacio y grupo social que los sustentaba, pero cada vez se han convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos y las convenciones del extratexto.<sup>285</sup>

Como se observa, los términos del artículo no discuten la noción de *género* aplicado a la *literatura fantástica*, y como se ve no descarta la idea de un corpus textual incluido bajo ese término; esto no impide que señale aspectos de funcionamiento de lo fantástico que son claramente representativos de ese *modo* de la narración.

---

<sup>281</sup> Ibid, *op. cit.* p. 33.

<sup>282</sup> Ibid, *op. cit.* p. 33.

<sup>283</sup> Ibid, *op. cit.* p. 35.

<sup>284</sup> Ibid, *op. cit.* p. 35.

<sup>285</sup> Ibid, *op. cit.* p. 37.



En el artículo de 1991 la investigadora argentina plantea claramente la dicotomía de visiones que sobrevolaban los trabajos teóricos anteriores: “Modalidad, modo, modelización, cauce de representación o de comunicación, también tipo de discurso o tipo ficcional pueden convenir como nominaciones aplicables a la literatura fantástica si la reconocemos como una categoría transversal a los géneros”.<sup>286</sup> Sin embargo esto no le impide volver a insistir sobre las relaciones entre la obra y su contexto. En realidad la discusión latente en el artículo se dirige a la distinción entre *género* y *tipo discursivo*. Para ello discute dos posiciones: aquellas que refieren a *categorías inmanentes* y otras mencionadas como *categorías epocales*. En el primero de los casos se trataría del caso del género visto como una *categoría atemporal*, mientras que en el segundo, aparece la idea de género como construcción de un proceso. Para situar el marco de discusión sobre la cuestión de género, Barrenechea se ubica en función de los trabajos de Walter Mignolo y Susana Reiz.<sup>287</sup>

La distinción realizada se basa en los mecanismos utilizados para entender las *ficciones fantásticas*, ya sea a través de un acercamiento desde la obra o de esta en función del contexto en el que se produce. Así, al retomar conceptos de Reiz, que trabajará posteriormente por considerarlos operativos para nuestro propio desarrollo del trabajo, Barrenechea anota: “Su exposición se centra teóricamente en definir criterios para producir con rigor fórmulas que permitan distinguir tipos de ficcionalización por combinación de ciertas entidades y sus transformaciones”.<sup>288</sup> En el caso de Mignolo distingue entre *comprensión teórica* y *comprensión hermenéutica* y “se decide por la segunda para aclarar los conceptos de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”.<sup>289</sup> Barrenechea observa además que Todorov se decantó en su momento por una “consideración inmanente de la literatura fantástica” lo mismo que ella: “adopté como él la postura atemporal o teórica”.<sup>290</sup>

Sin embargo, luego de considerar otros aspectos en el segundo artículo, entre los que anotaba elementos del contexto sociocultural, observa que:

---

<sup>286</sup> Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit. p. 75.

<sup>287</sup> Los trabajos referidos de ambos autores son los siguientes: Walter Mignolo (1980), “¿Qué clase de textos son géneros? Fundamentos de tipología textual”, Coloquio Internacional de Semiología y Poética (UNAM), *Acta Poética*, 4-5, 1982-1983; Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986. De Susana Reiz de Rivarola, se cita el artículo “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, III, 2, 1979. La preocupación como ya se expresaba en los artículos anteriores consistía en visualizar si lo fantástico puede considerarse un género o un modo del relato. Esta discusión se resolvería como expresé anteriormente en función de la distinción entre *clase* y *tipo* textual.

<sup>288</sup> Ana María Barrenechea, op. cit. p. 77.

<sup>289</sup> Ibid.. op cit. p. 76.

<sup>290</sup> Ibid.. op cit. p. 77.

La correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del que ahora prefiero llamar tipo de discurso. Es verdad que todo hecho de habla lo requiere, pero la oposición normal/anormal que sigo considerando como fundadora de lo fantástico, sitúa en primer plano esta correlación que el texto propone al ofrecer la coexistencia de tales opuestos como problema. La aparición de la dupla normal/anormal en la argumentación me sitúa en el campo de la teoría, pero el manejo de códigos socioculturales, según continuaré precisándolos, me coloca en lo que sería la posición opuesta. En efecto, agrego luego que varían de época a época (y de autor a autor, a veces). Las relaciones entre la organización intratextual y la extratextual de esos códigos: también que si en la serie extratextual los códigos están determinados en el tiempo y en el espacio, dentro del texto se goza de libertad para no respetar tales determinaciones y crear las reglas que rigen internamente esos mundos literarios.<sup>291</sup>

La caracterización de *tipo de discurso* que realiza Barrenechea presupone la relación entre el acto de habla y su circunstancia histórica, por lo tanto el tipo discursivo elegido aparece condicionado por factores culturales e históricos que, determinan un modo de narrar: “Esa libertad no impide que las condiciones socioculturales influyan en el proceso de la serie literaria, en movimientos como el romanticismo, el naturalismo o la vanguardia, según lo estudió con precisión Mignolo”.<sup>292</sup>

Barrenechea discute la cuestión del *género* para referirse a la *literatura fantástica* y acepta que la permanencia del nombre implica una legitimación del fenómeno y de la posición teórica que así lo entiende.<sup>293</sup> Partiendo de este reconocimiento vuelve a distinguir alguno de los elementos que estaban presentes en su anterior trabajo:

En mi segundo trabajo de 1979, al reafirmar que la literatura fantástica necesita como tipo de discurso, es decir pro exigencia estructural, el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal ‘como problema’, llegaba a estas conclusiones: 1. Que cada obra crea sus propias categorías por una compleja red de relaciones textuales (en el nivel de la narración y de lo narrador) y extratextuales (con materiales socioculturales incluidos los específicos de la tradición literaria, entre ellos los de su propio género); 2. Que los códigos con los que se ha conformado al lector implícito son decisivos en la orientación de su recepción, pero también funcionan los del lector real en constante contrapunto; 3. Que en la transformación diacrónica del tipo de discurso fantástico se va acentuando un proceso de cambio en la utilización de los códigos y en la línea lógica de la historia narrada. Los primeros eran fácilmente localizables en el tiempo, el espacio y el grupo social que los sustentaban, pero cada vez se han convertido en más ambiguos, menos localizables, más heterodoxos en la manipulación de los datos internos y las convenciones extratextuales.<sup>294</sup>

---

<sup>291</sup> Ibid.. *op cit.* p. 77.

<sup>292</sup> Ibid, *op cit.* p. 77-78.

<sup>293</sup> Ibid, *op. cit.* p. 78.

<sup>294</sup> Ibid, *op cit.* p. 78.

Estas transformaciones mencionadas por la autora permiten comprender que en lo fantástico también se manifiesta lo que ella denomina “*la subversión de la tradición mimética y de las reglas de verosimilitud*”.<sup>295</sup> Esta visión reconoce el cambio producido en la conformación del discurso literario y sobre todo la capacidad de:

Los movimientos literarios que trastruecan las categorías y las hacen explotar (el tiempo, el espacio, incluso el yo), borran la lógica del discurso, y las relaciones de lo que se dice y cómo se dice (si es que aparentemente, en el nivel de superficie, dice algo), en última instancia parecerían hacer explotar también la ‘historia’ (‘fabula’ en el vocabulario de los formalistas rusos). Así dejan de ser representativas, referenciales, descriptivas, lo que las acercaría a la poesía que Todorov propuso eliminar de lo fantástico.<sup>296</sup>

Esta posición de Barrenechea confirma sus posturas anteriores, pero presenta un problema: la generalización realizada en relación de elementos característicos del texto literario y su anexo a la llamada *literatura fantástica*. El problema radica en que, no todos los textos que conllevan subversión de la mimesis o fractura de la verosimilitud devienen en la aparición de lo fantástico. Si en el artículo de 1972 propone lo fantástico como una *categoría transversal* que abarca diversos géneros (“Propuse que la categoría de lo fantástico fuese transversal, e incluyese poesía, drama, ficción narrativa y aún otros géneros y subgéneros”) en este caso reconoce que ese criterio “abarcador” no condice con “la evolución del comportamiento en el campo intelectual”.<sup>297</sup> Sin embargo reconoce que las categorías de normal / anormal siguen vigentes: “Me parece que siguen en vigencia las nociones teóricas de convivencia de la dupla normal / anormal como problema para caracterizar el tipo de discurso fantástico en cualquier manifestación genérica”.<sup>298</sup>

Concluido el balance de los tres artículos de la profesora Barrenechea y su desarrollo teórico, creo en la utilidad de sus conceptos a la hora de enfrentarme a los textos de Mario Levrero. En este sentido, me parece que la noción de *categoría transversal* aplicada a lo fantástico y tomando en cuenta que, puede aparecer en todo tipo de relatos, está indisolublemente ligada a la oposición entre lo *normal* / *anormal* por ella propuesta. Resulta operativo entonces considerar que, lo fantástico puede aparecer en cualquier relato para desestabilizarlo y dejar en evidencia la oposición mencionada. En este sentido, este rasgo

---

<sup>295</sup> Ibid, *op cit.* p. 79.

<sup>296</sup> Ibid, *op cit.* p. 79.

<sup>297</sup> Ibid, *op cit.* p. 80.

<sup>298</sup> Ibid, *op cit.* p. 80.

posibilita una mirada *inmanente* de la obra, es decir, una categorización desde la propia obra, que permita entender ese modo narrativo desestabilizador. Por otra parte puede afirmarse que esta modalidad está ligada a la diacronía de la serie literaria.

Quizás en esta misma línea podrían asociarse los conceptos que Silvia Molloy aplica a lo fantástico en su artículo “Historia y fantasmagoría”: “Quiero llamar la atención, en cambio, sobre la ficción fantástica, y sobre la manera en que puede actuar como desestabilizador de historias constituidas y revelador de historias reprimidas. En un palabra, cómo lo fantástico puede expresar nuestra ansiedad ante la historia”.<sup>299</sup> Si bien Molloy no cuestiona la categoría de género, aporta algunos conceptos que parece pertinente tomar en consideración para entender los rasgos de lo fantástico en relación al contexto en el que se produce la obra literaria:

Lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa el relato fantástico se presta a tal ejercicio. Permite, por la ambigüedad misma que plantea, inquietar las certidumbres de un saber heredado. Permite además –por la iluminación desasosegante que es su característica- arrojar sobre el pasado uno de esos ‘fulgores últimos’ que, para Walter Benjamin, signan la tarea del verdadero historiador. Permite por fin, con vuelta de tuerca perversa, desestabilizar no sólo la historia sino la figura misma del historiador que la narra.<sup>300</sup>

Las palabras de Molloy parecen converger en la misma dirección expresada por Enriqueta Morillas Ventura: lo fantástico es un *modo* del relato cuyo efecto desestabilizador y *desestructurante* deja al descubierto la realidad. Entre los ejemplos citados por ella aparece Ricardo Piglia: “En *Respiración artificial*, para revelar lo que la historia ha hecho desaparecer”.<sup>301</sup> Por otro lado esta mirada explica alguno de los procedimientos narrativos de la obra de Levrero: una obra donde lo fantástico asoma para desestructurar y desarmar el relato inaugurando un clima de extrañeza.

---

<sup>299</sup> Silvia Molloy, “Historia y Fantasmagoría”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, *op. cit.* p. 107.

<sup>300</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 107.

<sup>301</sup> *Ibid*, *op. cit.* P. 107.

## 2.1.6. Últimas discusiones acerca de lo fantástico

Uno de los trabajos más originales y sólidos sobre lo fantástico, sostenido a lo largo del tiempo, ha sido realizado por Rosalba Campra. Desde la publicación de “Il fantastico. Una isotopia della trasgressione”<sup>302</sup> en 1981 ha trabajado en una serie de enfoques que aparecen reunidos en su libro del año 2000 *Territori della finzione*.<sup>303</sup> En el artículo mencionado Campra discute las propuestas de Todorov y Barrenechea, y propone la necesidad de acercamiento al texto fantástico desde dos perspectivas: “Il progresso nelle ricerche è dovuto fundamentalmente al tentativo di analizzare il problema non solo in termini di contenuto (...) ma anche secondo i modi della rappresentazione”.<sup>304</sup> Las críticas presentes en el artículo se ubican en la necesidad de esclarecer aspectos del nivel semántico en la terminología de Todorov (*termini di contenuto* según Campra), además de analizar este aspecto en el artículo de Barrenechea y coincidir con ella en varios aspectos. El análisis de Campra se extiende en el estudio de los temas de lo fantástico, pero sobre todo, se ubica en la necesidad que tiene todo texto fantástico de construir su verosimilitud. Esta visión del fenómeno instala el tema de lo fantástico como un género, coincidiendo de esta manera con Barrenechea; es por ello que afirma:

Nei generi la convenzione deriva dal corpus preesistente, è un risultato dei possibili già attuati in questo genere. Non risponde quindi al reale della vita ma al reale dei testi: è un fatto del discorso di finzione. Il reale fantastico, considerato come genere, risponde a certe regole di verosimiglianza diverse da quelle che sottendono un testo realistico. Altre sono qui le coordinate. Quando si legge un racconto fantastico si segue una strategia di lettura che prevede l'accettazione dell'evento fantastico. La legge del genere è l'infrazione, e quindi non è tanto l'infrazione a doversi assoggettare alla verosimiglianza, ma piuttosto le condizioni generali della sua realizzazione.<sup>305</sup>

Como se observa la preocupación de Campra radica en mostrar que el *género* fantástico construye sus propias reglas y su propio sistema de *realidad* interna basado en su verosimilitud. En este sentido Campra señala un concepto que me parece fundamental para entender algunos textos de Levrero: “Il fantástico si configura come una delle possibilità del

---

<sup>302</sup> Rosalba Campra, “Il fantastico. Una isotopia della trasgressione”, en *Strumenti critici*, Turín, XV, 45, junio 1981. Del mismo año es el trabajo “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico. La costruzione come senso”, en *Studi ispanici*, Pisa, 1981.

<sup>303</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

<sup>304</sup> Rosalba Campra, “Il fantastico. Una isotopia della trasgressione”, *op. cit.* p. 201.

<sup>305</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 215.

reale”.<sup>306</sup> Un ejemplo puede tomarse en cuenta cuando ella define la *transgresión* que opera en el plano semántico del texto y apunta que la misma es el resultado de una acción:

Da qui deriva che a livello sintattico la strutturazione più semplice del racconto fantastico si presenta con l’articolazione che segue: indicazione dei limiti, vale a dire la definizione esplicita o implicita dell’esistenza di due ordini inconciliabili (situazione di equilibrio); trasgressione dei limiti (situazione di rottura); e come conclusione una non necessaria né completa reintegrazione dell’equilibrio.<sup>307</sup>

En líneas generales y como lo mostraré en el análisis en particular sobre la obra de Levrero, el caso de la novela *El Lugar*, puede situarse en esta perspectiva: cada acción de los personajes desencadena un desequilibrio de la sintaxis narrativa, y sobre el final de la narración, el personaje reflexiona acerca de este desequilibrio que no permite el restablecimiento de la situación original. Para Rosalba Campra la *transgresión* que aparece con lo fantástico se constituye en una *isotopía* del género:

Si può affermare che non esiste un fantastico senza la presenza di una trasgressione: sia a livello semántico, come superamento di limiti tra due ordini datti come comunicabili; sia a livello sintattico, come sfasamento o carenza di funzioni in senso largo; sia a livello verbale, come negazione della trasparenza del linguaggio (...) La trasgressione appare quindi come l’isotopia che, attraversando i diversi livelli del testo, permette la manifestazione del fantastico.<sup>308</sup>

En un trabajo posterior, Rosalba Campra delimita otro aspecto de lo fantástico: la diferencia entre el fantástico clásico o tradicional estudiado por Todorov y la aparición del fantástico *nuevo* o *contemporáneo*, situando uno de los rasgos que años más tarde analizará con detalle: *los silencios del texto*:

Lo fantástico contemporáneo no hace sino llevar a sus extremas consecuencias ciertos elementos ya presentes en el género tradicional, y que Irene Bessière ha hecho notar: los huecos en la narración. Esos ‘blancos’ son el espacio de la incertidumbre que, según Todorov, constituye la esencia misma de lo fantástico. De modo que la articulación fundante de lo fantástico se da o no por la presencia de elementos específicos en el nivel semántico, sino por la manifestación, en el nivel sintáctico, de una ausencia.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Ibid, *op. cit.* P. 215.

<sup>307</sup> Ibid, *op. cit.* P. 219.

<sup>308</sup> Ibid, *op. cit.* p. 226.

<sup>309</sup> Rosalba Campra, “Fantasma, ¿estás?”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, Coloquio Internacional Universidad de Poitiers, Vol. I, Madrid, Fundamentos, 1986, p. 213.

Si bien en sus primeros trabajos Campra define lo fantástico como un género: “La realidad de lo fantástico, considerado como género, organizado por convenciones específicas, responde a reglas de verosimilitud distintas de las subyacentes en un texto realista. Al leer un cuento fantástico, se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento inverosímil: la ley del género es la infracción”,<sup>310</sup> elabora una estrategia de abordaje que intenta mostrar el *modo* de funcionamiento del mismo y por sobre todo, los rasgos del *fantástico nuevo*, que delimitan no un género sino un *modo de narrar*. En el artículo publicado en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Campra sigue asociando lo fantástico con la idea de género. Sin embargo, creo, se refiere más al proceso de legitimación construido como parte de la industria cultural que a la propia existencia de un género delimitado. Esta mirada ya fue señalada por Barrenechea: se refiere al reconocimiento de un campo de consumo de ese tipo de literatura más que a la dinámica de funcionamiento de los textos. En realidad percibo en la decantación por la noción de *género* el desinterés por discutir el tema y el interés por introducir una visión nueva de enfoque de lo fantástico:

Así como el *género* ha tendido a una esclerotización en el aspecto semántico, con previsibles fantasmas, vampiros que el lector reconoce sin necesidad de que abran la boca, etc., también la explotación de los silencios puede transformarse en un mecanismo sin sorpresa: el lector actual de relatos fantásticos ha incluido en su horizonte de expectativas la carencia de causalidad como un fenómeno recurrente del género, y la carga de asombro del procedimiento puede llegar a ser mínima.<sup>311</sup>

Como se observa, la identificación parte de una ubicación de la obra en un determinado contexto,<sup>312</sup> y no de una visión inmanente de la misma; aunque luego será esta la forma de acercamiento que realizará. En su último trabajo publicado reconoce en la discusión sobre lo fantástico esta ambivalencia presente durante varios años: “Altri, invece (come Reiz, Bessière, Bozzetto, Brooke-Rose, Barrenechea) sentono la necessità di stabilire se questo territorio della finzione nel quale ci muoviamo con passo incerto sia un genere, oppure una modalità, una logica narrativa, una strategia metonimica, un tipo de discorso, una retorica...”<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Río de la Plata*, Nº 1, París, CELCIRP, 1985, p. 96. El artículo es reescritura del ya citado “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantástico. La costruzione come senso”.

<sup>311</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (edi.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario, 1991, p.55.

<sup>312</sup> Los ejemplos utilizados por Campra son aquellos que integran explícitamente un segmento de la literatura de consumo masivo: si bien trabaja con ejemplos de la literatura hispanoamericana también analiza casos como el de las novelas de Anne Rice. Entiendo que el concepto de lo fantástico trasciende a este tipo de literatura.

<sup>313</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione*, op. cit. p. 9.

En su artículo “Fantástico y sintaxis narrativa” de 1985 expresa una noción de lo fantástico que ahonda en la noción de problema planteada en su momento por Barrenechea:

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real.<sup>314</sup>

Las apreciaciones de Campra convalidan la mirada de Barrenechea en el sentido de un *modo* del relato que desequilibra y desestructura el nivel de la narración: sea ésta realista o no. La problematización estaría dada aquí por la ruptura en el orden sintáctico del relato.

La realidad de lo fantástico, considerado como género, organizado por convenciones específicas, responde a reglas de verosimilitud distintas de las subyacentes en un texto realista. Al leer un cuento fantástico, se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento inverosímil: la ley del género es la infracción. La infracción que se destaca en primer plano en el relato fantástico es un escándalo de la razón: ésta comprueba la existencia de dos órdenes irreconciliables, y posteriormente se ve obligada –sin ninguna posibilidad de intervenir- a comprobar su existencia.<sup>315</sup>

Como se observa Campra en este trabajo acepta la noción de género para definir y encuadrar el tema, aunque bien pronto su método de trabajo deriva hacia una mirada que delimita el modo de funcionamiento de lo fantástico. Es en este sentido que reconoce y distingue el cambio en la noción de *literatura fantástica*:

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico.<sup>316</sup>

El aporte, creo que realizado con mucho tino por la profesora Campra en este trabajo de 1985, radica en observar el cambio producido y la naturaleza de funcionamiento de lo fantástico *nuevo*: ya no se trata de la simple aparición de *fantasmas*, sino “más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real”.<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, *op. cit.* P. 97.

<sup>315</sup> *Ibid, op. cit.* p. 97.

<sup>316</sup> *Ibid, op. cit.* p. 97.

<sup>317</sup> *Ibid, op. cit.* p. 97.



Por lo expuesto, y a pesar de que no existe una distinción clara entre *género* y *modo*, creo pertinente señalar el aporte que esclarece el funcionamiento de los textos donde la realidad aparece cuestionada. Tal es el caso de las primeras obras de Levrero, por ello, utilizaré conceptos de Rosalba Campra para explicar el funcionamiento de los textos levrerianos. En último término ya no se trata como en “il fantastico clásico” que “era caratterizzato dalla trasgressione di frontiere al livello semantico”, en el fantástico nuevo la transgresión opera a otro nivel: “La sua manifestazione si può rintracciare fundamentalmente nel livello sintattico: l’apparizione del fantasma è stata sostituita con l’irrisolubile mancanza di nessi tra gli elementi della pura realtà”.<sup>318</sup> Esta nueva forma del fantástico que transmite su accionar a través del nivel sintáctico elabora lo que Campra denomina en el artículo de 1985 *zonas de interrupción*: “En el relato fantástico existe una zona de interrupción, un escamoteo de una parte: del proceso, que pone en duda su totalidad”.<sup>319</sup>

En términos generales el planteo de Campra parte de la noción de *problematización* que ya planteaba Barrenechea, e introduce para ello la noción de nivel semántico y nivel sintáctico, separando a su vez los dos tipos de fantástico: el tradicional y el nuevo o moderno para entender que, en el segundo caso, el problema se expresa en el nivel sintáctico. Tanto en uno como en otro caso se utiliza la noción de género y se habla de literatura fantástica, ahora bien, sólo Barrenechea intenta explicar elementos textuales y extratextuales en la conformación del mismo. Agotada la discusión sobre si género si o no, Barrenechea introduce la idea de *tipo de discurso* para explicar las narraciones fantásticas. El *tipo de discurso* está condicionado culturalmente y reconfigura el acto creador conformando un tipo de fantástico según sea la época. En la mirada de Campra, no aparece esta discusión pero se sobreentiende.

Campra observa que existe un pasaje desde las variaciones temáticas a una experimentación con el lenguaje que tiene su mayor carga en el discurso articulado por tipo de relatos. El centro que articula este fenómeno se manifiesta como ya lo adelantó Barrenechea en la *problematización*: “Le possibilità più inquietanti nascono dalla distorsione della realtà fisica della parola stessa” (...) “Nel racconto fantastico le nuove combinazioni di lettere e suoni non si limitano a creare una nuova parola ma giungono a rivelare una realtà segreta”.<sup>320</sup> Esta posición le permite asegurar el pasaje de un “fantastico prevalentemente semantico, come quello dell'Ottocento, a un fantastico del discorso, come quello che sembra

---

<sup>318</sup> Rosalba Campra, *Territori della finzione*, op. cit. 96.

<sup>319</sup> R. Campra, “Fantástico y sintaxis”, op. cit. p. 99.

<sup>320</sup> R. Campra, *Territori della finzione*, op. cit. P. 131.

essersi affermato a partire dalla seconda metà del Novecento, va di pari passo alla sperimentazione nata da un coscienza linguistica che si manifesta soprattutto come autoproblematizzazione”.<sup>321</sup>

En este tipo de fantástico que surge en el texto y que puede reconocerse en los relatos de Levrero que serán estudiados, el fenómeno expresa la “condizione di oggetto creato dalla scrittura, che si propone al lettore come proiezione della propria attività”.<sup>322</sup>

En este trabajo final que estoy citando, Campra identifica y reagrupa los conceptos de Barrenechea para situarlos no solamente en cuanto a la expresión de la problemática semántica sino trasladando el fenómeno a una problemática discursiva:

La problematizzazione semantica identificata da Barrenechea si duplica in una problematizzazione discorsiva (...) La delimitazione del fantastico che operano Todorov e i suoi seguaci, riducendolo al dubbio del lettore e includendo nella sua definizione semantica la sessualità trasgressiva, porterebbe a considerare fantastico, come già altri hanno fatto notare, un numero ridottissimo di opere, e addirittura a sentenziare la sua inesistenza attuale: un oggetto meramente archeologico. Tuttavia, il fantastico non è solo un fatto di percezione del mondo rappresentato ma anche un'interazione tra un fenomeno di scrittura e una strategia di lettura.<sup>323</sup>

Luego de ubicado el fenómeno en perspectiva, Campra, está en condiciones de situar la existencia y definir lo fantástico como una *isotopía de la transgresión*: “Credo che si possa definire il racconto fantastico come un tipo particolare di testo narrativo che trova il suo dinamismo organizzativo nell'isotopia della trasgressione”.<sup>324</sup> Esta visión posibilita un acercamiento entre la postura de Campra y Barrenechea, sobre todo si se toma la noción de *modo de la narración* o *categoría transversal* enunciada por ésta última:

Nel terreno che ci interessa, questo vuol dire che una distorsione nel livello sintattico o un uso particolare di un elemento del livello verbale costituisce, con la stessa legittimità dei canini insanguinati di un conte transilvano, l'indice del fantastico o addirittura uno dei meccanismi della sua produzione. L'isotopia della trasgressione, attraversando i diversi livelli del testo, assicura la sopravvivenza del fantastico come un atteggiamento di lettura: quello di un lettore che pretende dal testo la problematizzazione della certezza sul proprio mondo.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> Ibid, *op. cit.* P. 133.

<sup>322</sup> Ibid, *op. cit.* P. 133.

<sup>323</sup> Ibid, *op. cit.* P. 135. Así como coincide en los dichos de Barrenechea se distancia de los de Todorov: “Contrariamente a Todorov, non credo che la lettura di un testo fantastico si debba esaurire in questo interrogativo: si possono porre a questo tipo di testi non solo le domande che derivano dalla loro natura fantastica, ma anche quelle che, riconoscendo la loro natura polisemica, inseguono altri gradi di significazione”, *op. cit.* p. 140.

<sup>324</sup> Ibid, *op. cit.* P. 138.

<sup>325</sup> Ibid, *op. cit.* P. 138.

En las conclusiones del libro se revela claramente la visión de lo fantástico como un *modo ficcional* que atraviesa los diferentes niveles del texto y que desestabiliza su propio objeto de representación: "Anche si forse, nella prospettiva che ho proposto, il fantastico, come il realismo, o il reale meraviglioso, va oltre la definizione di genere per apparire soprattutto come un atteggiamento o un modo finzionale di rappresentazione della realtà. Per', a differenza del realismo o del reale meraviglioso, il fantastico si configura come un domanda sull'oggetto della sua rappresentazione".<sup>326</sup>

En el artículo "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" publicado en 2001, vuelve sobre conceptos expresados con anterioridad y establece una serie de relaciones que permiten situar la obra en función de su contexto. Realiza esta observación para situar el concepto de lo *real* como forma de representación en la literatura y mostrar que, la relación que delimita este concepto "no se establece, a fin de cuentas, entre el texto y lo real (lo que implicaría una relación inmediata), sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo que se está sometiendo a comparación son dos sistemas convencionales",<sup>327</sup> es decir, el sistema que determina que un relato se parezca a la realidad y otro que se diferencie de ella. Para Campra las clasificaciones de Vax, Caillois, Todorov y Barrenechea se refieren al nivel semántico del texto, como ya lo expresé, sin embargo, reconoce que "la noción de 'choque', de violación del orden natural, implícita en el universo fantástico" (no desarrollado en Todorov y explicitado en Barrenechea) implica para ella "una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición".<sup>328</sup>

La visión de Campra cambia sustancialmente el acercamiento de Todorov y la forma de enfoque en relación a los temas de lo fantástico. El cambio se debe a la consideración que realiza la profesora Campra en función de la organización de los elementos dentro de un texto fantástico; es por ello que distingue la existencia de *categorías sustantivas* y *categorías predicativas*. Estos elementos de conformación de la ficción en lo fantástico me permitirán explicar la aparición del mismo en los textos de Levrero:

De un particular acto de enunciación (el acto narrativo) deriva un particular tipo de enunciado (el relato), que es el texto con el que se enfrenta el lector. De los

---

<sup>326</sup> Ibid, *op. cit.* P. 139.

<sup>327</sup> R. Campra, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p. 154.

<sup>328</sup> Ibid, *op. cit.* P. 159-160.

elementos de este enunciado pueden predicarse cualidades intrínsecas que, en el caso de presentarse como irreductibles, ofrecen al subvertirse el terreno pertinente para la actuación de lo fantástico. Sin que esto signifique formular una partición ontológica, sino una catalogación operativa fundada en distinciones ofrecidas por el texto mismo en cuanto organización de material lingüístico, he llamado categorías sustantivas las que remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de identidad, del tiempo y el espacio (yo/otro; aquí/allá; ahora/antes-después), y categorías predicativas las oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/abstracto; animado/inanimado; humano/no humano).<sup>329</sup>

A fines de los noventa Mery Erdal Jordan publicó su libro *La narrativa fantástica*<sup>330</sup> donde realizó un interesante aporte al estudio del tema. La visión que aparece en el libro ubica lo fantástico como un *género*; pero la particularidad que presenta es la mirada sobre lo fantástico: lo ubica como un fenómeno del lenguaje que se transparenta en el acto de escritura. Al comienzo de su trabajo distingue claramente la perspectiva desde la cual se enfrentará al fenómeno de lo fantástico: “El análisis de la narrativa fantástica que realizo se fundamenta en el presupuesto de la concepción del lenguaje como elemento modelizador del producto literario. Es decir, presupongo que la obra literaria está determinada por la concepción del lenguaje que rige, explícita o implícitamente, en un período literario”.<sup>331</sup>

Como puede observarse el enfoque contiene algunos rasgos similares a la propuesta de Barrenechea, sobre todo en cuanto a la consideración de los elementos extratextuales en el funcionamiento del texto. Al realizar un enfoque tomando en cuenta el *período literario* se ubica en la incidencia que tiene el mismo en la conformación de lo fantástico dentro de la obra; se entiende por tanto que su acercamiento esté fuertemente marcado desde la perspectiva del *género*. Creo atendible su propuesta desde el momento en que el acercamiento al lenguaje y a la escritura, como modeladores de lo fantástico, sitúan su enfoque en campos muy similares a los analizados por Barrenechea y Campra respectivamente.

Esta visión abarcadora del fenómeno puede observarse en la comparación y diferenciación que realiza entre surrealismo y fantástico, tarea que le permite delimitar lo que ella denomina *fantástico moderno*:

El relato fantástico moderno, pese a estar influido por las mismas premisas que el surrealismo, se diferencia de éste en un aspecto clave: mantiene implícita una noción

---

<sup>329</sup> Ibid. op.cit. p. 161.

<sup>330</sup> Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt - Madrid, Vervuert – Iberoamericana, 1998.

<sup>331</sup> Ibid, op. cit. p. 9.

normativa, cotidiana, de realidad, ante la cual el mundo configurado es percibido como extraño y siniestro. Es así que la narrativa fantástica presupone un divorcio de la realidad que es captado como ruptura, en tanto que el surrealismo intenta esencialmente ampliar la noción de realidad infiltrando en ésta nuevas percepciones.<sup>332</sup>

Este punto de vista sobre el fenómeno me permitirá mostrar en algunos pasajes de la *trilogía involuntaria* de Levrero la presencia de lo fantástico como irrupción de otra realidad; ya que, para Levrero la escritura es el modo de mostrar la presencia inquietante de otra realidad: “Impone la noción de ‘otra realidad’. Las experiencias subjetivas son, no obstante, denominadas ‘realidades’, y opuestas a la realidad empírica; el relato enuncia claramente los órdenes que enfrentará: la realidad subjetiva fantástica vs. Realidad objetiva empírica”.<sup>333</sup>

Erdal Jordan instala el problema de lo fantástico no desde la perspectiva de la ruptura, tal y como se veía el fantástico tradicional, sino a partir de la visión de la realidad como problema y expresada a través del lenguaje; en este sentido su postura se acerca a la de Barrenechea: “El texto fantástico moderno, en cambio, no apela a una ruptura entre estos dos conceptos [referencialidad y autonomía], sino a una problematización de la concepción convencional de la realidad, y a fin de lograrlo yuxtapone a ella lo imaginario lingüístico”.<sup>334</sup> La idea de Jordan radica en visualizar lo fantástico desde una perspectiva del lenguaje, es decir: “Lo fantástico como fenómeno de lenguaje (...) no aboga por cambiar nuestra percepción de la realidad, sino por implantar a lo imaginario lingüístico como realidad alternativa”.<sup>335</sup>

El libro permite visualizar, de manera inteligente, una postura que está situada entre la sostenida por Barrenechea y la defendida por Campra, sin romper con ellas y aportando a su vez elementos que esclarecen el funcionamiento de lo *fantástico moderno*:

La narrativa fantástica moderna, dada su capacidad de fusionar la configuración de mundo mimética con la conciencia metafictional, puede ser vista como ejemplo de equilibrio entre las dos tendencias escriturales que derivan de la concepción actual del lenguaje: la asunción del lenguaje como modelizador de mundo y el énfasis en su autonomía mediante el juego del significante. Ambas actitudes, como he señalado, mantienen entre sí una relación fundamentalmente paradójica, por cuanto, por una parte se concede al lenguaje un poder enorme y, por la otra, se cuestiona ese mismo poder.<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> Ibid, *op. cit.* P. 58.

<sup>333</sup> Ibid, *op. cit.* p. 98.

<sup>334</sup> Ibid, *op. cit.* p. 112.

<sup>335</sup> Ibid, *op. cit.* p. 116.

<sup>336</sup> Ibid, *op. cit.* p. 138.

Un cambio señalado por Jordan en lo fantástico moderno radica en sostener que la *duda* de la que hablaba Todorov no siempre se manifiesta como tal, pero si lo hace a través del lenguaje: “Lo fantástico moderno presenta como rasgo distintivo la no manifestación textual de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos, en tanto que el fenómeno fantástico puede ser configurado como de percepción o del lenguaje”.<sup>337</sup> Como ya indiqué la postura de Jordan muestra su cercanía con los planteos teóricos de Barrenechea y sobre todo de Rosalba Campra.

Un cambio crucial ya ha sido señalado por Campra (1981), y éste es el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de escritura. Sustituyo el término escritura por el de lenguaje, puesto que, a fin de llegar a la comprensión total del cambio señalado y adentrarnos en el ámbito del postmodernismo, es necesario relacionar la escritura con la concepción del lenguaje del pensamiento contemporáneo y su inserción en la literatura.<sup>338</sup>

El acercamiento realizado desde la perspectiva del lenguaje si bien lúcido y valioso en alguna de sus vetas, deja entrever posibles flancos de discusión: el planteo se abre a condicionantes discursivas y corrientes de pensamiento difícilmente analizables en la configuración de un texto.

En un artículo posterior,<sup>339</sup> Mery Erdal Jordan revisa algunos conceptos presentes en su libro y profundiza en el tema para distinguir la diferencia entre lo fantástico tradicional y lo fantástico moderno:

La denominación *narrativa fantástica moderna* debe ser entendida en contraposición a la de *narrativa fantástica tradicional*. Si esta última se caracteriza por constituirse mediante un fantástico de la percepción (Campra, 1981) y, esencialmente, porque la vacilación respecto de la naturaleza del fenómeno (Todorov, 1970) es un elemento inserto en el etxto, el reasgo más distintivo de la narrativa fantástica moderna es la *ausencia de una vacilación inscripta en el texto*.<sup>340</sup>

Para Erdal Jordan lo fantástico moderna funciona a través de la ausencia de vacilación por parte del personaje pero también a través de la visualización de otra realidad que surge en el texto:

---

<sup>337</sup> Ibid, *op. cit.* p. 141.

<sup>338</sup> Ibid, *op. cit.* p. 34.

<sup>339</sup> Mary Erdal Jordan, “Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, pp. 321-31.

<sup>340</sup> Ibid. *Op. Cit.* p.323

El énfasis de carácter lingüístico de lo fantástico surge en lo fantástico moderno de impertinencia semántica por la ausencia de vacilación por parte del origen/víctima de lo fantástico respecto del orden del mundo a que pertenece el fenómeno, omisión que introduce eficazmente la opción de otra realidad que la convencional, propia de la interpretación sobrenatural.<sup>341</sup>

Erdal Jordan reconoce que el conflicto de lo fantástico se manifiesta como un problema del sistema cognoscitivo del personaje y su necesaria apertura a otra realidad se vehiculiza en el texto por intermedio de la dimensión lingüística del mismo:

Es así que el sentimiento siniestro en este tipo de fantástico no surge, como en lo fantástico tradicional, del temor a lo desconocido, sino que es síntoma de desconfianza hacia el sistema cognoscitivo, cuya hegemonía en la construcción de la realidad es rebatida por la noción del lenguaje como sistema semiótico que lo incluye. En este sentido, más que una relativización de la noción de realidad –efecto dominante de la narrativa fantástica- en el caso de lo fantástico del lenguaje habría que hablar de una supeditación de ésta al poder representacional del lenguaje.<sup>342</sup>

En otro artículo publicado en el mismo volumen de la revista *Escritos*,<sup>343</sup> aquí citada, Daniel Altamiranda revisa el concepto de *literatura fantástica* y se detiene en algunos de los problemas que he trabajado en este capítulo. Mencionaré a modo de síntesis la idea del cambio en la percepción de lo que es lo fantástico:

Resulta evidente que el problema de la posición del lector frente al texto no puede ser el parámetro para determinar la pertenencia de una obra particular a la literatura fantástica. En consecuencia, en lugar de derivar la discusión conceptual a la instancia de recepción se procura devolverla al de la procuración de efecto. Se señala así, que una propiedad del texto fantástico es su indecibilidad, es decir su capacidad de contener explicaciones alternativas y mutuamente excluyentes de unos hechos que se apartan de manera ostensible de las convenciones de representación mimética.<sup>344</sup>

En un libro colectivo editado recientemente,<sup>345</sup> Neus Rotger se detiene en el análisis y abordaje del problema de lo fantástico. En este caso, Rotger aborda el problema desde la perspectiva de lo fantástico como *frontera*, intenta subsanar así la discusión entre proyectos de abordaje contextuales o inmanentistas sobre el tema:

---

<sup>341</sup> Ibid. *Op. Cit.* p. 326.

<sup>342</sup> Ibid. *Op. Cit.* p. 339.

<sup>343</sup> Sergio René Lira Coronado (editor), *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, Puebla, enero-junio de 2000. Número monográfico dedicado a la literatura fantástica en Latinoamérica.

<sup>344</sup> Daniel Altamiranda, “Campo designativo de la expresión ‘literatura fantástica’”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, p. 59.

<sup>345</sup> Ana María Morales – José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007.

La discusión de la idea de límite o frontera que plantean sus narraciones radica en que permite resolver, o cuando menos superar, una permanente disputa dentro del dominio de la teoría de lo fantástico: aquella que opone las corrientes inmanentistas, partidarias de encontrar la especificidad del género a partir de un estudio puramente intratextual de sus composiciones, a aquellas otras corrientes, que podemos llamar contextualistas, que ponen el acento en la capacidad de lo fantástico para generar miedo o inquietud en el lector.<sup>346</sup>

Rotger plantea el problema de los límites y trabaja en ellos para reconocer que “lo fantástico parte de cierta ilusión de orden que justifica tanto la búsqueda de las claves del misterio por parte de los protagonistas como su hundimiento al descubrir que no es posible dar con ellas”,<sup>347</sup> radicaría en ese problema el centro de lo fantástico que, como se ve, retoma los conceptos ya vertidos en la tradición crítica sobre el fenómeno.

Mediante este abordaje Rotger vuelve a conceptos que ya estaban presentes en Caillois, Vax y Todorov, y privilegia el concepto de límite en sí mismo, no tanto como una oposición de dos órdenes, sino siendo la frontera misma que los separa:

La literatura fantástica plantea la discusión del límite en tanto que herramienta privilegiada al servicio de una concepción del mundo según la cual no hay nada que no sea susceptible de explicación lógica. Su principal cometido radica, entonces, en poner en evidencia los problemas de dicha concepción de lo real mediante el continuo cuestionamiento de esa frontera que hace que el mundo *parezca* estable y ajeno a la amenaza de lo desconocido.<sup>348</sup>

El problema de los límites o fisura de las fronteras entre dos dominios nos ayuda a entender la narrativa de Levrero, o por lo menos, este grupo que conforman las novelas de la *trilogía involuntaria*. En ellas “la transgresión de la percepción de lo real asumida por los personajes (y por el lector) continúa siendo el conflicto central que plantea la literatura fantástica”,<sup>349</sup> aunque en el caso de la narrativa de Levrero, esa transgresión permite vislumbrar una narrativa de lo que él denomina lo “real”.

---

<sup>346</sup> Neus Rotger, “Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica”, en Ana María Morales – José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007, p.234.

<sup>347</sup> Ibid. *Op.Cit.* p. 240.

<sup>348</sup> Ibid. *Op.Cit.* p. 241.

<sup>349</sup> Ibid. *Op.Cit.* p. 242.



## 2.2. LO FANTÁSTICO COMO *MODO* DE LA NARRACIÓN

### 2.2.1. Un modo desestabilizador de la narración

Uno de los últimos trabajos publicados sobre el tema es *Teorías de lo fantástico*, libro recopilatorio de algunos artículos trabajados en este apartado; en él, su compilador David Roas se decanta por la visión de lo fantástico como un *modo de la narración*:

Como vemos lo fantástico es un modo narrativo que proviene del código realista, pero a la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan el cuento fantástico participan de la verosimilitud propia de la narración realista y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferenciación esencial entre lo realista y lo fantástico.<sup>350</sup>

La afirmación de Roas habilita una mirada desde esta perspectiva. Por ello, nuestro enfoque seguirá este camino. Creo que es la mejor forma de entender algunos aspectos de la narrativa del escritor uruguayo Mario Levrero, sobre todo, si se toma en cuenta que el efecto de lo fantástico nunca es algo sostenido o continuo en la obra del escritor citado.

En el mismo sentido se decanta la profesora Morillas Ventura cuando deslinda los rasgos de lo fantástico y señala los aspectos más salientes indicados por la crítica contemporánea:

La crítica de las últimas décadas considera como modalidad fantástica del relato a la representación problemática, contrastiva, que torna verosímil el acaecimiento y la coexistencia de hechos opuestos en el mismo texto ficcional'. Esta lectura viene indicada en buena medida por las creaciones del siglo que finaliza, en las cuales la sobrenaturaleza cede en favor de la representación del contraste y el problema que plantea la narración de realidades divergentes, acarreado habitualmente la duda que

---

<sup>350</sup> David Roas, "La amenaza de lo fantástico", *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p. 27.

los refuerza y pone de relieve. Se señala entonces el hecho anormal, extraordinario, irreal y su aptitud demoledora de lo que es tenido por real.<sup>351</sup>

Tanto en una como en otra observación está presente la visión problemática de la realidad señalada por Barrenechea, el efecto contrastivo con la realidad que deviene en transgresión y se expresa en el aparato ficcional del texto. Esta visión no está lejos de la que sostiene Jackson cuando reconoce “lo fantástico como un modo, que entonces asume formas genéricas diferentes”<sup>352</sup>, aunque evidentemente la referencia al género, como ya se vio, es discutible. Sin embargo, resulta operativo reconocer que lo fantástico se visualiza como un *modo* que atraviesa diferentes tipos de relatos para desestabilizarlos. Esta visión ofrece garantías operativas sobre todo si se toma en cuenta que, no necesariamente lo fantástico puede estar presente en todo el texto, y sólo puede llegar a aparecer un momento del mismo. En este sentido las palabras de Jackson sobre lo fantástico delinean el proceso de construcción narrativa que aparece en la obra de Levrero: “El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como ‘real’. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo”.<sup>353</sup>

En esta misma línea de razonamiento, pero varios años antes, el libro de Irene Bessièrre había delimitado lo fantástico como una *lógica narrativa*, concepto similar al que estoy utilizando en esta ocasión. Para Bessièrre resulta claro que lo fantástico no constituye una categoría o género literario pero sí una *lógica narrativa formal y temática* como he venido señalando:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o género literario, pero supone una *lógica narrativa* a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo.<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Luis Sainz de Medrano*, Marina Gálvez Acero (coord.), N° 28, T.I, Madrid, Universidad Complutense, 1999, p. 311.

<sup>352</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literature y subversion*, op. cit. p. 32.

<sup>353</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literature y subversion*, op. cit. p. 32.

<sup>354</sup> Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2000, p.84.

En esta misma dirección se decanta Remo Ceserani, quien retomando el concepto de Bessière, expresa una visión del fenómeno bastante diferente a la propuesta en su momento por Todorov. El crítico italiano define lo fantástico “como un conjunto de procedimientos retórico-formales, planteamientos cognoscitivos, temas, articulaciones de lo imaginario históricamente concretas y utilizables por distintos códigos lingüísticos, géneros artísticos o literarios”.<sup>355</sup>

Esta concepción de lo fantástico como modalidad narrativa, que supone diferentes procedimientos, algunos de los cuales fueron señalados por Rosalba Campra, es la que seguiré en el análisis de la producción de Mario Levrero. En su obra se encuentran temas y procedimientos de construcción de la ficción que inciden en el efecto logrado en el texto y que se pueden caracterizar como fantásticos.

La definición de Ceserani se deslinda entre otras de la de Jackson y de la de aquellos que definen lo fantástico como un *género*; y coincide con los conceptos vertidos por Ana María Barrenechea y Enriqueta Morillas Ventura en el sentido de entender lo fantástico como un *modo narrativo* que atraviesa los diferentes tipos de relatos:

Con lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido luego ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa, en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes. Es muy fácil encontrar elementos y actitudes del modo fantástico desde que estuvo a disposición de la comunicación literaria; se encuentra en obras de planteamiento mimético-realista, heroico, patético-sentimental, cómico-carnavalesco, en el cuento popular, y de otras características.<sup>356</sup>

### **2.2.2. El problema de lo real en el *fantástico moderno* y su práctica de escritura**

Uno de los aspectos cuestionados en los relatos fantásticos es el concepto de realidad. El relato fantástico necesita construir un modelo ficcional mimético con la realidad para luego socavarlo; y ya sea, que lo fantástico aparezca en un cuento ubicado dentro de ese horizonte de expectativa o no, siempre tiende a desestabilizar por intermedio del contraste de realidades: “El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en otra realidad, incomprensible

---

<sup>355</sup> Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, La balsa de la medusa, Léxico de Estética, Madrid, 1999, p.12.

<sup>356</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p18.

para la primera”.<sup>357</sup> Esa *otra realidad* que se trasluce con la aparición de lo fantástico muestra y postula formas ocultas del mundo. En este sentido las apreciaciones de Jackson se acercan a las planteadas por Barrenechea y explican esta práctica desestabilizadora de este modo narrativo:

Lo fantástico problematiza la representación de lo ‘real’, ya sea en términos de competencia lingüística o de elaboración de versiones monásticas de tiempo, espacio o personajes ‘reales’. En la literatura post-romántica, lo fantástico se interesa cada vez más en las dificultades de representación y en las convenciones del discurso literario. Al enfatizar su propia práctica significativa, lo fantástico comienza a revelar que su versión de lo ‘real’ es relativa, que sólo puede deformar y transformar la experiencia, de modo que lo ‘real’ se expone como una categoría, algo que se articula y se construye a través del texto artístico o literario.<sup>358</sup>

La narrativa de Mario Levrero amplía el concepto de realidad: se trata de “otra realidad” que se sitúa en el terreno de los procesos del inconsciente desencadenando un cambio en el comportamiento de los personajes. En este sentido puede ayudar a entender este tipo de narración la postura que sostiene Jean Bellemin-Nöel quien parte de la siguiente afirmación: “Lo fantástico es una forma de narrar, lo fantástico está estructurado como el fantasma”.<sup>359</sup> Es importante anotar que esta última palabra explica ciertos procedimientos de la ficción en Levrero; así ‘fantasma’ (“fantasme” en francés en oposición a “fantôme”), tal como se emplea en el artículo citado:

Pertenece al psicoanálisis e identifica a aquellos productos inconscientes de la imaginación mediante los cuales el Ego trata de escapar de la realidad (en ocasiones, suele ser traducido también como ‘fantasía’); el segundo hace referencia al sentido tradicional de la palabra: aparición sobrenatural de una persona muerta. Así, el “fantasme” pertenecería al orden del sueño, de lo puramente ‘psíquico’, mientras que el “fantôme” es una especie de alucinación.<sup>360</sup>

Esta anotación de David Roas explica la forma de funcionamiento de lo fantástico en Mario Levrero. Como se observa en las tres novelas de la *trilogía involuntaria* el efecto siempre surge a partir del plano psíquico del personaje. Es ahí donde se gestan, también, otros procedimientos que constituyen lo *fantástico moderno*. Esta visión instala en el centro

---

<sup>357</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p.26.

<sup>358</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.*, p.84.

<sup>359</sup> Jean Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p.108.

<sup>360</sup> David Roas, Nota al artículo de Bellemin-Nöel, *op. cit.* p. 108.

los procesos inconscientes como generadores del fenómeno.

La cita antes referida me permite establecer esta conexión entre lo fantástico y la literatura de Levrero; ya que con frecuencia, en el caso de este narrador, los hechos aparecen ligados a pulsiones sexuales o eróticas que desencadenan los sucesos.

La caracterización de lo *fantástico moderno* realizada por Jackson está ligada a una práctica de escritura generadora de un espacio de ambivalencia para mostrar lo otro, lo oculto:

La reluctancia o incapacidad para presentar versiones definitivas de ‘verdad’ o ‘realidad’ convierten al fantástico moderno en una literatura que apunta a su propia práctica como sistema lingüístico. Estructurado sobre la contradicción y la ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se presenta como ‘falso’ e ‘irreal’. Al ofrecer una representación problemática de un mundo empíricamente ‘real’, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés.<sup>361</sup>

Este efecto se construye a través del lenguaje, según Bessière, “el relato fantástico es el lugar donde se ejercita perfectamente la labor del lenguaje”, labor que “es una confirmación, una reconstrucción de lo real, y, como evocación, la llamada de otra realidad”,<sup>362</sup> tal como ya se ha señalado en el caso de Mario Levrero.

Para tener una mejor aproximación a la obra de Levrero parece pertinente el enfoque realizado por Jean Bellemin-Noël sobre el lenguaje quien anota el rol del narrador como enunciador de la historia, y la concepción de lo fantástico que emerge de una construcción ficticia que impulsa a la superficie lo *oculto*. Esta visión proviene del ensayo de Freud sobre *Lo Sinistro*:

La ficción fantástica fabrica otro mundo con otras palabras que no son (de) nuestro mundo (pertenecen a lo *unheimlich*). Pero en justa compensación, ese otro mundo no podría existir en otra parte: está ahí debajo, es ‘Ello’ (oculto/inefable), y es tan *heimlich* que no lo reconocemos como tal. La lectura de lo fantástico y la revelación de sus procedimientos nos han permitido ver claramente la pertinencia de la afirmación de Freud: lo fantástico es lo íntimo que sale a la superficie y que perturba (...) Lo fantástico, y es aquí donde utiliza de la forma más retorcida la literatura en sí misma, finge jugar el juego de la verosimilitud para que nos adhiramos a su

---

<sup>361</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.*, p.35 - 37. En esta misma dirección se decanta Mary Erdal Jordan, lo fantástico se posiciona como un fenómeno de lenguaje. Esta postura sustenta parte de este análisis. Sigo algunas ideas de Jackson porque resultan útiles para ubicar a Levrero dentro de un paradigma teórico, pero soslayo su definición de lo fantástico como *fantasy* por considerar que se aparta de los lineamientos teóricos de este trabajo.

<sup>362</sup> Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.*, p.87.

‘fantasticidad’, cuando manipula lo falso verosímil para hacernos aceptar lo que es más verídico, lo inaudito y lo inaudible.<sup>363</sup>

Dentro de este marco teórico, resulta conveniente recordar los planteos ya mencionados de Rosalba Campra con respecto a lo *fantástico moderno*, quien al proponer niveles de abordaje del texto, discierne *categorías sustantivas y categorías predicativas*, “en cuanto a organización del material lingüístico”, y que son aplicables en los textos analizados.<sup>364</sup> Estas dos categorías de análisis esclarecen el funcionamiento de lo fantástico en la obra levrieriana. Dentro de las categorías enunciativas, Campra subraya la presencia de la identidad del sujeto, el tema del tiempo y el espacio, y aparece la idea de frontera para definir esa fisura que provoca lo fantástico:

Las fronteras se definen en este caso entre yo / otro; ahora / pasado y/o futuro; acá / allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de esos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia.<sup>365</sup>

Otro problema inherente a lo *fantástico moderno*, ya mencionado, es el tema de lo *real* que Rosalba Campra delimita de la siguiente forma: “La realidad percibida es la realidad de los sentidos; es por lo tanto, una apariencia o al menos una imagen parcial”,<sup>366</sup> según Campra “lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real”<sup>367</sup> (...) “lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura”.<sup>368</sup> Esta anotación será útil a la hora de explicar los procedimientos fantásticos en la obra de Levrero como un acto de escritura, un posicionamiento del yo narrador con respecto a la enunciación que hace visible “la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real.”<sup>369</sup>

Como sostuve en la introducción, esta visión de lo *fantástico moderno* me permitirá colocarlo en relación con algunos aspectos de la teoría de Walter Benjamin, sobre todo en la forma de percepción de la realidad fragmentada. Esto se muestra en la narración fantástica

---

<sup>363</sup> Jean Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p.139-140.

<sup>364</sup> R.Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en D. Roas, *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 161.

<sup>365</sup> *Ibid*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>366</sup> *Ibid*, *op. cit.* p.167

<sup>367</sup> *Ibid*, *op. cit.* p.175.

<sup>368</sup> *Ibid*, *op. cit.* p.191.

<sup>369</sup> Rosalba Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Río de la Plata*, N°1, *op. cit.* p. 97.

como un fenómeno que Campra define como ruptura de la *sintaxis narrativa*.<sup>370</sup> De hecho, la *sintaxis narrativa* es un intento de organización del mundo, de ese mundo que presenta diferentes “*realidades*”. En relación con este tema David Roas manifiesta:

La literatura fantástica contemporánea se inserta en la visión posmoderna de la realidad, según la cual el mundo es una entidad indescifrable. Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el “universo descentrado” al que se refiere Derrida. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión.<sup>371</sup>

En similar sintonía se ubica la posición de Jaime Alazraki con respecto a lo *fantástico moderno* o lo que él denomina *neofantástico*:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a lo otro, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyas propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.<sup>372</sup>

Alazraki entiende que lo fantástico en el siglo XX no busca generar miedo, sino que es una “forma de tocar la realidad prescindiendo de esquemas y sistemas lógicos. Como el anacoluto, lo fantástico cumpliría una doble función: sintáctica y semántica”,<sup>373</sup> una búsqueda de la ruptura del orden producida por lo fantástico, un efecto de fisura de lo real que permite ver *lo otro*. Según el crítico este desajuste se produce a nivel de la sintaxis, dando lugar al “anacoluto como recurso estilístico”:

Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa

---

<sup>370</sup> Ver nota 12.

<sup>371</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 36.

<sup>372</sup> Jaime Alazraki, *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, op. cit. p. 28. Menciono aquí algunos rasgos de los señalados por Alazraki por considerar que entran en relación con lo planteado por el resto de la crítica, pero me distancio de su definición de lo *neofantástico* por considerar controversial el abordaje que realiza.

<sup>373</sup> Ibid, op. cit. p. 35.

a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas.<sup>374</sup>

Entre los elementos presentes en la narrativa de Levrero, por su conformación y por la búsqueda que realiza el personaje, existe una indagación de sí y del mundo que pone al descubierto una realidad oculta. En este sentido, lo fantástico se posiciona como una modalidad discursiva que permite visualizar lo oculto: “Lo fantástico crea una literatura de la otredad (alteridad), en lugar de un orden alternativo crea la ‘otredad’, este mundo reemplazado y dis-locado”.<sup>375</sup>

La idea de *otredad* defendida por Jackson explica la función del narrador levreriano que siempre se percibe como diferente, como *otro* frente al mundo y sus habitantes, “la otredad se lee como una proyección de miedos y deseos meramente humanos que transforman el mundo a través de su percepción subjetiva”.<sup>376</sup>

La práctica discursiva del fantástico moderno como manera de mostrar esa *otredad* tiene otras variantes significativas en la obra de Levrero, entre ellas “la resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de ‘verdad’ o ‘realidad’”, que convierten “al fantástico moderno en una literatura que apunta a su propia práctica como sistema lingüístico” y se estructura sobre una configuración de “contradicción y [de] ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se presenta como ‘falso’ e ‘irreal’”. Esta representación problemática que se podría denominar de frontera permite interrogar “la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés”.<sup>377</sup>

### 2.2.3. Los modos de lo fantástico para Nancy Traill

En la introducción de este trabajo<sup>378</sup> hice referencia a un libro de Nancy Traill titulado *Possible worlds of the fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*,<sup>379</sup> donde se hace un abordaje sobre los *modos* de lo fantástico. Me detendré en el análisis de algunos aspectos de

---

<sup>374</sup> Ibid, *op. cit.* p. 35.

<sup>375</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.*, p.17. “Los medios de que se vale [esta literatura] para establecer su ‘realidad’ son inicialmente miméticos (‘realistas’, que presentan ‘objetivamente’ un mundo de ‘objetos’), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (‘no-realista’, que representa aparentes imposibilidades), si no fuera por su base inicial establecida en lo ‘real’”, p.17.

<sup>376</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>377</sup> Ibid, *op. cit.*, p. 35.

<sup>378</sup> Ver nota 150.

<sup>379</sup> Nancy Traill, *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto, Búfalo, London, University of Toronto Press, 1996.



la propuesta de Traill por considerar de interés su abordaje; y porque, me permitirá esclarecer algunos aspectos que serán tratados en el desarrollo de este trabajo.

El libro parte de conceptos que tienen relación con la teoría de *mundos posibles*. Traill elabora una clasificación de lo fantástico según los *modos* de la ficción que aparecen en el relato fantástico. El trabajo subraya la idea de la obra como una entidad *ficcional* y por lo tanto autónoma en su relación con el mundo *real*. Las fuentes del libro se encuentran en las investigaciones de Lubomír Doležl y se discuten allí los conceptos planteados por Todorov (sobre todo la idea de *duda* y de *oposición* de dominios). Introduce un cambio en el enfoque de los textos fantásticos que se sostiene sobre dos conceptos: el primero es la idea de *modo* y el segundo es la consideración de lo fantástico como una *categoría estética universal*: "Once we grant that the fantastic is a universal aesthetic category, we can go on to make two theoretical statements about it: first, it has clearly differentiated varieties, or modes".<sup>380</sup>

Traill parte de la consideración de *dos dominios opuestos*: lo "*supernatural*" y lo "*natural*": "Whether a work is fantastic depends on the overall structure (the macrostructure) of the fictional world, on what it is composed of and how its constituents are arranged. And, in turn, is indeed the opposition of two domains, the supernatural and the natural".<sup>381</sup> Como se observa, la oposición coincide con la delimitación que realiza Barrenechea, aunque en el caso de la investigadora argentina estos dominios aparecen delimitados como *natural* y *no-natural*. Traill define los conceptos de la siguiente manera:

(...) the natural domain is a physically possible world having 'the same natural laws as does the actual world' (...) It must be borne in mind that 'physically possible' is not restricted to the actual world, but pertains to all the possible worlds where these laws apply (...) The supernatural domain, in contrast, is a physically impossible world. At its simplest, then, our description of the fantastic rests on the opposition of physically possible and physically impossible.<sup>382</sup>

La particularidad que presenta el abordaje de Traill radica en el reconocimiento de *modos* de lo fantástico que habilitan un acercamiento sincrónico y diacrónico a los textos que, *genéricamente* se han ubicado dentro del grupo de obras fantásticas. Ella señala los cambios producidos en el *modo* fantástico según las épocas. En este sentido el acercamiento de Traill se acerca a la visión de Barrenechea y a la relación entre la configuración de la obra y los cambios producidos en la configuración extra textual en relación a la ella:

---

<sup>380</sup> Ibid, *op. cit.* p. 7.

<sup>381</sup> Ibid, *op. cit.* p. 8.

<sup>382</sup> Ibid, *op. cit.* p. 9.

My use of the term mode allows us to view the fantastic across genres and across time, and to see how one fantastic narrative is like, or unlike, another. In this sense, too, the term is particularly to be distinguished from Rosemary Jackson's usage. She takes the fantastic (and fantasy) overall to be a 'literary mode', a 'basic model', which seems to me akin to the term 'genre', even though she claims that 'there is no abstract entity called 'fantasy' (...) All the modes described below are linked to changing intellectual, cultural, ideological, and aesthetic contexts. The point is that their relationship is not deterministic. We meet the modes over and over again, finding them more or less repeated in various period styles; they are clearly not to be derived from extraliterary factors.<sup>383</sup>

Si bien nuestro acercamiento deja de lado la discusión sobre lo fantástico como *género*, no debe olvidarse que ha sido un factor de discusión relevante para la crítica. El enfoque sitúa los textos en función de su contexto y de la relación que se establece entre ellos según la época, según la ubicación dentro de un género y la trascendencia del mismo como categoría estética que puede trasvasar diferentes tipos de relatos. Como ya se ha visto, esta posición acerca de la obra y su contexto, ha sido defendida, entre otros por Tzvetan Todorov y discutida con mucho rigor por parte de Ana María Barrenechea. Es necesario destacar asimismo la idea de lo fantástico como un modo que trasciende los géneros y cambia. En este mismo sentido y tal como lo hemos indicado, Traill señala el cambio en la noción de fantástico y asimila el *modo paranormal* como la última variante en cuanto a la concepción artística: “The artistic treatment of the fantastic changed as science gradually modified its conception of reality. The structure of the paranormal mode, especially -and the fact that it came into being at all- reflects this altered perception of reality in the nineteenth century”.<sup>384</sup>

Veamos entonces los *mundos posibles* de la narrativa fantástica articulados en cinco *modos* del relato; ellos son: *The Disjunctive Mode*, *The Fantasy Mode*, *The Ambiguous Mode*, *The Supernatural Naturalized* y *The Paranormal Mode*. Definiré brevemente cada uno de los casos y me referiré a los conceptos que ayudan a entender la discusión sobre el fenómeno de lo fantástico en literatura.

Traill parte de la idea de la obra como entidad *ficcional* que necesita *autenticar* su verosimilitud, para ello el relato elabora estrategias de abordaje y autenticación de lo verosímil:

The status of the supernatural domain's fictional existence is determined by the degree of narrative authentication. A narrator's power to authenticate rests largely on whether it is a third-person omniscient narrator (the Er-form) or a first-person, subjective (Ich-form) narrator. By convention, the first is invested with the greatest authority; the

---

<sup>383</sup> Ibid, *op. cit.* p. 10.

<sup>384</sup> Ibid, *op. cit.* p. 10-11.

second has the least and must 'earn' it.<sup>385</sup>

En cuanto a los modos, definamos brevemente algunos de sus rasgos. El primero que reconoce Traill es el *modo disyuntivo* (*The Disjunctive Mode*): “In the world of the disjunctive mode, the two domains have the status of uncontested, unambiguous 'facts'. With their exceptional powers, supernatural entities may enter the natural domain and interfere, for better or worse, in human affairs”.<sup>386</sup> En este modo el dominio “*natural*” y “*supernatural*” aparecen claramente diferenciados y no existe duda ante la presencia del dominio “*supernatural*”, uno de los ejemplos mencionados para mostrar este modo es la novela picaresca *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, donde seres con poderes excepcionales interfieren en el mundo *natural*. En el caso del *modo disyuntivo* la separación de ambos dominios resulta clara, y si bien hay interacción entre ambos, nadie cuestiona esa interacción o esta se sobreentiende.

El segundo caso se trata de una modalidad o variación del primer tipo, ella lo denomina “*The Fantasy Mode*”:

In a subtype of the disjunctive mode, the supernatural domain fills the fictional world. Either the natural domain is altogether absent or it is a framing device, a domain constructed in the prologue, epilogue, or both, with a very limited function (...) The entire fictional world is composed of the supernatural domain; only implicitly is a contrast established with the natural domain.<sup>387</sup>

En este modo se establece una independencia con relación al modo natural, por lo tanto el *fantasy* tal como lo entiende Traill se trataría de una *entidad ficcional autónoma*. El *fantasy mode* (distingo *fantasy* -fantasía, sueño, ensoñación, etc- de *fantástico*, se trata de conceptos diferentes) representa la autonomía total de un dominio sobre el otro y la creación de herramientas que permitan la autenticidad de ese mundo ficcional que claramente se opone al dominio natural.

El tercer modo descrito por Traill se denomina “*The Ambiguous Mode*”: “The supernatural domain is constructed as a potentiality, as a shifting 'as if' or 'may be'. The narrator, or protagonist-narrator, does not fully authenticate it. In that most frequently cited

---

<sup>385</sup> Ibid, *op. cit.* p. 11. Traill se refiere en este caso al artículo de Lubomír Doležěl, "Verdad y autenticidad en narrativa", en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999. La cita de Doležěl refiere a la perspectiva del narrador: *Er-form* "forma-él" (tercera persona); *Ich - form* "forma-yo" (primera persona).

<sup>386</sup> Ibid, *op. cit.* p. 11.

<sup>387</sup> Ibid, *op. cit.* p. 12.

of fantastic stories”.<sup>388</sup> Como se ve el concepto de *modo ambiguo* propuesto por Traill radica en una visión de la ambigüedad de lo fantástico tal como lo ha visto la crítica, especialmente Caillois, Vax y Todorov en los apartados ya vistos.

Se trataría por tanto de un modo donde no hay autenticación de los hechos narrados y la duda queda planteada en el relato:

To repeat what was said earlier, reader hesitation is nothing other than a response to textual indeterminacy, the absence of total authentication. The fictional status of the supernatural domain is unstable to the end of the story. Of course, natural explanations are tried out; but when they are, they are made doubtful or unlikely.<sup>389</sup>

En el tercer caso, el *modo ambiguo* establece la duda frente a hechos que pueden ser posibles (“quizás si” o “tal vez”), es decir que los hechos no pueden ser verificados o autenticados en el relato y se ubican en el umbral de lo posible.

El cuarto caso, “*sobrenatural naturalizado*” se corresponde con los hechos aparentemente sobrenaturales que reciben una explicación en el relato y por tanto se “*naturalizan*”:

The Supernatural Naturalized: The 'supernatural naturalized' mode corresponds, more or less, to Todorov 'supernatural explained', but I have chosen to avoid his term because I wish to draw attention to the dynamism of the fictional world structure, not just to the presence of an explanation. The supernatural domain is constructed here as it is in the disjunctive mode but is, in the end, disauthenticated when the narrator imparts a natural explanation for the strange events: it was all a dream, a hallucination, a drug-induced illusion, or the effect of fear, madness, hysteria.<sup>390</sup>

El quinto modo, denominado *paranormal* (*The Paranormal Mode*) reproduce la ampliación de los límites del mundo natural y da lugar a fenómenos como la telepatía, la clarividencia, etc. Se trata de un modo donde debe aceptarse la ampliación de las fronteras de lo natural. No se trata de una violación de las fronteras de lo natural pero si una imposición de nuevas leyes o la ampliación de las fronteras de lo real:

In a radical transformation, supernatural and natural are no longer mutually exclusive. The opposition loses its form because we find that the word 'supernatural' is merely a label for strange phenomena latent within the natural domain. Clairvoyance, telepathy,

---

<sup>388</sup> Ibid. *op. cit.* p. 13.

<sup>389</sup> Ibid. *op. cit.* p. 16.

<sup>390</sup> Ibid. *op. cit.* p. 16.

and precognition, for instance, are taken to be as physically possible as any commonplace human ability. In the other modes, such extraordinary faculties would be properties only of supernatural entities; where humans possess such abilities, they are usually the gift of deities or demons. In the paranormal mode, a structural change occurs: the natural domain is enlarged and encompasses a special region accessible to those with extraordinary perceptual capacities. Supernatural phenomena are reinterpreted and brought within the paradigm of the natural. They are latent in nature or innate in humans and other animals. The laws of the physically possible natural domain are not violated, but they are reassessed, and their range is extended to include the scientifically unproved.<sup>391</sup>

Enumerados los cinco casos podemos afirmar que el enfoque, temático en su delimitación de los fenómenos, contiene algunos aspectos que pueden entenderse desde la caracterización que he realizado según Barrenechea (los dos dominios: natural y no natural o “sobrenatural” como se prefiera). La orientación realizada por Rosalba Campra explica con precisión la forma de funcionamiento del modo fantástico. Los modos vistos por Traill delimitan la interacción o no de los dos dominios (lo que ella denomina natural y ‘*supernatural*’).

Dejo constancia entonces de este aporte, pero no me parece apropiado definir los rasgos de la literatura de Mario Levrero en la *trilogía involuntaria* desde alguna de estas perspectivas, aunque alguna de ellas (el modo ambiguo y el modo paranormal) pueda encontrarse en algunos pasajes de sus novelas. Más apropiado resulta hablar de una modalidad narrativa que desestabiliza el relato y que busca presentar zonas ocultas de lo real. En este sentido, algunos de estos modos se pueden reconocer en la novela *París*. Pueden aplicarse a además, las palabras que Andrea Castro (siguiendo el modelo de Traill) utiliza para el enfoque de su trabajo en la relación a lo fantástico: "El conflicto se estructura a partir de la coexistencia de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales, dominio este que perturba el orden natural, lo sacude y lo cuestiona, produciéndose entre ambos lo que hemos dado en llamar, un encuentro imposible".<sup>392</sup>

Cerraré este apartado con la distinción y puesta en relación que realiza Traill de los cinco modos propuestos, para destacar de esta forma lo que creo reafirma la tesis que vengo sustentando en este trabajo: la idea de lo fantástico como una modalidad narrativa que aparece en diferentes tipos de relatos y que desestabiliza el concepto de realidad que se sustenta en ellos. Por otro lado la propuesta resumida aquí permite entender lo fantástico

---

<sup>391</sup> Ibid. *op. cit.* p. 18.

<sup>392</sup> Andrea Castro, *El encuentro imposible*, *op. cit.* p. 43.

como modo en relación a la teoría de mundos posibles que delimitaremos a partir de los conceptos de Walter Mignolo y Lubomír Doležl. Veamos entonces las conclusiones finales de Traill:

In the disjunctive mode, the fictional existence of both domains, supernatural and natural, is uncontested. The entities of both domains interact, but a supernatural entity is never absorbed into the natural domain, and a supernatural event is not naturalized. In the fantasy mode, a subtype of the disjunctive mode, the supernatural domain is dominant; either the natural domain is not represented at all or it is part of an enframing narrative. Supernatural beings and events are often generated by poetic language -by the literalization of poetic figures, or by poetic utterances becoming events. In the ambiguous mode, the supernatural domain is not fully authenticated, but neither is it disauthenticated. Various narrative strategies create unresolvable indeterminacy and ambiguity. In the mode called the supernatural naturalized, narrative strategies throughout the text serve to authenticate the supernatural domain, but in the conclusion (quite often in an appended epilogue), the supernatural is abruptly disauthenticated. Dream, hallucination, and mental disease are among the most popular narrative devices for disauthentication. Though disauthentication nullifies the supernatural character of the fictional beings and events, it is not sufficient reason for excluding works of this mode from fantastic literature.<sup>393</sup>

En relación al *modo paranormal* Traill observa el cambio producido luego del siglo XIX e inserta el tema en la tradición crítica ya observada aquí acerca de la distinción entre fantástico clásico y fantástico moderno.

While I was studying these structural transformations it became evident that something happened to the fantastic after the middle of the nineteenth century. It seemed that another domain was added which supplanted, at least for some writers, the supernatural domain. This I have called the rise of the paranormal mode. Further study discovered that the paranormal mode evolved in a context of intellectual crisis in the second half of the nineteenth century (...) They are not physically impossible; they are extraordinary and mysterious, natural -physically possible- but latent and awaiting explanation.<sup>394</sup>

Quizás la mayor falencia de este trabajo se deba a que, deja de lado toda la tradición crítica que hemos planteado en este apartado (Todorov, Barrenechea, Campra). La bibliografía utilizada para la argumentación de Traill proviene de la línea de trabajo de la teoría de *mundos posibles* (Doležl, Pavel) y de los trabajos publicados en inglés sobre el tema (Penzoldt, Jackson y Brooke-Rose, citados en nuestro caso). En lengua no inglesa sólo incluye la mención al texto ya citado de Bessière. Así como la crítica proveniente de la tradición anglosajona, también los ejemplos están tomados de esa tradición o en su defecto

---

<sup>393</sup> Traill, *op.cit.* p. 138.

<sup>394</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 138.

de la literatura europea de habla no española. Resulta evidente que el abordaje de autores hispanoamericanos abre la perspectiva del campo crítico y permite explicar algunos de los fenómenos que aquí están esbozados.

## 2.3. COMPOSICIÓN DE LO FICTICIO EN LO FANTÁSTICO

### 2.3.1. Los poderes de la *ficción fantástica*<sup>395</sup>

Una de las posturas más interesantes con respecto a la *ficción fantástica* es la que desarrolla Víctor Bravo en el libro *Los poderes de la ficción*. Me detendré en algunos aspectos de su visión porque reafirman conceptos ya planteados y arrojan luz sobre temas que están presentes en la narrativa de Levrero.

Bravo matiza que la relación entre literatura fantástica y hecho literario tiene una razón que la constituye: “La puesta en escena de la naturaleza misma de la ficción”<sup>396</sup>; una segunda razón de importancia es el tema de la *alteridad*: lo fantástico es una forma de la alteridad. Bravo parte de dos presupuestos:

La primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo ‘real’: la subordinación a ese afuera que lo engendra, lo explica y le otorga, como una máscara, una razón de ser en el mundo, o la separación supone una tachadura de ese real y, siempre, una ulterior recuperación de sus signos, de su espesor, de sus espejismos y verdades (...) la producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad), lo literario se subordina o se aparta de lo real para

---

<sup>395</sup> “El discurso de la ficción es una organización simbólica a la que falta, según Ingarden, el anclaje en la realidad, y según Austin, la situación contextual. Por consiguiente la “representación” producida por tal organización simbólica no puede referirse a la preexistencia de objetos empíricos. Pero, en tanto que simbólica, asume una función representativa. Si no puede referirse a la presencia de objetos dados, entonces se referirá al discurso mismo. El discurso de ficción será, por lo tanto, auto reflexivo, y podría caracterizarse como representación de la enunciación lingüística, puesto que comparte con ella el uso del símbolo, pero no la referencia empírica a los objetos”, Wolfgang Iser, “La realidad de la ficción”, en *Estética de la recepción*, ed. de Rainer Warning, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989. Importa destacar la concepción de ficción como mundo posible sostenida por Doležel: “La literatura es un sistema semiótico para la construcción de mundos posibles, llamados normalmente mundos ficcionales. Un mundo ficcional puede definirse de forma muy sencilla como una serie de individuos ficcionales componibles (agentes, personajes)”, Lubomír Doležel, “Una semántica para la temática: el caso del doble”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Prólogo de T. Pavel, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p.166.

<sup>396</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la Literatura Fantástica*, Venezuela, Monte Ávila, 1985, p. 13.



reflejarlo o interrogarlo: para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad.<sup>397</sup>

El concepto de *alteridad* es relevante como forma constitutiva de la cultura. Se puede decir que ocuparse de lo fantástico implica acercarse a la *alteridad*. La profesora Morillas Ventura sostiene conceptos similares al situar el tema de la *identidad* en relación a lo fantástico:

De manera general, frente al conjunto de la narrativa y frente a la historia como construcción discursiva, la fantástica privilegia, destaca y desarrolla una literatura de la alteridad con un énfasis sostenido y una voluntad estética incomparable. Actúa proponiéndoselo deliberadamente, frente a cualquier noción compacta de la identidad, para revelar sus fisuras y abrir el texto ficcional a nuevas interpretaciones.<sup>398</sup>

La literatura fantástica para Bravo representa en Occidente la aparición de la alteridad y el intento de reducción de la misma por parte de un orden canónico. La historia de la cultura occidental se traduciría en el intento de reducir la alteridad: “Frente a la irrupción del otro, la tranquilidad del yo, frente a la locura, la razón; frente a la sexualidad, la normativa de las instituciones; frente a la materialidad del lenguaje, la sordera que le da la transparencia necesaria por el acceso directo al referente”.<sup>399</sup>

La *alteridad* es la forma de mostrar una realidad “otra”, por eso “el nacimiento de la ficción no es motivado por el reflejo de lo Mismo (de los referentes del mundo) sino por esa expresión de lo ‘otro’, de lo extraño, que es lo sobrenatural y lo sagrado”.<sup>400</sup> Es a través del lenguaje como se crea esa realidad otra, una realidad dislocada del yo. La línea de argumentación que sigue Bravo es en algunos aspectos, similar a la mirada de Borges; parte de los mismos presupuestos y permite ver el fenómeno de lo fantástico ligado al problema de la ficción e indirectamente se plantea el problema de lo verosímil:

El relato, más que cualquier otra forma de lo literario, tiende a enmascarar su productividad a través de lo verosímil. Sin embargo, fundamentalmente a partir del Quijote, la problematización del sujeto de la enunciación en el relato ha sido una de

---

<sup>397</sup> Ibid, *op. cit.* p. 15-16.

<sup>398</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Luis Sainz de Medrano*, Marina Gálvez Acero (coord.), Nº 28, T.I, Madrid, Universidad Complutense, 1999, p. 318.

<sup>399</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la Literatura Fantástica*, *op. cit.* p. 18.

<sup>400</sup> Ibid, *op. cit.* p. 19.

las vías a través de las cuales la productividad se expone y pelea su lugar al imperialismo de la verosimilitud.<sup>401</sup>

De esta forma, cuando el relato es verosímil tiende a identificarse con el referente, es decir, “se hace ‘realista’” según Bravo, en cambio, “cuando pone en escena la productividad, revela sus leyes, pone en escena por ejemplo, los elementos de la enunciación narrativa (produciendo la derivación filosófica del cuestionamiento del sujeto) y, frente a la realidad del mundo, establece el estatuto de ‘realidad’ de la ficción”.<sup>402</sup>

Esta deriva del sujeto de la enunciación es una de las técnicas utilizadas por Levrero para mostrar esa dislocación entre el yo y el mundo y representar a través de la ficción esa construcción de la alteridad. Para Bravo “la obra literaria se debatirá (...) entre lo verosímil y la productividad, entre representarse a sí misma o representar esa extraterritorialidad que es el mundo”.<sup>403</sup> La ficción a partir del Romanticismo se libera “de las lógicas tradicionales y postula la apertura de todas las posibles lógicas de tiempo, espacio y causalidad”, lo que le permite profundizar en “las leyes de su propia constitución”.<sup>404</sup>

Esta liberación de la ficción con respecto a lo verosímil, que para Bravo se visualiza a partir del Romanticismo, le permite indagar en otras posibilidades de representación, eludirá las lógicas lineales y explorará otras lógicas, “como posibles formas de la puesta en escena de su propio espesor”; así, el acontecimiento fantástico pasa a ser “uno de los territorios donde la alteridad, como elemento productivo del texto, entra en escena”.<sup>405</sup>

A partir de estos presupuestos Bravo define lo fantástico y algunos de sus procedimientos:

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona (...) lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.<sup>406</sup>

La definición de fantástico que presenta Bravo no se contrapone ni entra en discusión con el marco teórico que vengo utilizando; sin embargo, su acercamiento a lo fantástico a través del concepto de ficción, me permite situarlo como un referente a la hora de realizar

---

<sup>401</sup> Ibid, *op. cit.* p. 26.

<sup>402</sup> Ibid, *op. cit.* p. 26.

<sup>403</sup> Ibid, *op. cit.* p. 30.

<sup>404</sup> Ibid, *op. cit.* p. 32.

<sup>405</sup> Ibid, *op. cit.* p. 34.

<sup>406</sup> Ibid, *op. cit.* p. 40.

este trabajo. Algunos de los procedimientos mencionados por el crítico venezolano aparecen en la narrativa de Mario Levrero. El primero de ellos es “la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el doble respecto al Yo, etc) y un límite, que las separa e interrelaciona”. La producción del hecho fantástico supone la transgresión de esa frontera. El segundo aspecto consiste en poner en cuestión la noción de lo real “y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad”.<sup>407</sup> En tercer lugar, la puesta en escena de lo fantástico presupone “la escenificación del mal” y en cuarto término, “lo fantástico es susceptible de ‘reducirse’, al restituirse el límite transgredido”.<sup>408</sup>

La ficción que pone en escena lo fantástico es “la ficción [que] intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta, con sus leyes y razones de ser propias, y dudar con ese ‘afuera’ que es lo real”.<sup>409</sup> De hecho una de las formas que toma la alteridad para el mencionado autor es la oposición entre realidad y ficción; dicha dualidad dispuesta a transgredir los límites de uno y otro lado puede darse en el plano vigilia / sueño; yo / otro; vida / muerte; objetividad / subjetividad o incluso en el nivel del lenguaje cuando hablamos de lenguaje literal o lenguaje figurado.

Para Bravo el sueño tiene un papel destacado en la construcción de la ficción fantástica; a partir del Romanticismo se “pone en escena la alteridad ‘sueño / vigilia’ (...) donde el límite que separa estos dos ámbitos de la cotidianidad del hombre estalla o desaparece, y un ámbito inunda el otro para poseerlo o eliminarlo”.<sup>410</sup> Ésta es una de las modalidades de funcionamiento de la narrativa de Levrero, particularmente en las dos últimas novelas de la llamada “*trilogía involuntaria*”. Desde esta perspectiva, sueño y realidad dejan de ser percibidos como dos ámbitos separados y comienzan a ser generados el uno por el otro.<sup>411</sup>

En el planteamiento de trabajo de la obra de Levrero es incuestionable que esos límites aparecen transgredidos continuamente y forman parte de un efecto de construcción de lo ficcional cuya finalidad es mostrar la alteridad y el cuestionamiento “de las certezas de lo ‘real’”.<sup>412</sup>

Esta oposición entre realidad y sueño que aparece en *París* de Levrero, ubica a la obra dentro de uno de los temas clásicos de lo fantástico y supone “otorgarle estatuto de

---

<sup>407</sup> Ibid, *op. cit.* p. 40.

<sup>408</sup> Ibid, *op. cit.* p. 48.

<sup>409</sup> Ibid, *op. cit.* p. 75.

<sup>410</sup> Ibid, *op. cit.* p. 160.

<sup>411</sup> Ibid, *op. cit.* p. 162.

<sup>412</sup> Ibid, *op. cit.* p. 163.

realidad a la ficción o sus correlatos”.<sup>413</sup> De esta manera la narrativa fantástica “se configura estéticamente (...) como una de las formas de la alteridad [y] supone la autonomía relativa de la ficción y de lo real (...) y la irrupción de un ámbito en el otro transgrediendo el límite que los separa”.<sup>414</sup>

La noción de límite determina lo fantástico y sus derivaciones. Por tanto transgredir el límite es producir lo fantástico. En este caso, existe una frontera que se establece en el relato y que permite un juego difuso o ambiguo de la trama y los personajes. La escritura fija ese límite y restituye un aparente orden de funcionamiento de las cosas para finalmente producir un reconocimiento o *agnición* del yo enunciator –protagonista: “La expresión fantástica se constituye en una de las manifestaciones de la textura misma de la ficción, en una de las formas de la alteridad que la ficción encarna”.<sup>415</sup>

## **2.3.2. Procedimientos de la ficción fantástica**

### **2.3.2.1. Procedimientos formales y temáticos**

A partir de estas apreciaciones de Bravo sobre el tema de la *ficción* me interesa destacar algunos de estos procedimientos de construcción de la ficción referidos a lo fantástico. Ceserani menciona alguno de ellos y los clasifica en dos categorías: *procedimientos formales* y *sistemas temáticos*. Dentro de los primeros destaco alguno de ellos, por ser los más frecuentes en los textos que se estudiarán en esta oportunidad. Ceserani los denomina “procedimientos narrativos y retóricos utilizados por el modo fantástico”. Entre ellos sitúa:

En primer lugar, la ostensión de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración, lo que se traduce en “el gusto por poner de relieve, y hacer explícitos todos los mecanismos de la ficción”; en segundo término, la narración en primera persona, como forma de hacer visible los procedimientos de la enunciación; en tercer orden, “un gran interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje”, “el modo fantástico utiliza a fondo las posibilidades fantasmáticas del lenguaje, su capacidad de cargar de plasticidad las palabras y conformar, con ello, una realidad”; en cuarto lugar, la “implicación del lector:

---

<sup>413</sup> Ibid, *op. cit.* p. 166.

<sup>414</sup> Ibid, *op. cit.* p. 299.

<sup>415</sup> Ibid, *op. cit.* p. 299.

sorpresa, terror, humorismo”. El quinto aspecto estaría dado por los “pasos de umbral y de frontera” generados dentro del relato fantástico, marcando la presencia del personaje en un espacio fronterizo: “Es como si el personaje protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender”.<sup>416</sup> En sexto término la presencia de un “objeto mediador”: “Es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo”.<sup>417</sup> Este objeto cumple la función de hacer visible el efecto de umbral, es aquello que atestigua la presencia de esta frontera ambigua. En séptimo lugar, la “elipsis”. El efecto de elipsis consiste en los vacíos que el propio texto genera, elipsis en la escritura que ha sido estudiada por Rosalba Campa y que ha denominado “los silencios del texto”. El octavo efecto es “la teatralidad”, el gusto por la espectacularidad rayano en la fantasmagoría, cuya finalidad es crear un efecto escénico en el relato, lo que en Levrero ha sido denominado como “pirueta circense” por el crítico Heber Raviolo. El noveno procedimiento apunta a “la figuración”, es decir, la presencia de elementos que ayudan a enfatizar procedimientos gestuales y visuales propios de una puesta en escena: al respecto podrían señalarse los ojos, la visión, los espejos, los instrumentos ópticos en general, todos ellos ampliamente presentes en la narrativa de Levrero.

El último de los procedimientos retórico-formales es “el detalle”, que proviene de la novela policial, su finalidad es enfatizar determinados elementos del relato para darles significación narrativa.

Dentro de los “sistemas temáticos”, como segunda categoría, Ceserani apunta algunos ya clásicos, entre ellos, la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior; la vida de los muertos; el individuo, asunto relevante de la modernidad, quizás el más importante a efectos de este trabajo. Muestra un yo que lleva su programa de autoafirmación hasta las últimas consecuencias, o que se disocia en dos naturalezas diferentes: el monomaniaco o el loco, el obsesivo o el desdoblado en dos naturalezas. La obsesión surge así como una pulsión que lleva adelante el deseo de autoafirmación propio de la modernidad y es esa obsesión la que genera los temas que lo relacionan con lo fantástico. Otro de los temas es la locura; en el caso de la literatura fantástica la locura deja de ser una experiencia percibida como alienante

---

<sup>417</sup>Todas las citas y las ideas enumeradas en este apartado provienen de Remo Ceserani, “*Lo fantástico*”, *op. cit.*, pp 103 y ss.

y comienza a ser una experiencia de conocimiento, una forma de descender a las profundidades del ser: “El tema del loco se vincula con el del autómeta, con el del cuerpo desgarrado, y también con el del visionario, con el del entendido en monstruos y fantasmas”.<sup>418</sup> El tema del *doble* que fue señalado por Borges en la conferencia de 1949, o la duplicación de la personalidad, son otros de los procedimientos temáticos recurrentes de lo fantástico. El desdoblamiento puede ser real o aparente, pero en definitiva está vinculado con la vida de la conciencia.

La aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible, es uno de los estereotipos más usados en la literatura, la aparición repentina de un extraño en un espacio doméstico y cotidiano. Esa forma adquiere en la narrativa fantástica aspectos inquietantes y lleva a perturbaciones psicológicas de los personajes que están en esa situación. La metáfora que busca expresar esta acción tiene que ver con la agresión al yo profundo, esa agresión toma la forma de una irrupción en el espacio íntimo, el fantasma que turba los sueños o el ser monstruoso que pone en crisis el equilibrio de la razón. Mario Levrero sitúa esto en *París*, con la irrupción de Abal, el personaje licántropo, en su habitación. *El eros y la frustración del amor romántico*, es también uno de los principales temas en el autor que nos ocupa. El amor deja de ser espiritual y toma la forma de amor pasión, cuando no de pulsión erótica, “dos individuos se eligen el uno al otro en base a una afinidad misteriosa y profunda”.<sup>419</sup>

Las pulsiones eróticas y los condicionamientos materiales y sociales y, por otra, el nuevo modelo cultural sugerido por el amor romántico (concebido como fusión y anonadamiento total, casi magnético, de dos espíritus y dos cuerpos) producen un conjunto temático de lo imaginario que está constituido de proyecciones fantasmáticas, sublimaciones extremas, espiritualizaciones del eros.<sup>420</sup>

Finalmente, otro de los temas destacados por Ceserani, es “la nada”, como tendencia a llegar al límite en algunos textos fantásticos, lleva a la percepción de un agujero en la existencia, un vacío que se muestra como un tema “moderno”, alternativo a las ideologías positivistas del siglo XIX.

---

<sup>418</sup> Remo Ceserani, “*Lo fantástico*”, *op. cit.*, p. 121

<sup>419</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 124.

<sup>420</sup> *Ibid*, *op. cit.* p. 117.

### 2.3.2.2. Aspectos de construcción de las ficciones fantásticas

Dentro del conjunto de estudios realizados sobre la poética de la ficción, el trabajo realizado por Susana Reiz destaca por su precisión en la configuración de lo fantástico. Como ya lo señalé Barrenechea apela a los conceptos de Reiz para fundamentar elementos de su acercamiento a lo fantástico. Reiz especifica la particularidad de las *ficciones fantásticas*:

Ellas se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las ‘evidencias’, de todas las ‘verdades’ transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él.<sup>421</sup>

Como puede observarse el enfoque realizado justifica la mirada propuesta por Barrenechea y se sitúa en la relación entre el texto y el mundo extratextual. La tesis de Reiz parte de la noción de “posible según lo relativamente verosímil” y reconoce la validez de un horizonte cultural del productor del texto que habilita o inhabilita un tipo de lectura específica. Por ello, lo que torna fantástico a un texto, “no es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada”.<sup>422</sup>

En la irreductibilidad del hecho frente a lo natural y/o sobrenatural, o como quiera que se exprese esta duplicidad, es la oposición entre lo posible y lo imposible lo que corresponde establecer. Reiz dice al respecto:

En las ficciones fantásticas nos encontramos con la situación inversa: los imposibles no se dejan encasillar, como hemos visto, dentro de las normas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria, pero además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con posibles que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores.<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Susana Reiz, “Las ficciones fantásticas”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 194. En adelante citado por esta edición. Algunas de las ideas presentes en el artículo de Reiz son desarrolladas por Doležel a partir de su teoría de la *semántica de los mundos posibles*, conceptos que se señalarán oportunamente durante el análisis.

<sup>422</sup> Ibid, op. cit. p. 197.

<sup>423</sup> Ibid. op. cit. p. 205.

Según esta caracterización, los *imposibles* fantásticos amenazan un orden vigente, contenedor de todos los presupuestos en los cuales se basa nuestra existencia, con lo cual lo imposible “no se [deja explicar] como resultado de ninguna forma de causalidad conocida o al menos comunitariamente aceptada”<sup>424</sup>.

Reiz culmina su razonamiento reconociendo que esa dicotomía entre dos mundos (idea que ya estaba en Todorov y en Barrenechea) funciona en una doble dirección:

El modelo de realidad subyacente hace aparecer las conductas de los personajes como transgresivas de un orden asumido como normal, pero, a su vez, el universo enrarecido que la ficción presenta como fáctico, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad.<sup>425</sup>

Este razonamiento es el que interesa destacar al estudiar la narrativa de Levrero, sus relatos cuestionan la realidad al presentar una *realidad otra*, una forma oculta de lo real que no se ve pero que repentinamente aparece y que está en el personaje mismo, lo que le hace entrar en conflicto con el mundo.

---

<sup>424</sup> Ibid. *op. cit.* p. 207.

<sup>425</sup> Ibid. *op. cit.* p. 221.



## 2.4. BORGES: LA FICCIÓN Y LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO

La relación de Borges con lo fantástico es demasiado amplia para trabajarla en esta introducción, y más teniendo presente la nutrida bibliografía existente sobre el tema. Sin embargo, me interesa retomar algunos de los conceptos sugeridos por Borges en diferentes ocasiones ya que, en su propia poética elabora los presupuestos de la ficción fantástica; por ello son de suma utilidad para explicar algunos procedimientos que aparecen en la narrativa de Levrero. La visión de lo fantástico en Borges proviene de *una concepción de la ficción* y de *un cuestionamiento de lo real*. La idea de lo fantástico en el autor argentino tiene una evidente conexión con el concepto de ficción.<sup>426</sup> Dentro de esta concepción el quehacer literario es artificio, lo literario es asimilable a la ficción. La concepción del arte como artificio, tanto en sus aspectos formales como semánticos estaba ya formulada por Macedonio Fernández, fue retomada por Borges y seguida por Bioy Casares. El resultado será esta especie de “ficción razonada”, donde impera el rigor de la trama.<sup>427</sup> En su narrativa se destaca la idea de los mundos contiguos; concepto que toman de Louis Auguste Blanqui quien “razonó” la idea en su libro *La eternidad a través de los astros*: “Contrario a San Agustín y a Orígenes, Blanqui cree en la repetición en mundos contiguos. El resumen de las ideas de Blanqui lo transcribe Bioy Casares en *La trama celeste* (1948)”.<sup>428</sup>

Walter Mignolo ve en la referencia a Blanqui, dentro de los relatos de Bioy, “uno de los pilares de los artificios narrativos de Borges y Bioy Casares, sobre el que se asienta

---

<sup>426</sup> Así lo reconoce Walter Mignolo: “Intuyo que el concepto de lo fantástico en Borges es casi equivalente al de ficción y artificio; vocablos que emplea como título de sus dos primeros libros de relatos. Es decir que, en una ideología posterior a la novela psicológica y realista (y no anterior como en el caso de Charles Nodier) lo fantástico en literatura es, para Borges, el quehacer literario mismo; su concepto en literatura se apoya en los vocablos ficción, artificio, fantástico. No es casualidad que, al situar la novela de Bioy Casares, invoque precisamente aquellos libros que se toman hoy como ejemplos de lo fantástico “moderno” (*The Turn of the Screw* de Henry James y *El Proceso* de Kafka) y que lo son, al mismo tiempo, de “lo literario”; al menos de lo literario narrativo” Walter Mignolo, “Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui), en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, editado por Lia Schwartz e Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 1984, p. 482. El tema de la repetición es tratado también por Doležel a través del concepto del doble, ver “Una semántica para la temática: el caso del doble”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, op. cit. p. 159-174.

<sup>427</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Poéticas del relato fantástico”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op.cit. pag. 135.

<sup>428</sup> Walter Mignolo, “Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui), en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, op. cit. p. 483.

también el concepto de lo fantástico”<sup>429</sup>. Para Mignolo en ambos autores “lo fantástico se confunde con la literatura misma y con los fundamentos de su naturaleza: la invención”.<sup>430</sup>

Este planteamiento permite anotar la existencia del mismo proceder (aunque no visible) en dos novelas de Levrero: *El Lugar* y *París*. En ambas se manifiesta la sospecha de estar en uno de esos infinitos mundos de los que hablaba Blanqui. La conformación del espacio en las novelas de Levrero, particularmente en *El Lugar* y en *París*, muestra al lector un espacio que se repite infinitamente y que el personaje recorre sin encontrar una salida. Ese efecto de *realidad ficcional* establece, de hecho, una relación entre las formas utilizadas por los escritores argentinos y el escritor uruguayo. La diferencia está en que el efecto de ficción en aquellos es visible, mientras que en Levrero forma parte de la ficción y permanece oculto. Ficción y realidad, literatura y realidad aparecen como espacios inseparables, un mismo mundo que se repite a sí mismo y un mismo personaje que persigue una salida donde aparentemente no la hay. La primera edición de *El Lugar*, se abre con un paratexto que dice: “Cuidado: Por aquí se entra al laberinto de la realidad”.

¿Estamos de esta forma volviendo a la vieja tesis cervantina donde la realidad y la ficción se confunden? ¿Estamos volviendo a la tesis de Borges en la cual la obra de Cervantes roza lo fantástico a través de sus efectos de ficción? Posiblemente sí; eso explicaría cómo lo fantástico parte de la ficción, del artificio; asimismo arrojaría luz sobre el aspecto manierista del cual habla Mántaras–Loedel<sup>431</sup> al referirse a esta generación de escritores uruguayos. De esta manera, se trata de una nueva vuelta de tuerca, acerca de la índole transformada de la ficción misma. En las tres novelas el protagonista de los hechos es el narrador, visualizado explícitamente como quien escribe la historia.

Otro artículo de Mignolo apoya esta idea de construcción y ordenamiento del mundo a partir del lenguaje en la obra de Borges. Su apunte es sobre el concepto de sentido y significación, ligado a la problemática de la traducción en Borges:

La tradición posterior a Frege acentuó el aspecto ontológico de la polémica signo / referente. Quine ofrece un resumen y propone una solución al sugerir que lo importante no es lo que hay sino lo que alguien dice que hay. Por lo tanto la controversia ontológica se reduce a una controversia de lenguaje (conceptual) que debe tomarse en forma análoga a nuestra aceptación de una doctrina científica:

---

<sup>429</sup> Ibid, *op. cit.* p.483.

<sup>430</sup> Ibid, *op. cit.* p. 483 y 486.

<sup>431</sup> Graciela Mántaras Loedel, “El manierismo en la nueva narrativa uruguaya”, en *Semanario Brecha* Montevideo, 9 de mayo de 1986, p. 30-31.

adoptamos el esquema conceptual más sencillo en el cual sea posible ordenar lo desordenado.<sup>432</sup>

El problema de lo fantástico en Borges podría ser visto en lo que Lisa Block de Behar visualiza como una construcción donde “la ilusión realista del relato no se atiene a una imitación de lo real sino a un sistema de verosimilitud transtextual”.<sup>433</sup> Esta visión de la escritura posibilita encuadrar algunos aspectos que conforman la narrativa de Mario Levrero: lo transtextual de Borges asoma en Levrero como una modalidad asumida del yo enunciator, quien en el acto de escritura vive ese mundo que se repite; es él mismo quien se repite y lo postula de esta manera a través del acto de enunciación.

La transtextualidad en Borges genera lo que Block de Behar denomina “una realidad que está más allá, una ultrarrealidad”.<sup>434</sup> Por tanto “los enigmas cosmológicos de Blanqui acosan la imaginación compartida de Borges y Bioy”.<sup>435</sup> De esta forma se manifiesta un juego que tiene que ver con la realidad, con la ficción y con la literatura. Tanto la conjetura de Blanqui como la de Bioy y la de Borges prefiguran una modalidad de lo *fantástico moderno*, lo cual permite postular la presencia de múltiples realidades<sup>436</sup> y la presencia del doble. Estas reflexiones aluden a la concepción epistemológica de lo real y a la ficción, y vuelven a plantearlo como problema, desde la perspectiva estética:

Clivaje de realismos que se multiplican a partir de una noción de realismo que no significa lo real sino solo una de las interpretaciones posibles de esta especiosa realidad. Desde el surrealismo a los realismos clasificados por Roman Jakobson, sorprende la profusión de realidades distintas, paralelas pero que, sin embargo, coinciden con esta realidad. Se sabe que el realismo no es la realidad sino un mundo posible, donde no extraña que, por gracia de la lectura, coincidan en un mismo mundo “elegido” Borges, Bioy, Benjamin y Blanqui, imaginando razonadamente la acechanza de mundos acosados por los impulsos de técnicas de representación, de reproducción, de registro.<sup>437</sup>

Este sistema de repeticiones remite a la palabra escrita; ésta aparece como “un gesto verbal reiterativo, la palabra designaba su referente pero, al mismo tiempo, lo replicaba o lo relevaba” y es una forma de acercarse a lo que Block de Behar llama el “ultrarrealismo”, lo que está más allá de lo real. La idea de evanescencia de la realidad en los textos que la representan marca la presencia de una realidad, no ya como efecto, sino más bien, propia,

---

<sup>432</sup> Walter Mignolo, “Emergencia, espacio, “mundos posibles”: las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges”, en *40 inquisiciones sobre Borges, Revista Iberoamericana*, N° 100-101, Pittsburg, Julio-Diciembre 1977, p. 362.

<sup>433</sup> Lisa Block de Behar, *Borges, la pasión de una cita sin fin*, Siglo XXI Editores, México, 1999, pág. 45.

<sup>434</sup> Ibid, op. cit. p.46.

<sup>435</sup> Lisa Block de Behar, “Sobre el ultrarrealismo”, en *Borges, la pasión de una cita sin fin*, op. cit. pág. 62.

<sup>436</sup> En términos de Doležel la noción de mundos posibles emerge del concepto de ficción.

<sup>437</sup> Lisa Block de Behar, “Sobre el ultrarrealismo”, op. cit. pág. 65.

creada a través del lenguaje y que genera sus propias leyes de funcionamiento, que como se verá, aparecen en la literatura de Levrero. Esa palabra que también reproduce lo ya hecho es una forma de reproducción de los actos si tomamos en cuenta la posición de Benjamin con respecto al arte verbal. Así, en Borges, el cuestionamiento de lo real pone en juego un efecto de ficción para mostrar esa *ultrarrealidad* de la cual habla Block de Behar, una realidad oculta que emerge en el acto de escritura.

La conferencia de Borges en Montevideo, en la Sociedad Amigos del Arte<sup>438</sup> expone algunos de los procedimientos de la modalidad fantástica, señalados por Emir Rodríguez Monegal en su libro sobre el escritor argentino<sup>439</sup> y también en un artículo publicado en la revista *Número*.<sup>440</sup> En la conferencia citada, Borges define lo fantástico como una manera de percibir el mundo: “La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos”,<sup>441</sup> y un poco más adelante agrega “la idea de la literatura que coincida con la realidad es una idea que se ha abierto camino de un modo muy lento”, por lo que esta visión habilita para pensar lo fantástico desde otra perspectiva.

Los procedimientos fantásticos expuestos concisamente por Borges en su conferencia son cuatro: la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo, y la construcción y sentido del doble.<sup>442</sup>

---

438 Conferencias: Sobre “La literatura fantástica”, disertó ayer Jorge Luis Borges, *El País*, sábado 3 de septiembre de 1949. Recientemente ha sido publicada en Montevideo: *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos 1925-1974*, Pablo Rocca (Editor), Fundación Bank Boston, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Linardi y Risso, Montevideo, 2002. La versión taquigráfica pertenece según Pablo Rocca al periodista Carlos Alberto Passos. La conferencia fue dictada por Borges el 2 de septiembre y publicada el 3 de septiembre de 1949 en el diario *El País* de Montevideo, así lo atestiguan la versión del propio diario como la referencia que hace de ella Emir Rodríguez Monegal en su libro *Borges una biografía literaria*.

<sup>439</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Borges, Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 365 y ss. “Entre las muchas conferencias que Borges dio en Montevideo durante los años del peronismo, una fue especialmente notable. Estaba dedicada a la literatura fantástica y fue pronunciada el 2 de septiembre de 1949. Algunas de las opiniones que integraron esa conferencia habían sido ya adelantadas en artículos reunidos en *Discusión* (1932), o publicadas en *El Hogar*, en *Sur*, o en *La Nación*, durante las décadas de 1930 y 1940, o, especialmente, en el prólogo a *La invención de Morel*, la novela de ciencia ficción que hiciera Adolfo Bioy Casares”.

<sup>440</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Borges: teoría y práctica”, *Revista Número*, Montevideo, diciembre 1955, año 6, N 27, pp.124 –157 (bajo el subtítulo: “Los procedimientos de la narración fantástica”, pág. 145, Rodríguez Monegal estudia los cuatro grandes procedimientos nombrados por Borges en aquella conferencia: la obra de arte dentro de la misma obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el tema del doble.

<sup>441</sup> Jorge Luis Borges, *Sobre “La literatura fantástica”, disertó ayer Jorge Luis Borges, op. cit.*

<sup>442</sup> Estos mismos temas aparecen en otra conferencia de Borges recogida algunos años después y que también utilizaré como referencia. Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

En el primer caso Borges toma *El Quijote* por su configuración, ya que presenta la obra dentro de la obra, indicando el proceso de ficcionalización. Esta forma se encuentra en Levrero, la técnica de fusionar al protagonista con el narrador se manifiesta cuando el primero toma nota de los hechos vividos y el segundo los reconstruye luego, ficción y realidad forman parte de un mismo proceso, presentando la configuración de lo narrativo en toda su esencia.<sup>443</sup>

El segundo modo especificado por Borges es el de la contaminación de la realidad por el sueño, se trata del lugar en el cual se encuentran el “plano onírico y el plano objetivo”.<sup>444</sup> En *París* de Mario Levrero este procedimiento se constituye a través del acto de escritura, donde la enunciación aparece como dislocada en dos “yo” que narran, aunque uno pertenece a la realidad “objetiva” y el otro al “sueño”.

La tercera modalidad considera el viaje en el tiempo. Los ejemplos que da Borges son el clásico de H.G.Wells, *La máquina del tiempo* y “una novela de Henry James [donde se realiza] el retrato de un muchacho del siglo XX ejecutado por un pintor del siglo XVIII, retrato que resulta lo más raro, porque es, a la vez, una causa y un efecto”.<sup>445</sup> La aseveración de Borges es sugerente si tomamos en cuenta que el viaje que realiza el protagonista de *París* dura trescientos siglos. La desmesura de los hechos narrados es tal que propone la idea de que para conocerse el protagonista debe volver a París, volver al lugar de partida, un viaje que dura varios siglos y que es imposible de concebir en una lógica realista. Este viaje conforma un perfecto círculo de causas y efectos que se desenvuelve en el tiempo y que culmina revelándole su propia esencia.

La cuarta construcción ficcional fantástica que recoge en la conferencia es la del tema del doble, enunciado así tradicionalmente pero con consecuencias que afectan a todos los niveles narrativos:

---

<sup>443</sup> Sigo aquí la idea de Jean Michel Adam de la narración como recapitulación de hechos pasados a través del acto de enunciación, en la cual aparecen tres elementos fundamentales, el sujeto, la temporalidad y los predicados transformados. Ver, Jean Michel Adam, *Les textes: types et prototypes*, París, Nathan Editions, 1992; Jean Michel Adam y Clara-Ubaldina Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel, 1999.

<sup>444</sup> Jorge Luis Borges, *Sobre “La literatura fantástica”*, disertó ayer Jorge Luis Borges, op. cit. “Aquí podrían citarse ejemplos de sueños proféticos. Aquí podrían citarse ejemplos de sueños proféticos. Un ejemplo bien remoto lo advertimos en una novela china, que se ha traducido al inglés. El mismo juego de los sueños y la realidad, lo encontramos, después, en aquel pasaje de la flor onírica del poeta inglés Coleridge”.

<sup>445</sup> Ibid, op. cit. En la conferencia de 1967 antes citada Borges designa ese relato de Henry James, titulado *El sentido del pasado*, y completa la idea manifestando lo siguiente después de realizar una breve descripción de la trama: “Hay un rasgo muy curioso en este cuento, que quizá no fue advertido por el autor pero que fue señalado por el poeta Spender: en un libro titulado El elemento destructivo. Versa sobre la idea de causa y la idea de efecto. En el tiempo la causa es anterior al efecto; pero en un libro en el cual se juega con el tiempo, asistimos a este hecho que nos parece imposible: el muchacho del siglo XX vuelve al siglo XVIII porque su retrato ha sido pintado en el siglo XVIII, pero ha sido pintado en el siglo XIII porque él ha regresado en el siglo XX. Es decir, hay un juego con el tiempo”, en Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, op. cit. p. 16.

Una tercera forma de la literatura fantástica, pero que presenta ya algunos problemas, es la de los dobles (...) por ejemplo, una novela de Henry James en la cual hay un doble, referido a un juego por el tiempo, pero un juego curioso, puesto que se refiere a un tiempo que es posible, a un tiempo que no ha existido (...) esta idea del doble la hallamos, por lo demás, en todas las literaturas fantásticas.<sup>446</sup>

Las conclusiones finales a las que llega, tanto en la conferencia de 1949 como en la de 1967, presentan una síntesis comprensiva de los modos de la literatura fantástica. En la primera dice:

Los (...) temas de la literatura fantástica (...) son como verdaderos símbolos de estados emocionales de procesos que se operan en todos los hombres. Por eso, no es menos importante la literatura fantástica que la literatura realista.<sup>447</sup>

En la segunda comenta que el encanto de los cuentos fantásticos “reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida”.<sup>448</sup> Además de destacar la idea de la repetición: “El mundo se repite cíclicamente, y que viene a ser una exacerbación del tema de los dobles” es importante señalar lo que muchas veces sostuvo: “Podríamos entonces, llegar a la conclusión de que los sueños de la filosofía no son menos fantásticos que el género fantástico. ¿A qué género pertenecemos pues, en realidad?”.<sup>449</sup> Importa detenerse en estas apreciaciones teóricas por cuanto constituyen el diseño de sus ficciones y de su poética:

La literatura fantástica se defendería, así, con dos argumentos: podemos suponer que cada una de las fábulas que integra la narración fantástica es una imaginación; pero, al mismo tiempo, que corresponde a sensaciones y a procesos que son efectivamente reales (...). Lo importante, pues, sería esto: todas las personas tienen una serie de experiencias; expresar símbolos de esos estados, es el fin de la literatura fantástica.<sup>450</sup>

La idea que subyace a estas expresiones radica en la forma de ver la literatura como construcción de sentido que trasciende la relación entre el texto y el mundo; es decir la propuesta de considerar al texto como un modelo del mundo.<sup>451</sup> Desde esta perspectiva el

---

<sup>446</sup> Jorge Luis Borges, *Sobre “La literatura fantástica”, disertó ayer Jorge Luis Borges, op. cit.*

<sup>447</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>448</sup> Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica, op. cit.*, p. 19.

<sup>449</sup> Jorge Luis Borges, *Sobre “La literatura fantástica”, disertó ayer Jorge Luis Borges, op. cit.*

<sup>450</sup> *Ibid.*, *op. cit.*

<sup>451</sup> En un conocido ensayo Jaime Rest sostiene en relación a la poética borgeana: “Probablemente, la mayor dificultad que se le presentó haya consistido en la necesidad de encontrar el vehículo adecuado para un tipo muy especial de invención, en el cual la anécdota funciona como mero artificio superficial (aunque brillante y cautivador) para una búsqueda intelectual que se desarrolla en un plano de significación profundo” (pág. 154).

texto fantástico se transforma en una entidad autónoma que permite indagar por la propia naturaleza de su ser, apelando a una “ultrarrrealidad” quizás más real que, la *visible y palpable*. Emir Rodríguez Monegal<sup>452</sup> al comentar la conferencia, señala y destaca puntualmente la relación entre el acto de escritura y la realidad. La pregunta contestada por Borges en esa conferencia se refiere al lugar que ocupa la literatura fantástica:

Su autor no puede ignorar que la literatura fantástica se vale de ficciones no para evadirse de la realidad, como creen sus fáciles detractores, sino para expresar una visión más honda de la realidad. Toda esta literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascender la superficie indiferente o casual, que evadirse a un territorio impune. De aquí que no cualquier ficción irresponsable pueda valer; de aquí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia creadora, que la mera copia de la realidad que (ésta sí) puede permitirse abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio.<sup>453</sup>

Desde esta perspectiva es posible entender por qué Borges habla de una literatura más real que la realista, pues su compromiso con lo real está en advertir sus aristas, las caras del prisma y sus refracciones múltiples. Explica también por qué en los años 20` al traducir a los expresionistas alemanes sus comentarios abundan sobre esta literatura “de la irrealidad” regida por una estética reñida con la realista de la copia o del reflejo, la cual constriñe a una subjetividad y a una visión más rica y amplia.<sup>454</sup>

No quisiera terminar este apartado sobre la teoría de lo fantástico en Borges sin mencionar las palabras de Jaime Rest que son esclarecedoras para entender la función del lenguaje como “un esfuerzo por registrar el funcionamiento secreto de la realidad”,<sup>455</sup> tarea que también se percibe en el narrador de los textos de Levrero. El lenguaje permite mostrar esas formas ocultas de lo real o sostener que “la realidad es, por lo tanto, una construcción ficticia, una simple invención”.<sup>456</sup>

---

Jaime Rest, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1976.

<sup>452</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Borges. Teoría y práctica”, en *Revista Número*, Montevideo, Diciembre 1955, Año 6, No. 27, p. 124 -157.

<sup>453</sup> Ibid, op. cit. pág. 148-149.

<sup>454</sup> Enriqueta Morillas, “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgesiano”, en *Coloquio Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges*, Macerata 2 – 3 de diciembre de 1999, Milano, Dott. A. Giuffré Editore, Ed. de Graciela N. Ricci, 2000.

<sup>455</sup> Jaime Rest, *El laberinto de l universo*, op. cit., p. 153.

<sup>456</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 38.

## 2.5. ABORDAJE DE LO FANTÁSTICO EN ESTE TRABAJO

Como he sostenido, el abordaje de los aspectos fantásticos en la obra de Mario Levrero será considerado desde la perspectiva que han señalado Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Enriqueta Morillas Ventura.

Lo fantástico en la obra de Levrero ocupa un espacio importante en sus primeras obras y luego da lugar a procesos de construcción ficcional más complejos, donde adquiere importancia la expresión del *yo*. Resulta claro que los procedimientos utilizados por Levrero en su primera época como narrador, en particular en la *trilogía involuntaria*, se adecuan a lo que crítica ha definido como *fantástico moderno*. Una forma de funcionamiento de lo fantástico que tiene una preeminencia en el rol de la escritura y del aparato ficcional que despliega. Se puede afirmar, aplicando los conceptos de la profesora Morillas Ventura, que en las primeras obras de Levrero:

La identidad del sujeto estético se ve tan afectada como la de ese mundo transformado y el relato se construye sustentándose en una irrealidad que desdibuja lo nítido y lo claro, quedando lo real puesto en cuestión, y su rescate resulta tan estéril como inútil. El relato fantástico coloca al lector en la más difícil situación, pues su lectura está llamada a llenar un vacío que por definición debe permanecer como tal.<sup>457</sup>

En las tres novelas que conforman lo que se ha convenido en denominar *trilogía involuntaria*, se percibe siempre un lado oculto, una *otredad* que subyace al relato y que parece dispuesta a emerger a la superficie del texto en cualquier momento. Se trata de lo que Enriqueta Morillas Ventura, aplicándolo a Felisberto Hernández, ha resumido en la frase: “Lo fantástico no es sino la cara oculta de la vida”.<sup>458</sup>

---

<sup>457</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, *op. cit.* p. 312.

<sup>458</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Poéticas del relato fantástico”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, *op. cit.* p. 99.



Por otro lado, cuando nos refiramos a lo fantástico será acotada la delimitación terminológica que utilizo, si eso no ocurre, doy por supuesta la definición que he venido sosteniendo, y me acerco al concepto de *modalidad narrativa*:

Una modalidad narrativa donde prevalece la duda, conformada por la articulación de una doble verosimilitud y una propuesta inquietante, dirigida a deshacer lo cierto, lo palpable, lo habitual y hasta cualquier respuesta que quisiera racionalizar la dinámica y la índole de la irrealidad.<sup>459</sup>

Por tanto, como expresé anteriormente, me ubico en la línea crítica que definen Barrenechea, Campra y Morillas Ventura. Cuando se utilice el término *relato fantástico* o *narración fantástica* me estaré refiriendo a la misma como un *modo de la narración* que genera su propio aparato ficcional y que tiende a desestabilizar el relato mostrando la cara oculta de la realidad. En ningún caso consideraré la mención a literatura fantástica, ya que, esta terminología presupone una definición genérica de la misma que no comparto. Lo fantástico es resorte narrativo puntual que surge en el relato y eso aparece de manera diáfana en los primeros relatos de Levrero. Hugo Verani en referencia a la obra de Felisberto Hernández utiliza una definición de fantástico que me parece apropiada para el estudio de la obra levreriana, y que, además coincide con la visión crítica que vengo exponiendo: “Lo fantástico es un lenguaje, un modo de escritura que presenta, como todo discurso literario, una construcción verbal que corresponde elucidar”.<sup>460</sup>

Por último vale la pena indicar que las referencias al concepto de *ficción* y al concepto de fantástico en Borges están asociadas al interés por mostrar algunos rasgos de esta modalidad narrativa como una construcción ficcional, o como un aparato ficcional que se vuelve sobre sí mismo y deja al descubierto su proceder: “La modalidad fantástica procura entonces su ficcionalización”.<sup>461</sup> Este enfoque también ha sido trabajado por la crítica de lo fantástico (Campra, Jordan entre otros) o por los teóricos de la ficción (Mignolo, Reiz, Doležel), es por ello que los manejo como apoyo bibliográfico.

Mencioné asimismo el uso del *fragmento* como técnica, no ya de construcción del desarrollo formal del relato, como en el caso de Macedonio Fernández, sino como escisión de los personajes o temas; me apoyo en ese concepto, porque ya ha sido señalado en la narrativa de Felisberto Hernández:

---

<sup>459</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, *op. cit.* p. 312.

<sup>460</sup> Hugo Verani, “Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *op. cit.* p.57.

<sup>461</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, *op. cit.* p. 314.

Creo que del ejercicio fantástico, Felisberto Hernández es, de los escritores uruguayos, su real fundador (...) sus cuentos dan cuenta de cómo lo fantástico se ha ido ligando en él a cierto apego por la verosimilitud. La preferencia por la repetición, el recurso del doble y la idea fragmentada y despedazada de los seres y las cosas, son componentes de la escritura felisbertiana.<sup>462</sup>

---

<sup>462</sup> Noemí Ulla, “La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, *op. cit.* p. 288.

## 2.6. LA FRAGMENTACIÓN COMO VISIÓN DEL MUNDO

Uno de los temas que aparecen en la narrativa de Mario Levrero y que mencioné en la introducción es la concepción fragmentaria del mundo. *Fragmentación* que produce una dislocación en el yo que enuncia con respecto al mundo representado, convirtiendo su práctica de escritura en una forma de reunificación de ese mundo; unión de esa frontera a la que aludí anteriormente, lugar donde se manifiesta lo fantástico “moderno”.

En el libro ya citado de Susan Buck-Morss, la autora relaciona la *fragmentación* con la alegoría como forma. Como expresé antes, no es el propósito de éste trabajo discutir lo alegórico o no de lo fantástico.<sup>463</sup> Sin embargo, los conceptos implicados en el tema ayudan a entender el funcionamiento de una parte de los textos que se estudiarán. La mencionada autora apunta: “El modo alegórico le permite [a Benjamin] volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración.”<sup>464</sup>

Si para Benjamin la *fragmentación* es una modalidad de expresión o concepción del arte moderno, para el autor uruguayo la fragmentación confirma la escisión presente entre el yo narrador y su forma de percepción del mundo.

Según las palabras de Bürger sobre las categorías de análisis propuestas para algunas obras de vanguardia pueden reconocerse dos conceptos:

Uno concierne al tratamiento del material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia de los receptores).<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> Algunos críticos como Todorov y Jackson se oponen a establecer una relación entre alegoría y fantástico. Creo que la concepción de Benjamin de alegoría y que él aplica al drama barroco y relaciona con la vanguardia, conforma una línea de investigación que puede explicar ciertos procedimientos del fantástico moderno. Esta es una línea de investigación que llevaría por caminos bien diferentes a los trazados, por lo que será dejada de lado.

<sup>464</sup> Susan Buck – Morss, *Dialéctica de la mirada*, op. cit., p. 36.

<sup>465</sup> Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987, pp. 131 y ss.

La argumentación de Bürger reconoce la validez de la alegoría de Benjamin como categoría central en las obras de vanguardia, pero esta característica sirve para mostrar un objetivo mucho más modesto: ver como funcionan algunos de esos procesos en la obra de Levrero.

Entre los cuatro presupuestos que maneja Bürger inherentes a la obra de arte vanguardista (la alegoría, lo nuevo, el azar y el montaje), destacaré dos: *lo nuevo* y *el montaje*.

El concepto de *lo nuevo*, que Bürger toma de Adorno y define de igual forma: “[Adorno] hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno”,<sup>466</sup> señala entre otras cosas una crisis en los sistemas de representación; en el caso de la vanguardia esto lleva a la revisión de lo que se entiende por ficción, “una transformación de los sistemas de representación”.<sup>467</sup>

Lo nuevo se genera como un cambio de modalidad en el uso del lenguaje, en los temas y en las preocupaciones que aparecen en la narrativa del escritor uruguayo Mario Levrero; ese cambio en la modalidad de la ficción contemporánea, es lo que Barrenechea llama la “crisis del contrato mimético”.<sup>468</sup> Lo *nuevo* en Levrero se da en el acto mismo de construcción de la obra como objeto autónomo, al establecer un nuevo *contrato no mimético* que se le propone al lector y que en el caso de la literatura fantástica muestra zonas ocultas de lo real.

El otro elemento que menciona Bürger (siempre como técnica) es *el montaje*, no como, un factor nuevo, sino como un elemento que “supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”.<sup>469</sup> Esta realidad fragmentada y percibida como tal se transforma en una literatura que clausura la modalidad de representación del realismo tradicional: “La pintura moderna ha destruido conscientemente el sistema de representación vigente desde el Renacimiento”.<sup>470</sup> La afirmación también puede aplicarse a la literatura.

---

<sup>466</sup> Ibid. p. 118.

<sup>467</sup> Ibid. p. 122.

<sup>468</sup> Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, en Cedomil Goic (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3 Editorial Crítica, Barcelona, 1988, pp. 63 y ss.

<sup>469</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 137.

<sup>470</sup> Ibid. p. 138.

El montaje como técnica o como meta del relato es una forma más de construir la ficción. A veces es el propio montaje el que genera el efecto de ambigüedad; muchas veces aparece disfrazado como las variantes de un sueño; de esa forma lo que está en cuestión es la relación que el texto establece con la realidad, “se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad”.<sup>471</sup> Si bien esto puede observarse débilmente en *El Lugar y París*, donde aparece claramente como técnica es en *Fauna / Desplazamientos*.<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup> Ibid. p. 140.

<sup>472</sup> En entrevista con Hugo Verani frente a la pregunta “¿Qué función cumple la repetición de escenas, con variantes, enunciadas exactamente con las mismas palabras?”, el autor responde: “Esta repetición de escenas en *Desplazamientos* corresponde a la aplicación de una técnica conocida, en la jerga de nuestro oficio, con el nombre de ‘transdimensionalización’; en lenguaje vulgar podría describirse como una trampa psíquica que opera en el plano astral”, en Hugo Verani, “Conversación con Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, Año VIII, julio 1995-junio 1996, número 16/17, Stanford University, p.15.

### 3. LOS “RAROS” EN LA LITERATURA URUGUAYA

#### 3.1. DELIMITACIÓN Y PERÍODOS DE LA VERTIENTE DE LOS “RAROS”<sup>473</sup>

Me he referido hasta el momento con el término *raro* a un grupo de escritores y no estrictamente a una vertiente escritural que recorre la literatura uruguaya. El término fue utilizado por Ángel Rama en su libro de 1966 y por su pertenencia a ese canon inaugural lo he utilizado hasta el momento. Creo sin embargo, que resulta confuso referirse a esta vertiente bajo este título; sobre todo porque el término hace referencia a aspectos que trascienden la escritura, es por ello que los raros “no lo son sólo por su literatura, sino también por sus instituciones, sus peripecias biográficas, las formas de su muerte” o la escasa circulación de su obra o la ignorancia e incompreensión de la que fueron objeto por parte de la crítica.<sup>474</sup> El término entonces, puede hacer referencia a la vida del autor o a su obra, creo que por ello, es necesario precisar los conceptos. No debe confundirse el término *raro* aplicado a circunstancias extra textuales con la que puede denominarse vertiente *imaginativa* tal como ha sido anotada por la crítica. Me parece más oportuno hablar de *literatura o vertiente imaginativa*<sup>475</sup> ya que el término se aplica a prácticas de escritura y no a fenómenos de circulación del libro. En segundo lugar es preciso dejar constancia que dentro de la denominación de *imaginativa* pueden encontrarse escritores de diversa índole y temática con rasgos bien diferenciados en sus obras. En esta breve introducción intentaré delimitar alguno de esos rasgos de la vertiente imaginativa porque entiendo que tuvo una incidencia cardinal en el grupo de escritores del sesenta.

Algunos de los aspectos que inciden en la *generación del sesenta* ya han sido nombrados en otro apartado (1.1.5. La generación del sesenta). En el primero de los casos, como ya quedó expresado, se trata de una tradición *secreta y marginal* que atraviesa toda la

---

<sup>473</sup> El tema fue trabajado en profundidad en: Jorge Olivera, “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 34, Madrid, 2005, pp. 43-69.

<sup>474</sup> Pablo Rocca, “Cien años de raros”, en *Diccionario de Literatura Uruguaya*, Tomo III, Montevideo, Arca, 1991, p.80.

<sup>475</sup> Así la denominan Rama, Verani y Porzecanski, *op. cit.*

historia de la literatura uruguaya. Felisberto Hernández (1902-1963) es el representante más destacado dentro de esta vertiente. Por circunstancias que fueron expresadas en el capítulo sobre la *generación del sesenta* cuyo año clave es 1969, se representan las dos líneas narrativas mayoritarias: la *realista* y la *imaginativa*, pero será la segunda la que predominará y le conferirá rasgos definitorios a una parte significativa de los escritores que surgen en este período.

Se puede afirmar que durante los sesenta y los setenta se produce una consolidación de esa línea temática que Ángel Rama denominó *rara* y que menciono como *imaginativa*. El objeto de este apartado es mostrar algunos rasgos de esta tendencia y su consolidación durante estos años, teniendo en cuenta que es una modalidad narrativa presente en la historia literaria de Uruguay, pero marginal dentro del panorama literario dominante hasta los sesenta. Durante este período se acentúa su influencia conformando paulatinamente un canon propio con rasgos que se manifiestan claramente en la narrativa de Mario Levrero en sus aspectos imaginativos. No podría decir que en el caso de Levrero pueda hablarse de *raro*.

La literatura uruguaya presenta desde sus comienzos una corriente cuya índole y temática casi marginal, pero no menos importante que la dominante realista, constituye como sostiene Elvio Gandolfo, “una corriente con rasgos identificatorios, se ven unidos sólo por el carácter extraño, excéntrico de su narrativa”, rasgos bien marcados en relación a la literatura uruguaya “de ambientación rural (...) o la de carácter urbano”.<sup>476</sup> En esta misma línea de enfoque se sitúa el razonamiento de Ana María Rodríguez-Villamil, cuando a propósito de la obra de Armonía Somers (1914-1994)<sup>477</sup> afirma:

Desde la aparición de la obra del franco-uruguayo conde de Lautréamont, existe en la literatura uruguaya, una línea secreta, que se caracteriza por la búsqueda y la experimentación, que se enriquece con elementos insólitos y oníricos y opera con provocativa libertad. Esa corriente es considerada minoritaria dentro de las letras uruguayas, en relación a la literatura que responde al concepto de realismo tradicional o verosímil. Sin embargo, el estudio de escritores como Enrique Amorim, considerado tradicionalmente como realista y que utiliza en gran medida lo insólito, lo onírico y hasta lo fantástico, puede llevar a ensanchar el marco de esta corriente diferente y que podríamos llamar expresiva.<sup>478</sup>

---

<sup>476</sup> Elvio Gandolfo, “Nota post-liminar”, en Levrero, Mario, *París*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979, p. 143.

<sup>477</sup> Armonía Somers es una de las principales representantes del segundo período de los *raros* consignado en este trabajo. Entre sus obras se destacan: *La mujer desnuda* (Clima, 1950); *El derrumbamiento* (Salamanca, 1953); *La calle del viento norte* (Arca, 1963); *De miedo en miedo* (Arca, 1965); *Todos los cuentos 1953-1967* (Arca, 1967); *Un retrato para Dickens* (Arca, 1969); *Muerte por alacrán* (Calicanto, 1978); *Tríptico darwiniano* (Ed. de la Torre, 1982); *Viaje al corazón del día* (Arca, 1986); *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (Legasa, 1986); *La rebelión de la flor* (Linardi y Risso, 1988) y *El hacedor de girasoles. Tríptico de amarillo para un hombre ciego* (Linardi y risso, 1994).

<sup>478</sup> Ana María Rodríguez Villamil, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990, p. 7.

La particularidad del enfoque de Rodríguez-Villamil consiste en determinar la existencia de dos períodos en los cuales esta tendencia tiene su mayor relevancia, el primero de ellos está situado a comienzos del siglo XX: “Como consecuencia de la influencia de los poetas malditos del siglo XIX, norteamericano y europeo”;<sup>479</sup> mientras, el segundo aparece hacia 1940, influido por las literaturas de vanguardia, especialmente el surrealismo, y tiene como epicentro la influencia generada en el Río de la Plata por el grupo de la revista *Sur*, “si bien la influencia de los argentinos agrupados en torno a *Sur* es visible sobre esta generación, y sobre todo la influencia de Borges, ésta no se ciñe, sin embargo, a los estereotipos fantásticos que tanta influencia ejercieron sobre la narrativa argentina a partir del 40 y cuyo ejemplo más notorio es Henry James”.<sup>480</sup> Rodríguez Villamil ubica a Armonía Somers dentro de este segundo período.

Puede afirmarse entonces que el grupo de escritores del sesenta que desarrollan esta línea temática conforma el tercer período de desarrollo de la misma dentro de la historia literaria del país; aunque como se observa, los rasgos que la identifican son diferentes a los dos períodos mencionados anteriormente. Coincido en señalar que la designación de *expresiva*<sup>481</sup> a esta vertiente temática de las letras uruguayas es acertada puesto que muestra una manera de entender la literatura y una mirada divergente sobre la realidad. A principios de los sesenta se produce un ingreso de la línea *imaginativa* al canon de la literatura uruguaya:

Los grupos emergentes de esos años hicieron una nueva lectura del conjunto de la literatura uruguaya que, hacia finales de la década del sesenta, tras conseguir la hegemonía cultural, estableció un nuevo canon literario en el que Felisberto Hernández tenía un lugar entre otros escritores y tendencias recuperados. Hasta que las luchas entre estos grupos no terminaron, estos no tuvieron su recopilación narrativa, que finalmente se publicó en 1962. Ese año Arturo Sergio Visca (1917-1993) publica su Antología del cuento uruguayo contemporáneo, en la que se incluye por primera vez a Felisberto Hernández y a un escaso número de narradores desligados de la tradición realista posgauchesca. A partir de este caso se plantean nuevas interrogantes en torno a cómo llega Felisberto Hernández a la antología de Arturo Sergio Visca, es decir, al modo que va preparándose su entrada al canon literario nacional.<sup>482</sup>

---

<sup>479</sup> Ibid, *op. cit.* p. 7.

<sup>480</sup> Ibid, *op. cit.* p.7.

<sup>481</sup> Ana María Rodríguez Villamil, *op. cit.*

<sup>482</sup> Alejandro Gortázar, “El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)”, en Pablo Rocca (coord.), “Felisberto Hernández 1902-2002”, Número homenaje de *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Universidade Federal de Santa Catarina, N° 19, Florianópolis, Editora DAUFSC, julio-diciembre 2000, p. 32.



El ingreso al canon de Hernández se produce luego de un acercamiento a un sector de las revistas de los años cincuenta y en las antologías: la ya mencionada de Visca y la que coordinará Ángel Rama en 1966 (*Cien años de raros*). El primero de los casos está recogido en *La Licorne*:

Las revistas que difundieron la literatura de Felisberto Hernández fueron dos: Escritura y Entregas de la Licorne. La primera, surge en 1947 y publica un cuento del narrador: Mur, así como la nouvelle Las hortensias, relato que ocupa 23 páginas de la revista y luego es publicado en separata, por lo demás el único texto que esta revista sacó en esta modalidad editorial, si se exceptúa el caso más problemático de “Melusina y el espejo” de José Bergamín (...)“Por su parte, Entregas de la Licorne, traída de París en 1953 por Susana Soca, quien la había fundado en esa misma ciudad en 1947, publica dos cuentos de Felisberto Hernández: ‘Lucrecia’ y ‘Explicación falsa de mis cuentos’, así como un artículo sobre una obra teatral de Jules Supervielle titulada ‘El ladrón de niños’.<sup>483</sup>

El segundo caso como he señalado se produce en el libro de Rama (1966), recoge e instala un canon *imaginativo* que no había sido recogido por la crítica del 45. Este proceso permitirá entre otros la aparición de la línea en el grupo del sesenta:

El recorrido que siguió la incorporación de Hernández a la historia de la literatura nacional fue lento, y más o menos correlativo a la emergencia y consolidación de la heterogénea generación ‘del 45’. A pesar de esto, la importancia de su ‘descubrimiento’ radica en que permitió relativizar el dominio de la tradición realista posgauchesca en la literatura uruguaya y, fundamentalmente, legitimar la práctica de escritores que no continuaron esa tradición. Una prueba de ello es la aparición de la antología de Ángel Rama, *Cien años de raros* (1966). En ella el crítico pretende reconstruir el trazado de una corriente ‘subterránea’ de la literatura nacional que llama ‘imaginativa’ (antes que fantástica)<sup>484</sup> y cuya genealogía se remonta a Los cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont.

Siguiendo el desarrollo de esta línea *secreta y marginal* (denominación de Rama)<sup>485</sup> puede hablarse de un cuarto período de desarrollo de la misma que tiene su punto de inflexión durante los años ochenta. El año clave dentro de esta década abarca desde fines de 1987 a 1988.<sup>486</sup> Las fechas coinciden con la edición de la revista *Tranvías & Buzones*,<sup>487</sup> la

---

<sup>483</sup> Ibid, *op. cit.* P. 38.

<sup>484</sup> Ibid, *op. cit.* P. 41.

<sup>485</sup> Para Rodríguez-Villamil esta línea narrativa es central: “Quizás sea éste el momento de considerar que no es ya la literatura descriptiva y campesina la que encarna la identidad uruguaya, o más precisamente montevideana, sino por el contrario aquella que ofrece el espectáculo asombroso de la farsa del mundo, y muestra al escritor como un testigo lúcido y deslumbrado”, *op. cit.* p. 193.

<sup>486</sup> En trabajo de reciente edición, Oscar Brando, señala el año 1988 como clave dentro de este panorama de la narrativa y la cultura en Uruguay, lo marca como un año de profundos cambios en la joven generación. Ver

cual realizó una reivindicación de esta línea temática al incluir a escritores como Mario Levrero o Leo Masliah (1954)<sup>488</sup> en sus páginas.

Durante 1989 surgen dos revistas de corta duración pero que influyen en cuanto a la reivindicación de esta línea imaginativa: *Smog* y *Diaspar*<sup>489</sup>. En ambos casos se da gran importancia a escritores pertenecientes a esta línea temática, destacando nuevamente Levrero; pero también dando entrada a aspectos relacionados con la ciencia ficción.

Producto de este resurgimiento de la línea *imaginativa* es la antología publicada en 1991, *Extraños y extranjeros*.<sup>490</sup> En el prólogo Carina Blixen relaciona a este grupo de escritores con los presentes en la antología de Rama de 1966, y anota:

La literatura fantástica, en términos más amplios todavía, no realista, puede ajustarse a la situación del producto 'raro', pues intrínsecamente plantea dificultades o elementos de extrañeza al lector, a pesar de que su producción pueda ser mayoritaria, o la de mayor peso estético o la más aceptada por la crítica. Hasta ahora no ha contado en nuestro país con una respuesta masiva o importante por parte del público.<sup>491</sup>

La antología citada mostró a un grupo de escritores cultivando una forma de entender la literatura que se profundizó con el paso del tiempo. No cabe duda que este período que sitúo a

---

Oscar Brando, "Hacia una nueva cultura democrática", en *Uruguay Hoy. Paisaje después del 31 de octubre*, Montevideo, ediciones del Caballo Perdido, 2004, p. 231 a 288.

<sup>487</sup> *Tranvías & Buzones*. Director: Raúl Benzo. Colaboradores habituales: Gabriel Casacuberta, Rodolfo Bruzzone, Fernando Santullo, Walter Biurrun, Luis Pereira, Andrés Torrón, Roberto Rodríguez, Florencia Martinelli, Marcelo Casacuberta y Jorge Olivera. Revista literaria de la que aparecieron cinco números, los primeros en septiembre y diciembre de 1987 y los dos últimos durante 1988.

<sup>488</sup> Leo Masliah es compositor, poeta, narrador y dramaturgo. Su obra se caracteriza por el manejo del absurdo y un eficaz uso del humor. El manejo del absurdo y ciertos recursos que utiliza en su narrativa permiten asimilarlo sólo parcialmente a una línea temática que establece cierta relación con los raros. Entre la extensa obra se destacan: *Historia transversal de Floreal Menéndez* (De la Flor, 1985); *Teléfonos públicos* (Monte Sexto, 1987); *El show de José Fin* (De la Flor, 1987); *El lado oscuro de la pelvis* (De la Flor, 1989); *La tortuga y otros cuentos* (De la Flor, 1990); *Zanahorias* (Trilce, 1991); *Tarjeta roja* (De la Flor, 1991); *Pastor de cabras perfectas* (Senda, 1991); *La mujer loba ataca de nuevo* (Yoea, 1992); *La miopía de Rodríguez y otros relatos* (De la Flor, 1993); *Mentirillas* (Arca, 1993); *El triple salto mortal* (De la Flor, 1993); *La extraordinaria aventura de Arthur Gordon Pam y otras historias* (Yoea, 1994); *La décima pista* (De la Flor, 1995); *La buena noticia y otros cuentos* (De la Flor, 1996); *Signos* (Aymara, 1997); *Ositos* (De la Flor, 1997); *No juegues con fuego porque lo puedes apagar* (De la Flor, 1998); *Lineas* (De la Flor, 1999); *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos* (De la Flor, 2000); *Telecomedia y otras teatreces* (De la Flor, 2001); *Servicios de habitación* (De la Flor, 2002).

<sup>489</sup> *Smog*. Dirigida por Julio Faget y Lauro Marauda. Revista de comics y relatos. Se editaron dos números en 1989. Colaboraron Daniel Argente, Juan Fernández, Julio Varela, Jorge Bilbao y Jorge Risso.

*Diaspar*. Dirigida por Roberto Bayeto. Revista de relatos de fantásticos y de ciencia ficción. Colaboraron: Julio Corbo, Gonzalo Mendizábal, Pablo Rodríguez, Leonel Coló, Omar Rodríguez, Sylvia Cáceres, Juan de Marsilio, Héctor Álvarez, Fernando Santullo, Juan Carlos Verrechia. Salió un solo número en 1989. En la década de los noventa se editó un segundo número.

<sup>490</sup> *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, prólogo de Carina Blixen, Montevideo, Arca, 1991. Reúne a los siguientes autores: Alfredo Alzugarai, Mauricio Berstein, Andrea Blanqué, Rosana Carrete, Rafael Courtoisie, Vera Chizola, Juan E. Fernández, Richard Garín, Juan Introiini, Lauro Marauda, Aldo Mazzucchelli, Ricardo Prieto, Ana Solari, Fabián Tellechea, Guillermo Uría y Julio Varela.

<sup>491</sup> Ibid. "Prólogo", *op. cit.* p. 10.

finales de los ochenta es el resultado de un nuevo emergente dentro de esta línea *secreta y marginal* de la que habla Rama. En este mismo sentido se expide Blixen:

Lo que parece evidente es que un grupo importante y creciente de creadores nacionales no aceptan los límites de la literatura realista, exploran los caminos de la imaginación y lo hacen con total libertad en una búsqueda que muchas veces adquiere visos de desesperación. Los caminos del yo y del mundo se cruzan, interfieren, se molestan, se iluminan. El puente entre las propuestas actuales y los que de alguna manera habían sido ya asimilados como ‘raros’ lo constituyen las figuras y obras de Leo Masliah y Mario Levrero, presentes en *Smog* y *Tranvías & Buzones*. En ambos tal vez los elementos de identificación más importantes sean el humor, el sexo, la asimilación de los otrora considerados ‘géneros marginales’.<sup>492</sup>

En el mencionado trabajo de Brando se apuntan algunos rasgos del grupo de jóvenes de fines de los ochenta, en ellos se destaca esta forma narrativa que los ubica dentro de la vertiente *imaginativa*, aunque el crítico prefiera hablar de una *transrealidad*:

El mundo narrativo que proponían los mayores exigía fisuras por las que escabullirse hacia una transrealidad: desde ella se intentaba reconstruir, en otra clave, la realidad de acá, ampliando los registros en la que esta podía ser comprendida. Parte de la nueva promoción de escritores siguió esa línea, condimentando los recursos con una fantasía que se asomó a la ciencia ficción. Entre 1990 y 1991 tres recopilaciones de relatos representaron con amplitud este nuevo movimiento de narradores que también se había dado a conocer en varios libros individuales [se trata de la antología realizada en la revista *Punto y Aparte* N° 33, junio de 1990, *Mas vale nunca que tarde*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990. y *Extraños y extranjeros*] (...) No sólo se produjo la creación de un tipo de relato antirrealista, con un carácter vivamente fantástico, sino que encontró un medio crítico apto para asimilarlo e incluso explicarlo.<sup>493</sup>

La antología *Mas vale nunca que tarde*<sup>494</sup> recoge material de autores que estuvieron ligados en su momento a la revista *Diaspar*. La particularidad de los relatos recogidos allí permite sospechar la singularidad de una sensibilidad nueva en los jóvenes narradores que se ampliará en otra antología de mediados de los noventa: *La cara oculta de la luna*.<sup>495</sup> En el primer caso, el perfil de escritura de los autores, los acerca a los límites de lo imaginario; en todos ellos, como sostiene Rodríguez Barilari:

---

<sup>492</sup> Ibid, *op. cit.* p. 10.

<sup>493</sup> Oscar Brando, “Hacia una nueva cultura democrática”, en *Uruguay Hoy*, *op. cit.* p. 257-258. El trabajo de Brando como ya fue dicho realiza un seguimiento de todo el panorama de la cultura desde 1985 en adelante.

<sup>494</sup> Elbio Rodríguez Barilari (selección y prólogo), *Mas vale nunca que tarde*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990. La antología recoge relatos de los siguientes autores: Raúl Benzo, Adolfo Guidali, Claudio Pastrana, Marcelo Rolandi, Juan de Marsilio, Luis Beauxis, Héctor Álvarez, Pilar Pombo, Darwin Antonio Gómez, Aureliano Folle y Jorge Kinley.

<sup>495</sup> Álvaro Risso, *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología (1957-1995)*, Prólogo de Carina Blixen, Montevideo, Linardi & Risso – Fundación Banco de Boston, 1996.

Rompe los ojos su indisimulada desconfianza en los recursos del naturalista, que los insta a refugiarse en el terreno de la imaginación, pero, más allá o más acá de la aventura, en una modalidad de lo imaginario que transgrede permanentemente las coordenadas de la realidad, y que reparando en el absurdo y sus consecuencias demenciales, también frecuentemente en la ciencia-ficción y su parodia, violenta los marcos de la cotidianidad.<sup>496</sup>

Rodríguez Barilari no duda en ubicar a este grupo de autores jóvenes en la vertiente imaginativa caracterizada por Rama, pero a su vez marca distancia de ella, y realiza algunos apuntes que me parecen apropiados porque revela esta sensibilidad hacia lo imaginario que había surgido durante el período dictatorial, y que se traslada a la generación de los ochenta:

Algunas décadas atrás, el proteico Ángel Rama acuñó el término de ‘raros’ para caracterizar a una serie de escritores uruguayos. La historia ha ido diluyendo esa circunstancial clasificación, desbordando los fosos entre la realidad y lo ‘raro’. Ya existen por los menos dos generaciones en plena producción que no desdeñan ningún recurso, que se niegan a los encasillamientos y que abrevan en fuentes que en general (y la excepción puede ser Mario Levrero) desconocen a los ‘raros’ nacionales para surtirse en fuentes más universales (...).<sup>497</sup>

Del grupo de escritores que integró la antología *Extraños y extranjeros*, la mayoría continuaron publicando, algunos volcados hacia otras temáticas mientras que en otros se mantuvo el perfil *imaginativo*. Destaco entre ellos a Juan Introini (1948)<sup>498</sup> por el cultivo de una literatura secreta y extraña de gran contundencia en las peripecias que plantea y por su gran dominio del lenguaje.

En el ensayo ya citado de Mabel Moraña, se anotan algunos rasgos de esta tendencia hacia mediados de los ochenta. Uno de ellos es la aparición “contrapuesta a la constante realista que atraviesa las letras uruguayas, la producción literaria de esos autores configura ya, a mediados de los 80, un proyecto alternativo de representación estética”.<sup>499</sup> La importancia de la observación de Moraña radica en confirmar esta línea dentro del panorama literario uruguayo.<sup>500</sup>

---

<sup>496</sup> Elbio Rodríguez Barilari, “Las doradas peras del olmo”, en *Mas vale nunca que tarde*, op. cit. p. 8.

<sup>497</sup> Ibid, op. cit. p. 8.

<sup>498</sup> Juan Introini tiene tres libros publicados que se insertan plenamente en esta vertiente: *El intruso*, Montevideo, Editorial Proyección, 1989; *La llave de plata*, Montevideo, Proyección, 1995; *La tumba*, Montevideo, El Caballo Perdido, 2002.

<sup>499</sup> Mabel Moraña, “Alegoría e impugnación del canon realista en la literatura uruguaya”, en *Memorias de la generación fantasma*, Montevideo, Monte Sexto, 1988.

<sup>500</sup> Moraña marca esta línea en la obra de Peri Rossi que aparece como, “la heredera más cercana de una dirección poética que Ángel Rama remontara con acierto a los tremendos Cantos de Maldoror del franco-uruguayo Isidore Duchase, conde de Lautréamont, editado en 1869. Pasando por Horacio Quiroga, Felisberto

Es necesario resaltar dos aspectos en esta introducción referidos a las características temáticas del grupo de escritores que aparecen a finales de los sesenta. En primer lugar, el deslinde realizado por Ángel Rama en 1966 que atiende a esa línea de la literatura uruguaya, y en segundo término, los apuntes críticos del mismo Rama (1972)<sup>501</sup> en referencia a esa nueva forma de entender la literatura que situó a partir de 1969 y en la cual incluyó a Mario Levrero.

Fue Ángel Rama, en la antología *Aquí. Cien años de raros*,<sup>502</sup> quien estableció criterios de ubicación de esta línea marginal de la literatura uruguaya. Reconoció que “la constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aún primario realismo” a la que se opone otra corriente, *secreta, esporádica, ajena, indecisa* en sus primeros tiempos, pero que se afirma vigorosamente con el paso del tiempo:

Desde hace cien años –exactamente desde la obra del franco-uruguayo que firmó con el seudónimo ‘conde de Lautréamont’- hay una línea secreta dentro de la literatura uruguaya. Esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos, progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdeñado, y en los últimos veinticinco años se incorporan autores, estilos, búsquedas artísticas originales, hasta formar sino una escuela, una tendencia, -minoritaria-, de la literatura nacional.<sup>503</sup>

La diferencia más importante que establece Rama la realiza con respecto al grupo *Sur*: “No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo”.<sup>504</sup> Esta visión del fenómeno permitió entender que, los ‘raros’ como les llamó, siguiendo la célebre denominación de Rubén Darío,<sup>505</sup> tenían rasgos bien definidos. Así la primera característica marcada por Rama es la de *una literatura*

---

Hernández, Armonía Somers, entre otros, esa ‘línea secreta’ de la literatura uruguaya alcanza su realización más actual y destacada en la producción narrativa de Teresa Porzecanski, Mario Levrero, Jorge Onetti, Gley Eyherabide, Ulalume González León, Cristina Peri Rossi”; *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>501</sup> Ángel Rama, *La generación crítica*, *Op. cit.*

<sup>502</sup> Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros*, *Op. cit.* Los autores seleccionados por Rama en la antología son: Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis S. Garini, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Gley Eyherabide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marosa Di Giorgio, Jorge Slavov, Mercedes Rein y Tomás de Mattos.

<sup>503</sup> *Ibid. op. cit.* P. 8.

<sup>504</sup> *Ibid. op. cit.* P. 9.

<sup>505</sup> Ruben Darío, *Los raros*, 1896. Uno de los ‘raros’ para Darío es justamente Lautréamont.

*imaginativa*.<sup>506</sup> Otro punto en común que acerca el grupo al concepto de “fantástico moderno” y aparece anotada por Rama es el desprendimiento “de las leyes de la causalidad”. Esta literatura “trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad” dice Rama.<sup>507</sup>

En su momento pudo estar asociada con la evasión de la realidad, pero muy pronto se mostró como una forma de bucear en la misma, “interpretar, descubrir su mecánica causal, operar sobre ella”,<sup>508</sup> una manera que “no elude, sino que reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal”.<sup>509</sup>

Los apuntes de Rama en el prólogo a la edición citada permiten reconocer no sólo los escritores mencionados por él sino aquellos que vendrán luego, entre los que se encuentra Levrero: “De ahí, que esta orientación literaria pueda ser, eventualmente, más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más representativa de las auténticas condiciones de una sociedad –o de una clase- en un determinado período”.<sup>510</sup> Esta forma de acercamiento a la realidad para mostrar sus formas ocultas está marcada por algunas características que se acentúan en los escritores del grupo al que pertenece Mario Levrero. Entre los rasgos destacados, Rama señala:

Un uso riquísimo de la afectividad, un hallazgo constante de nuevos matices de la sensibilidad y aún de la hiperestesia, y un frenesí inventivo en que la imaginación puede trabajar muy libre, muy subrepticamente, ya que nada le reclama la corroboración de sus productos con la realidad corriente, colectivizada, de la vida en común.<sup>511</sup>

Estos aspectos están en la obra de Levrero; imaginación, uso de sensaciones y afectividad, son elementos predominantes en la narrativa del escritor uruguayo. Rama señala que este hecho literario es una manera de volver sobre una vanguardia que no se había desarrollado con toda su plenitud en el país. En este sentido se manifiesta Carlos Martínez Moreno al afirmar que en la vanguardia en los años veinte “no hay rebelión, no hay

---

<sup>506</sup> “Un frenesí inventivo en que la imaginación puede trabajar muy libre, muy subrepticamente, ya que nada le reclama la corroboración de sus productos con la realidad corriente, colectivizada, de la vida común”, Rama, Ángel, *Aquí. Cien años de raros*, *Op. cit.*, p. 9. “Una forma constructiva directa que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación”, en “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, *La generación crítica*, *op. cit.* p. 222.

<sup>507</sup> Rama, *Aquí. Cien años de raros*, prólogo de Ángel Rama, *op. cit.*, p. 9.

<sup>508</sup> *Ibid. op. cit.* p. 9.

<sup>509</sup> *Ibid. op. cit.* p. 9.

<sup>510</sup> *Ibid. op. cit.* p. 9.

<sup>511</sup> *Ibid. op. cit.* p.9.

inconformismos restallantes, no hay disidencias ni desacomodaciones muy duras (...) el país respiraba de satisfacción”.<sup>512</sup>

La vertiente imaginativa mantuvo este espíritu vanguardista retomado por la generación que surge en 1960. Tanto Rama como Martínez Moreno reconocen un único esfuerzo constante de exploración de nuevos caminos en la literatura uruguaya. Es Felisberto Hernández quien abre lo que Martínez Moreno denominó la “vanguardia de un hombre solo”.<sup>513</sup> Ambos coinciden en señalar la ausencia de una vanguardia consolidada y experimental; el grupo de escritores antologado por Rama significó un esfuerzo esporádico de exploración de nuevas formas de la realidad. Teniendo en cuenta todo lo argumentado, considero que este esfuerzo único en las letras españolas<sup>514</sup> cristaliza durante el sesenta y el setenta tomando cuerpo en esa generación de escritores.<sup>515</sup>

El año clave del cambio de paradigma en la literatura uruguaya parece ser 1940; cambio de temas y cambio de estructuras formales en la construcción literaria: “Esa fecha (...) señala una de las irrupciones experimentales más considerables que haya conocido el país”.<sup>516</sup> Se produce lo que lo que Rómulo Cosse denomina "una fisura estructural en el canon narrativo dominante. Más aún, con ella se instituyen algunos de los rasgos distintivos de un nuevo modelo ficcional".<sup>517</sup>

Ese modelo ficcional está marcado por la concurrencia de algunos factores que Rama prefiere denominar ‘invención fantasmagórica’<sup>518</sup> en lugar de literatura fantástica y que caracteriza desde una perspectiva universalista:

---

<sup>512</sup> Carlos Martínez Moreno, Carlos, “Las vanguardias literarias”, en *Literatura Uruguaya*, Tomo I, Homenaje de la Cámara de Senadores, Montevideo, 1994, p. 171. Esta visión de Martínez Moreno puede ser contrastada por los trabajos ya citados de Pablo Rocca: “Las rupturas del discurso poético. De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940”, en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, op. cit; y “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)”, en Pablo Rocca (coord.), “Felisberto Hernández 1902-2002”, Número homenaje de *Fragmentos. Revista de Lingua e Literatura Estrangeiras*, op. cit. No parece que la tesis de Martínez Moreno pueda sostenerse luego de la lectura de los trabajos citados.

<sup>513</sup> “...No es menos cierto que es un renovador absoluto y que, en ese sentido, cumple el cometido cardinal de las misiones de vanguardia. Es la vanguardia de un hombre solo, una vanguardia sin retaguardia, una exploración a título y riesgo totalmente personales. Acaso, por eso mismo, más asombrosamente distinta y –en un juicio definitivo- más valorable”, en Martínez Moreno, Carlos, “Las vanguardias literarias”, op.cit. p.191.

<sup>514</sup> Enriqueta Morillas Ventura, Enriqueta, *La narrativa de Felisberto Hernández*, Madrid, Ed. Univ. Complutense, 1983.

<sup>515</sup> Un estudio aparte merece la relación existente entre este grupo de escritores y la vanguardia, creo, como lo muestran algunas de las revisas del período, que se trata de un rescate de la vanguardia que convierte esa línea marginal en algo concreto y constante dentro del panorama literario uruguayo actual.

<sup>516</sup> Rama, Prólogo, *Aquí. Cien años de raros*, op. cit. p. 11.

<sup>517</sup> Rómulo Cosse, “Fracturas y modelos en la ficción uruguaya”, Separata de *ESCRITURA, XII*, Caracas, enero-diciembre 1987, p.4. Ver Cosse, Rómulo, *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, Montevideo, Monte Sexto, 1989.

<sup>518</sup> Rama, *Aquí. Cien años de raros*, op. cit. p. 11.

Incorporación a la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras, de Eliot a Kafka, de Joyce a Faulkner; la actitud de violenta ruptura que adoptan los nuevos escritores con la estética de sus mayores; el retiro de la plena convivencia social que caracteriza a la nueva generación en sus comienzos, su retracción y su desconfianza por los órdenes oficiales, que la condena a la oposición, a la heterodoxia, al marginalismo también. No sólo se presencia una intensa subjetivación de la creación artística, sino que, heredando las aportaciones extranjeras, se busca expresar la complejidad y la interna contradicción de la situación hombre-mundo en que se encuentran los jóvenes escritores.<sup>519</sup>

Entre los puntos de inflexión del período 1940-1960, Rama destaca la publicación de *La mujer desnuda* (1950) de Armonía Somers (1914-1994) y la aparición de los primeros textos de Marosa Di Giorgio (1932-2004) en 1954.<sup>520</sup> Debe destacarse como fue señalado en la introducción que hacia mediados de los sesenta ya se perfila una postura hacia este tipo de ‘literatura diferente’ de parte de un grupo de escritores. Este proceso se acentuará con el paso del tiempo (en 1983 Graciela Mántaras Loedel ya veía esta línea como impuesta y con obra suficiente como para considerarla relevante).<sup>521</sup>

Entre las características apuntadas por Rama en el prólogo de 1966 de este grupo de autores surgidos con posterioridad a 1940, y que sirve de nexo temático con la generación del sesenta, se destaca el cuestionamiento de lo real: una forma de la literatura que se centra en zonas ocultas de la realidad o el intento de socavar las bases de la misma a través de una nueva mirada:

En la mayoría de los casos presenciamos un esfuerzo por tocar la constitución más íntima de lo real por desvíos y atajos no transitados, eludiendo las formas esclerosadas pertenecientes al realismo tradicional (...) estos textos son un voto contra el universo al que pertenecen los autores, universo que no es atacado en sus estructuras sociales o morales como la literatura crítica realista, sino en sus bases naturales. Es la naturaleza misma la que es sometida a crítica a través de esta literatura, ya sea como vano intento de borrarla, ya sea con afán de confundir sus órdenes creando escándalo, ya sea como forma solapada de introducir la inseguridad. Porque son las leyes naturales las que son puestas entre paréntesis en estos textos tratándose de crear un campo donde ellas no operen.<sup>522</sup>

---

<sup>519</sup> Ibid, *op. cit.* p. 11. Entre los escritores mencionados por Rama practicantes de esta nueva modalidad se encuentran en poesía Denis Molina y Humberto Megget, en prosa, Mario Arregui, José Pedro Díaz, Armonía Somers, María Inés Silva Vila y “las páginas de infancia de Carlos Martínez Moreno”.

<sup>520</sup> Pablo Rocca ubica este panorama dentro de los proyectos críticos enfrentados de Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal durante los años cincuenta. Ver Pablo Rocca, “Campo cultural y producción crítica en Uruguay (1945-1967)”, en P. Rocca, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 117-154.

<sup>521</sup> Graciela Mántaras Loedel, “Mario Levrero. Un narrador mayor”, *op. cit.* Ver nota 112 de la Introducción.

<sup>522</sup> Rama, “Prólogo”, *Aquí. Cien años de raros*, *op. cit.* p. 12.



### 3.2. “EL ESTREMECIMIENTO NUEVO”<sup>523</sup>

El grupo señalado por Rama ha sido estudiado, en general, como integrante de una corriente fantástica en la literatura hispanoamericana que está presente en ella desde sus comienzos y que tiene en Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Jorge Félix Fuenmayor y Macedonio Fernández sus iniciadores.<sup>524</sup> De esta forma se advierte la conformación de lo *fantástico moderno* en América Latina y la inserción de los escritores uruguayos en esta vertiente continental. Irmtrud König al perfilar estas tendencias en Horacio Quiroga señala: “Habría que decir que ellas reúnen la sensación intuitiva, un modo de ‘sentirse’ en el mundo, y el esfuerzo mental de su traducción en imagen mediante la palabra”, un interés en “hacer transferible la experiencia de la realidad por medio del lenguaje y la imagen arbitraria”,<sup>525</sup> rasgos todos ellos que se encuentran en los escritores mencionados y que se encontrarán en los escritores del sesenta adscritos a esta corriente.

El grupo de escritores que Rama ubica en 1969, tomando como referencia factores históricos,<sup>526</sup> marca la presencia de una nueva sensibilidad que se opone claramente a la estética realista de la generación anterior y que por otro lado “recoge modelos nacionales que fueron marginales o poco frecuentados en las décadas anteriores, tales como los de Armonía Somers, Felisberto Hernández, L. S. Garini”,<sup>527</sup> una modalidad nueva de concebir lo literario

---

<sup>523</sup> La expresión usada por Rama para designar al grupo de escritores que él ubica hacia 1969 está tomada de la primera reseña de prensa de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, y fue realizada por Francisco Espínola (*El País*, 18 de septiembre de 1940), “quien intuye que la novela aporta ‘un estremecimiento nuevo’ a la literatura uruguaya”, citado por Verani, Hugo, *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Linardi & Risso y Ediciones Trilce, 1996, p.79. La expresión de Rama da título a uno de los capítulos del libro *La generación crítica*, *Op. cit.*

<sup>524</sup> Ángel Rama, “Felisberto Hernández, en *Capítulo Oriental*, N° 29, *Op. cit.*

<sup>525</sup> Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt, Verlag Peter Lang, 1984, p. 242. El libro de König define lo fantástico desde una perspectiva amplia que no colide con los principios esbozados en este trabajo: “En tanto modalidad artística que se expresa en imágenes de irrealidad que contravienen la representación habitual del mundo que los hombres se forjan sobre la base de sus experiencias empíricas, lo fantástico representa un desajuste o una violación respecto a la representación de la realidad social e ideológicamente sancionada”, *op. cit.* p. 37.

<sup>526</sup> Rama señala esta fecha por el suceso de la toma de la ciudad de Pando por parte del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros lo que constituyó todo un síntoma de la realidad social y política uruguaya.

<sup>527</sup> Teresa Porzecanski, “Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras”, en Sosnowski, Saúl, *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*, *Op. cit.*, p. 223.

que, a partir de este momento, adquiere plena vigencia y se instala como forma creativa dominante.

Este proceso marca también el fin de la llamada ‘generación crítica’ o ‘generación del cuarenta y cinco’, esencialmente por el cambio de temas que abordan estos escritores. Entre ellos aparece el interés por la “investigación de zonas inéditas de lo real por lo que pueden agruparse como antecedentes del cambio generacional”, además de reconocer “la delectación de una nueva sensibilidad, una nueva escritura, una nueva problemática artística”.<sup>528</sup>

La aparición de esta tendencia dentro de la generación del sesenta, la partida para el exilio de la mayoría de los integrantes de la ‘generación del cuarenta y cinco’ y la instalación de la dictadura, abrieron el camino para la práctica de este tipo de literatura; en este sentido, lo entiende Teresa Porzecanski:

Mientras el grupo del 45 marchaba hacia su exilio o se llamaba a silencio, la narrativa bajo la dictadura, logró maneras de decir propias, que se desataron como subversión de los órdenes convencionales de pensar la circunstancia. Estos escritores entendimos que no se podía confundir la condición nacional con el discurso nostálgico del Uruguay que fue, ya irreversiblemente clausurado por la contractura de los hechos políticos, ni buscamos ningún apadrinamiento o continuidad en propuestas anteriores. La condición nacional, si es que todavía importaba, debía consistir, justamente, en rescatar un sentido de oposición, de grieta, de fisura, tanto más profunda cuanto más lejos se llevase el énfasis en conseguir una postura uniformizada y homogénea.<sup>529</sup>

Entre los temas que Rama destaca, me parece importante destacar una pregunta que está presente en esta nueva generación. Esa pregunta es “acerca de qué es la realidad en la literatura”.<sup>530</sup> En este grupo de escritores del sesenta señalados en el apartado 1.1.5 hay aspectos que se observan en la obra de Mario Levrero, sobre todo el cuestionamiento de lo

---

<sup>528</sup> Rama, "El estremecimiento nuevo en la narrativa", en *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Editorial Arca, 1972, p. 222 y 224.

<sup>529</sup> Porzecanski, "Ficción y fricción...", *op. cit.* p. 225.

<sup>530</sup> Rama, "El estremecimiento nuevo", en *La generación crítica*, *Op. cit.* p. 227. Me interesa destacar además la relación que en el mencionado artículo Rama establece con el expresionismo alemán en la obra de Mercedes Rein: "Parece una experiencia proveniente del expresionismo alemán aunque arrancada de un estado avanzado de la evolución de ese estilo, el correspondiente a la pérdida del dramatismo inicial, trasmutado en rebusco farsasco, como se vio en el arte de Dürrenmatt. De tal ubicación se desprende el tratamiento fantasmagórico, dentro de una mecánica que sigue siendo realista, con lo cual se establece la discordancia que singulariza la narrativa de Zoologismos", *op. cit.* p.228. Realizo la cita porque me parece importante la relación entre este grupo de escritores y la vanguardia histórica, particularmente la relación con el expresionismo alemán ya señalada en Borges y en Benjamin; considero que es una línea de trabajo independiente de la que realizo en esta oportunidad y necesaria para establecer claramente los vínculos existentes con la vanguardia, tema que considero fundamental en la generación del sesenta porque significa una reformulación de la vanguardia en un país donde los experimentos vanguardistas no dieron grandes resultados.

real:<sup>531</sup> “Más que una sustitución de lo real, presenciamos una desintegración sólo parcial, como un desflecamiento de sus bordes, que genera el ámbito apropiado al absurdo y éste entonces se incorpora, con naturalidad realista”.<sup>532</sup> En esta misma línea de razonamiento Teresa Porzecanski señala como rasgos dominantes de la literatura uruguaya del grupo surgido en el sesenta, “una narración de borde, de límite, de margen –marginal y marginada por la crítica oficialista- se acercó más a la captación de lo paradójico y trágico, que el modelo realista”.<sup>533</sup> El resultado fue la creación de un modelo narrativo destructor de las categorías narrativas tradicionales para entender la realidad uruguaya.

También aparece la percepción de ‘fragmentación de la realidad’, procedimiento que se encuentra en la narrativa de Levrero como forma de mostrar esos *intrusismos de lo real*, proceso que Rama define:

Partiendo de una connotación muy atenta, detallista y servicial de escenas reales, el autor rompe la fluencia que podría esperarse entre ellas, desconectándolas de los términos progresivos de un discurso interpretativo lógico; con lo cual queda fragmentada la realidad, desarticulada y, en el mejor de los casos, rearticulada dentro de una serie o confusa o ambigua o irreal.<sup>534</sup>

Rama señala que la actitud predominante es la *extrañeza*; y si bien lo advierte en otros escritores del grupo del sesenta como Gley Eyherabide (1934),<sup>535</sup> Teresa Porzecanski (1945)<sup>536</sup> y Mercedes Rein (1931)<sup>537</sup> esta característica se encuentra particularmente en Levrero. Lo que Rama sostiene se adecua perfectamente a la formulación narrativa que se encuentra en *La Ciudad* de Levrero: “En el realismo básico de la descripción se introduce un

---

<sup>531</sup> “Depende de lo que entendamos por realidad. Para mí la realidad pasa por mi percepción, y pasa por mis sentimientos, las emociones, los sueños”, entrevista de Escanlar, Gustavo y Muñoz, Carlos, “Levrero, de los modos del hipnotismo”, en *Cuadernos de Marcha*, N° 33, julio 1988, año IV, 3ª época, Montevideo, p. 53.

<sup>532</sup> Rama, “El estremecimiento nuevo”, *op. cit.* p. 229.

<sup>533</sup> Porzecanski, “Ficción y fricción...”, *op. cit.* p. 226.

<sup>534</sup> Rama, “El estremecimiento nuevo”, *Op. cit.* p. 231.

<sup>535</sup> Eyherabide es destacado por Rama como uno de los escritores del *estremecimiento nuevo*. Algunos de sus libros son: *El otro equilibrista y veintisiete más* (Arca, 1967); *En la avenida* (Banda Oriental, 1970); *Gepetto y las palomas* (Banda Oriental, 1972); *Allá bien alto* (Imago, 1984); *Todo el horror* (Zanochi, 1986); *Juego de pantallas* (Arca, 1987); *El tigre y otros cuentos* (Destabanda, 1987); *En el zoo* (Tae, 1988); *Los treinta* (Signos, 1991); *En la trama del aire* (El Galeón, 2002); *El otro equilibrista y otros equilibrios* (Cal y Canto, 2004).

<sup>536</sup> Porzecanski Teresa es Asistente Social y Licenciada en Antropología. Ha colaborado con diversas revistas entre ellas *Maldodor*. Además de sus trabajos publicados sobre antropología y ciencias sociales en los últimos años, tiene numerosos libros entre ellos destaque: *El acertijo y otros cuentos* (Arca, 1967); *Historias para mi abuela* (1970); *Esta manzana roja* (1972); *Intacto el corazón* (Banda Oriental, 1976); *Construcciones* (Arca, 1979); *Inventión de los soles* (MZ,1982); *Ciudad impune* (Monte Sexto,1986); *Una novela erótica* (1986); *La respiración es una fragua* (Trilce, 1989); *Mesías en Montevideo* (Signos, 1989); *Perfumes de Cartago* (Trilce,1994); *La piel del alma* (Seix Barral, 1996); *Una novela erótica* (Planeta, 2000).

<sup>537</sup> Rein es destacada por Rama dentro del *estremecimiento nuevo*. Algunas de sus obras son: *Zoologismos* (Arca, 1967); *Casa vacía* (Arca, 1984); *Bocas de tormenta* (Arca, 1987); *Blues de los domingos* (Arca, 1990); *El archivo de Soto* (Arca, 1992) y *Marea negra* (Planeta, 1996).

hálito de extrañeza; por ese clima nos deslizamos a las articulaciones narrativas que también son extrañas, muchas veces circulares, coronando así la rareza pero a la vez despojando al relato de su inicial incitación realista”.<sup>538</sup> Este aspecto muestra ese efecto indicado por Teresa Porzecanski en el cual lo que se forja es una nueva mirada sobre la realidad, “borramiento de siluetas en la ambigüedad de situaciones, una fantasía que exagera la realidad y la desintegra”;<sup>539</sup> pero, sobre todo, una minuciosa manera de describir que acerca la realidad al texto de tal manera que finalmente ésta es percibida como *extraña*; de esta forma, las acciones más simples y cotidianas se transforman en un efecto de *irrealidad*.

Rama enumera una serie de características del grupo que se encuentran en Levrero y en otros escritores del período y que progresivamente van tomando fuerza como un modo particular de acercar la realidad a la escritura, mediante la construcción de un proceso de representación que tiene sus propios rasgos<sup>540</sup>:

[En primer lugar] un rechazo de las formas de la literatura recibida (...); [en segundo lugar] "una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles, adquiriendo un estado fluido propio de inminentes cambios (...) la búsqueda de correlatos estéticos de lo real en esta literatura"; [y en tercer término], "una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica, quizás porque se desplaza en el exclusivo campo de la imaginación funcionando en una zona sin resistencias."<sup>541</sup>

Estos rasgos conllevan una asunción diferente ante lo real, es decir “la inseguridad de lo real, la ruptura del lazo que encadena la imaginación a los parámetros de un discurso

---

<sup>538</sup> Rama, *Op. cit.* p. 231. El efecto descrito por Rama coincide con el *extrañamiento* tal y como lo estudiaron los formalistas rusos. Ver *Conclusiones* apartado 8.1.

<sup>539</sup> Porzecanski, *Op. cit.* p. 226.

<sup>540</sup> Entre los escritores que Rama sitúa dentro del grupo se encuentran los siguientes: Luis Campodónico, Marosa Di Giorgio, Jorge Onetti, Mercedes Rein, Gley Eyherabide, y entre los más jóvenes, Teresa Porzecanski, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero y Ulalume González León. En el artículo ya citado de Teresa Porzecanski, ella sostiene lo siguiente: "In the 1960s there appeared in Uruguayan fiction a tendency we can call the "imaginative narrative." While the works falling under that rubric exhibit dissimilar stylistic characteristics, they nevertheless have a common denominator -- the central role assigned to fantasy" en "Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written inside Uruguay", en Saúl Sosnowski and Louise B. Popkin (editors), *Repression, Exile, and Democracy uruguayan culture*, *op. cit.* p. 214; y agrega otros autores al grupo: Héctor Galmés, Miguel Angel Campodónico, Tomás de Mattos, Tarik Carson, Julio Ricci y Carlos Pellegrino. A ellos habría que agregar los que integran la antología realizada por Armonía Somers, ed., *Diez relatos y un epílogo*, Montevideo. Editorial Fundación de Cultura Universitaria, 1979; que integran: C. Pellegrino, E. Estrázulas, R. Loza Aguerrebere, T. Carson, T. de Mattos, H. Galmés, M. A. Campodónico, M. Fornaro, M. Levrero y T. Porzecanski.

<sup>541</sup> Rama, Ángel, "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya", en "*La generación crítica (1939-1969)*", *op. cit.* pp. 238-239.

colectivamente aceptado acerca de lo real”<sup>542</sup> o lo que en palabras de Porzecanski es “plantear la realidad como monstruosa, como profundamente ‘irreal’, y por tanto, dislocada de toda interpretación simplista”.<sup>543</sup> Todos estos aspectos se perciben con claridad en la obra de Levrero, de Eyherabide, de la misma Porzecanski, etc.; un gran cuestionamiento de la realidad y de la forma de plasmarla a través de la escritura. Esta forma de ver la realidad hizo que la tendencia se acentuara durante los años de la dictadura (1973-1984) y ya en la década de los ochenta se percibiera una afirmación de esa modalidad dentro de la literatura que se estaba produciendo. En un artículo publicado en el *Semanario Brecha* en 1986 Graciela Mántaras Loedel confirmaba estos rasgos y marcaba la presencia de elementos manieristas en la narrativa uruguaya de entonces:

Desde hace casi dos décadas aparecen en nuestra narrativa rasgos manieristas que han eclosionado manifiestamente en el último quinquenio, al punto que ya no son explicables por la sola influencia, en sus autores de Proust, el Surrealismo o Kafka, por ejemplo. (Hay otras vinculaciones ciertas -no solo influencias- que habrá que estudiar: Borges, Cortázar, Felisberto Hernández y tal vez, Onetti).<sup>544</sup>

Tanto en el caso de Rama en 1972 como en el de Mántaras en 1986, se perfila esa nueva sensibilidad que adopta perfiles propios y bien definidos y que durante la década de los setenta se instaura. A comienzos de los ochenta en una nota aparecida en prensa, Elvio Gandolfo recogía algunos rasgos de la corriente; destacaba “el empleo de elementos grotescos, fantásticos o surrealistas para tratar de abarcar la fracturada realidad urbana y sus aledaños”.<sup>545</sup> Entre las obras aparecidas en este período, Gandolfo situaba dos de ellas dentro de esta línea temática: *París* de Mario Levrero y *Donde llegue el río Pardo*<sup>546</sup> de Miguel Ángel Campodónico (1937),<sup>547</sup> con respecto a éste último anotaba características de la novela que perfectamente pueden aplicarse a los escritores de la generación: “La voz de quien narra (...) llega a ser tan cambiante y difusa que deja de tener importancia a quien se la adjudicamos”; también la forma de narrar adopta direcciones que se contradicen, esto es, “cada vez que el texto parece encaminarse en una dirección (...) ese rumbo queda

---

<sup>542</sup> Ibid., *op. cit.* p. 239.

<sup>543</sup> Porzecanski, Teresa, *op. cit.*, p. 226.

<sup>544</sup> Graciela Mántaras Loedel, "El manierismo en la nueva narrativa uruguaya", en *Semanario Brecha*, Montevideo, 9 de mayo de 1986, p. 30-31.

<sup>545</sup> Elvio Gandolfo, “La nueva novelística uruguaya”, en *Semanario Aquí*, Montevideo, jueves 11 de agosto de 1983, p. 17.

<sup>546</sup> Miguel Ángel Campodónico, *Donde llegue el Río Pardo*, Montevideo, Acali Editorial, 1980.

<sup>547</sup> Miguel Ángel Campodónico fue colaborador asiduo de la revista *Maldoror*. Tiene publicados varios libros de ficción de los que destaco: *Blanco, inevitable rincón* (Géminis, 1974); *Donde llegue el Río Pardo* (Acali, 1980); *Descubrimiento del cielo* (Arca, 1986); *La piscina alfombrada* (Tae, 1988); *Instrucciones para vivir* (Trilce, 1989); *Hombre sin palabras* (Francia, 1991) y *Invención del pasado* (1996). Campodónico ha desarrollado además una larga tarea en el periodismo escrito.

cuestionado por un elemento que lo contradice o lo desvía”, llegando a lo que Gandolfo denomina un “medio narrativo áspero, epiléptico”, con un relato que mantiene “la precaria cohesión comunicativa de lo que siempre se encuentra al borde de un abismo de falta de sentido, de inutilidad de la escritura”. Por tanto es este un modelo narrativo en el cual prevalece lo que he denominado fragmentación del mundo, que se identifica con una fragmentación discursiva en algunos casos, y en otros con una obra “casi bidimensional, con nombres que funcionan como signos autónomos”.<sup>548</sup>

Todo lo expuesto anteriormente se manifiesta en los autores del período por lo que se puede visualizar un cambio en las fronteras de lo real, así como se puede observar cómo las formas narrativas han sufrido un desplazamiento significativo: “Ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido un ‘realismo ensanchado’ y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo fantástico, una serie de autores prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos”.<sup>549</sup>

El cambio en la forma de percepción de la realidad por parte de este grupo condujo a una variación en la forma de la escritura; según Porzecanski, “esta escritura propone un lenguaje de versatilidad, de acumulación y exceso, pasible de abrirse a múltiples niveles hermenéuticos”<sup>550</sup>; desde la perspectiva de una realidad asediada la ficción cobra un sentido especial, es decir, se convierte en “un valor máximo de resistencia, de convulsión desde adentro mismo de una cultura de encierro”<sup>551</sup>. Todo ello conforma una literatura que representa el desmoronamiento del país tal cual se lo había conocido hasta ese momento, manifestándose principalmente en dos aspectos:

- a) En el contenido, cuyo énfasis fue colocado expresamente en la distorsión de lo real;
- b) en la forma, a través de la inserción de diversas maneras de desestructuración del discurso convencional, ya sea por el absurdo, por la redundancia logicista, o por la incorporación del desorden a través de planos anárquicos de significación.<sup>552</sup>

---

<sup>548</sup> Elvio Gandolfo, “La nueva novelística uruguaya”, *op. cit.* p.17.

<sup>549</sup> Fernando Aínsa, “Los años setenta: entre la diáspora y la resistencia interna”, en *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1993, p. 43.

<sup>550</sup> Porzecanski, “Ficción y fricción ...”, *op. cit.* p. 226.

<sup>551</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 226.

<sup>552</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 227.

Es necesario destacar que los rasgos del grupo al cual pertenece Mario Levrero, se desarrollan durante la dictadura militar (1973 y 1984),<sup>553</sup> mientras que su *trilogía involuntaria* es anterior a este período. Sin embargo los rasgos de la misma están en toda su obra posterior, comparte los rasgos aquí señalados con sus compañeros de generación. Esta línea se extiende durante los setenta, ochenta y está presente en los noventa<sup>554</sup> en diversos autores.

Debe tenerse en cuenta que las tres obras sobre las que se erige este trabajo fueron escritas antes del período dictatorial; por lo que se sospecha la existencia de una tendencia que anticipa lo que serían posteriormente las formas de expresión de la realidad bajo censura.<sup>555</sup> Por ello las novelas de la *trilogía involuntaria* escritas entre 1966 y 1970<sup>556</sup> cumplirán también ese rol.

En resumen, se puede afirmar que durante los sesenta se produce un cambio en la forma de concebir y expresar la realidad en la literatura. Ese cambio es producto del agotamiento de un modelo realista, y lleva a la asunción de formas que estaban presentes en la literatura uruguaya de manera marginal. Parte de los escritores del sesenta se adscriben a esa tendencia dentro de la cual se puede afirmar que existen cuatro grandes períodos en la historia literaria del país.

El primer período abarca desde el siglo XIX hasta 1940. En él se ubican, a grandes rasgos, a escritores como Lautréamont (1846-1870), Horacio Quiroga (1878-1937), Federico Ferrando (1880-1902) y Felisberto Hernández (1902-1963). Dentro del período destaca Rama la presencia de un afán provocativo, “sobre todo en su primera época, el elemento provocativo fue la dominante de la escuelas: escenas mórbidas, gusto por lo macabro, erotismo ritual emparentado a la religión, inmoralismo bien educado de los dandys”,<sup>557</sup> desde esta perspectiva, según Rama, habría que considerar dentro de esta atmósfera a autores

---

<sup>553</sup> Esto llevó a que los escritores adoptaran formas discursivas que les permitieran llegar al lector. Es atendible la tesis de Mabel Moraña ya mencionada, en cuanto a las formas de expresión adoptadas durante el período militar como no realistas para poder expresar la realidad. Similar cuestión plantea Jackson acerca de lo fantástico como la manera de mostrar lo oculto en una sociedad.

<sup>554</sup> Así lo atestigua la antología *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Carina Blixen (prólogo y compilación), Montevideo, Editorial Arca, 1991.

<sup>555</sup> En este sentido me parecen de capital importancia para entender la literatura del período dos artículos: Mario Delgado Aparain, “El largo camino de la vida breve rioplatense” y Tomás De Mattos, “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad”, presentes en: Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1996, pp. 221 a 232.

<sup>556</sup> Cabe acotar que no corresponde en esta ocasión realizar un análisis socio literario del período sino un enfoque desde la obra para explicar ciertas formas de escritura en Levrero y que pueden ser atendibles en otros autores. No descarto que esa focalización hacia el discurso literario en el período pueda ser una línea de investigación rica, pero no es la que he definido en esta ocasión.

<sup>557</sup> Rama, “Prólogo” en *Aquí. Cien años de raros*, op. cit. p. 10.

como Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig y algunos textos de Carlos Reyles. Pero, sin lugar a dudas, el escritor que más sobresale del período es Felisberto Hernández.

El segundo período de influencia se manifiesta a partir de los cuarenta y abarca hasta los años sesenta. Tiene, como se mencionó anteriormente, cierta consonancia con el grupo de *Sur* aunque sus temas y formas son distintos: aparece un afán experimentador que coincide con la lectura de la vanguardia; se adopta la ruptura en relación con los autores anteriores y se produce el cambio en las circunstancias socio políticas dentro de la historia del país (“*se busca expresar la complejidad y la interna contradicción de la situación hombre-mundo en que se encuentran los jóvenes escritores*”).<sup>558</sup> En este período Rama destaca algunos escritos de Mario Arregui (1917-1985),<sup>559</sup> José Pedro Díaz (1921-2006),<sup>560</sup> Armonía Somers, María Inés Silva Vila (1927-1991)<sup>561</sup> y las páginas de infancia de Carlos Martínez Moreno (1917-1986).<sup>562</sup> Dentro de este período Armonía Somers es la escritora más relevante. La publicación de *La mujer desnuda* (1950) provocó una auténtica conmoción. Según los críticos de la época Somers practicó “una literatura de la crueldad y del asco”.<sup>563</sup>

El tercer período ubicado entre 1960 y 1980 tiene como centro a la generación del sesenta en dos promociones. Dentro de la primera promoción del sesenta se encuentran autores como: Marosa di Giorgio (1932-2004),<sup>564</sup> L. S. Garini (1903-1983)<sup>565</sup> o Luis

---

<sup>558</sup> Ibid, *op. cit.* p. 11.

<sup>559</sup> Arregui se destacó sobre todo con narraciones de ámbito rural. Aparece nombrado por Rama y no incluido en la mencionada antología. Entre sus obras se destacan: *Hombres y caballos* (Alfa, 1960); *El narrador* (Marcha, 1972) y *Ramos generales* (Arca, 1985).

<sup>560</sup> José Pedro Díaz es uno de los representantes más importantes del cuarenta y cinco. Su obra narrativa incluye: *El abanico rosa* (Sexta Vocal, 1941); *El habitante* (La Galatea, 1949); *Los fuegos de San Telmo* (Arca, 1964); *Partes de naufragios* (Arca, 1969).

<sup>561</sup> Entre las obras de María Inés Silva Vila se encuentran: *La mano de nieve* (Fábula, 1953); *Felicidad y otras tristezas* (Arca, 1964); *Salto Cancán* (Alfa, 1969); *Los rebeldes del 800 (Historia novelada)* (Girón, 1971); *Antología* (Signos, 1991); *Cuarenta y cinco por uno* (Fin de siglo, 1993); *El visitante y otros cuentos* (Banda Oriental, 1996).

<sup>562</sup> Martínez Moreno es otro de los integrantes destacados del cuarenta y cinco tanto en su rol de crítico – ensayista como de narrador, entre sus obras se encuentran: *Los días por vivir* (Asir, 1960); *El paredón* (Seix Barral, 1963) o *El color que el infierno me escondiera* (Nueva Imagen, 1981). No es incluido por Rama en la antología.

<sup>563</sup> Carina Blixen, “Armonía Somers: Fantasía, mito y escritura”, en Rocca, Pablo y Raviolo, Heber, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1996, p.197.

<sup>564</sup> Marosa di Giorgio se destacó a través de su prosa poética extraña y deslumbrante. Fue incluida en la antología de *raros*. Entre sus obras se destacan: *Historial de las violetas* (Aquí poesía, 1965); *Los papeles salvajes* (Arca, 1971); *La liebre de marzo* (Calicanto, 1981); *Reina Amelia* (Adriana Hidalgo, 2000).

<sup>565</sup> L. S. Garini es el seudónimo de Héctor Urdangarin, es uno de los casos más raros no solamente desde el punto de vista de la difusión de su obra sino de los recursos formales y los temas que trabaja. El caso de Garini representa fielmente esa dislocación entre el yo y el mundo que aparece más equilibrada en Levrero. Sus obras son: *Una forma de la desventura* (Alfa, 1963); *Equilibrio* (Aquí poesía, 1966); *Equilibrio y otros desequilibrios* (Géminis, 1979); *Obras completas* (Yoea, 1994).



Campodónico (1931-1973).<sup>566</sup> El caso de Garini es atípico porque si bien pertenece generacionalmente al segundo período, su principal incidencia de publicación se concreta en los sesenta. En la antología de 1966 Rama agrega a Gley Eyherabide, Héctor Massa (1928-?), Jorge Sclavo (1936)<sup>567</sup>, Mercedes Rein y dos textos del joven Tomás de Mattos (1947).<sup>568</sup> A este grupo puede agregarse a: Teresa Porzecanski, Héctor Galmés (1933-1986),<sup>569</sup> Miguel Ángel Campodónico, Tarik Carson (1946),<sup>570</sup> Carlos Pellegrino (1944),<sup>571</sup> Julio Ricci (1920-1995),<sup>572</sup> Cristina Peri Rossi (1941)<sup>573</sup> y Mario Levrero. La mayoría de ellos comparte de una manera u otra los rasgos correspondientes definidos a este sector del grupo del sesenta. Por tanto se practica una *literatura de imaginación* cuyas características resume Porzecanski:

Disgregación de la realidad, dificultades para el autorreconocimiento, sensación de estar siendo acechado, necesidad de huida, la vivencia del miedo, el sentimiento de estar ante un escenario montado a los efectos de una representación, son el leit-motiv de una mayoría de estos relatos, cuyos contenidos visibles se instalan en el centro de la fantasía. La problemática de la asfixia, una asfixia que no está necesariamente en el desarrollo literal de la anécdota, en 'lo que sucede', sino en la forma de tratar lo que sucede, aparece en todos los escritores de esta orientación. También, una lancinante sensación de estar perdidos, de haber quedado librados a la propia suerte, y de sentir no

---

<sup>566</sup> Luis Campodónico es uno de los autores incluidos por Rama en la antología. Tiene dos libros publicados: *La estatua* (Arca, 1964) y *33 contes* (Mercure de France, 1969). De este último existe una edición de Arca en los noventa.

<sup>567</sup> Jorge Sclavo se ha dedicado mayormente al humor. Entre su obra narrativa se encuentran: *Un lugar para Piñeiro* (Feria Libros y Grabados, 1966); *Primer cielo, primera tierra* (Aquí poesía, 1972); *De los espejos y lo feroces que son* (Arca, 1986); *Petiso Larrosa ilustrado* (Monte Sexto, 1987).

<sup>568</sup> Tomás de Mattos se destacó en los últimos años por el cultivo de la novela histórica. Pese a ser incluido por Rama en la antología de 1966 su narrativa siguió las líneas del realismo más clásico. Sus obras publicadas son: *Libros y perros* (Banda Oriental, 1975); *Trampas de barro* (Banda Oriental, 1983); *La gran sequía* (1988); *¡Bernabé, Bernabé!* (Banda Oriental, 1988); *La fragata de las máscaras* (Alfaguara, 1996); *A la sombra del paraíso* (Banda Oriental, 1998); *La puerta de la misericordia* (Alfaguara, 2002).

<sup>569</sup> Galmés es uno de los narradores más originales del período. Fue activo colaborador de *Maldoror*. Publicó el volumen de cuentos: *La noche del día menos pensado* (Banda Oriental, 1981) y las novelas: *Necrocósmos* (Banda Oriental, 1971); *Las calandrias griegas* (Banda Oriental, 1977) y *Final en borrador* (Banda Oriental, 1985).

<sup>570</sup> Tarik Carson cofundó junto con Hugo Giovanetti Viola la revista *Universo* (1970-1971). Tiene publicados tres libros: *El hombre olvidado* (Ediciones Géminis, 1973); *El corazón reversible* (Monte Sexto, 1986) y *Ganadores* (Proyección, 1991). Carson cuenta además con una gran producción de cuentos dispersos en revistas.

<sup>571</sup> Pellegrino dirige la revista *Maldoror* (2da. y 3ª. Época). Además de varios libros de poesía y material disperso en la propia revista y en prensa tiene una novela: *Yod* (M. Zancocchi ed., 1984).

<sup>572</sup> Ricci, Julio (Montevideo 1920 -1996) fue fundador y director de la revista *Foro Literario*. Sus libros publicados son: *Los maniáticos* (1970); *El Grongo* (1976); *Ocho modelos de felicidad* (1980); *Cuentos civilizados* (1985); *Los mareados* (1987); *Cuentos de fe y esperanza* (1990) y *Los perseverantes* (1993).

<sup>573</sup> De los libros de Peri Rossi destaco los publicados en su primera época (*Indicios pánicos* y *Los museos abandonados*) porque son los primeros que surgen a la luz junto al material de Levrero. Peri Rossi fue ganadora del concurso *Marcha* de 1969 y Levrero obtuvo una mención por su novela *La ciudad*.

que ésta sea dramática sino terriblemente previsible, es captable en una mayoría de los relatos aludidos.<sup>574</sup>

La década de los ochenta supone una nueva etapa para esta narrativa de imaginación que se extenderá también durante la década de los noventa. Las antologías ya citadas de Blixen (1991, 1996) parecen confirmar este nuevo período marcado por el interés acerca de otras zonas de la realidad o por diferentes formas de abordaje de la misma.<sup>575</sup> Entre las modalidades recurrentes aparecen, por ejemplo, la ciencia ficción practicada por Carlos María Federici (1941)<sup>576</sup> y la búsqueda de temas ligados a la tradición de la literatura de miedo pero con vuelta de tuerca que encauza los relatos hacia una perspectiva rioplatense en el caso de Juan Introini.

Otra línea dentro de esta cuarta etapa corresponde a la producción de la primera época de Ricardo Prieto (1943)<sup>577</sup> (posteriormente dedicado al teatro). Sus cuentos se inclinan bien hacia lo grotesco, bien hacia lo perverso. Casi en esta misma línea se encuentran los relatos de Leonardo Rossiello (1953).<sup>578</sup> Otra forma de búsqueda intermedia se produce en las primeras obras de Ana Solari (1957)<sup>579</sup> que oscila entre lo extraño y la

---

<sup>574</sup> Porzecanski, “Ficción y fricción...”, *Op. cit.* p. 229.

<sup>575</sup> En el prólogo a *La cara oculta de la luna*, Carina Blixen clausura la oposición entre *realismo e imaginación* inaugurada por Mario Benedetti a comienzos de los sesenta como *arraigo* o *evasión*. Dice Blixen en el prólogo de la antología mencionada: “Si esta muestra permitiera un balance provisorio debería concluirse que la narrativa actual toca todos los registros de la escala literaria. Quizá no abunde la reflexión explícita, la densidad ‘metafísica’ o la interrogación existencial (...) Ya no es posible aplicar a este universo las categorías de evasión/arraigo tal como Benedetti las utilizara en su artículo citado. Habrá que pensar nuevos criterios, crear paradojas tales como ‘en la evasión está el arraigo’ o simplemente conformarnos con seguir leyendo, porque al final de todas las explicaciones lo único que justifica la lectura es su placer”, en Alvaro Riso, *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay*, *op. cit.* P.23-24. El artículo mencionado de Benedetti es “La literatura uruguaya cambia de voz”, en Mario Benedetti, *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Seix Barral, 1997, pp. 11-37.

<sup>576</sup> Federici es uno de los autores que puede catalogarse de *raro* por su circulación en un reducido número de lectores. Ha practicado el cuento policial, de ciencia ficción, de terror y ha creado comic y en torno a sus textos se ha creado una mirada de culto. De entre sus textos destaco: *Mi trabajo es el crimen*, Montevideo, Editorial Girón, 1968; *Umbral de las tinieblas*, Montevideo, Yoea, 1995 y *Goddeus (Los ejecutivos de Dios)*, Montevideo, Yoea, 1988.

<sup>577</sup> De la vasta producción de Prieto destaco tres libros de cuentos: *El odioso animal de la dicha* (Banda Oriental, 1982); *Desmesura de los zoológicos* (Proyección, 1987) y *La puerta que nadie abre* (Proyección, 1991).

<sup>578</sup> Leonardo Rossiello tiene editados los siguientes libros de cuentos: *Solos en la fuente* (Vintén Editor, 1990); *La horrorosa tragedia de Reinaldo* (Arca, 1993); *La sombra y su guerrero* (Ediciones del Banda Oriental, 1993); *Incertidumbre de la proa* (1997) y la novela *La mercadera* (2001). Publicó además *X-2000* (poesía de haikus) (Lund, Heterogénesis, 2001).

<sup>579</sup> Destaco los siguientes: *Cuentos de diez minutos* (Arca, 1991); *Zack* (Trilce, 1993); *Zack-estaciones* (Banda Oriental, 1994); *El sitio donde se ocultan los caballos* (Banda Oriental, 1996); *Tarde de compras* (Cal y Canto, 1997); *Apuntes encontrados en una vieja Cray 3386* (Aymara Ediciones, 2001) y *Scottia* (Alfaguara, 2003).

ciencia ficción. Otro ejemplo singular es Pablo Casacuberta (1969),<sup>580</sup> uno de los escritores de mayor profundización dentro de esta línea y comparable en algunos aspectos con Levrero. Durante los ochenta hace su aparición Fernando Loustaunau (1954)<sup>581</sup> con una serie de textos que pueden asimilarse a esta vertiente debido al manejo y construcción formal con el lenguaje presente en sus novelas.

Durante los noventa se produce la aparición de un narrador tardío cuyo manejo del absurdo y el humor ha destacado dentro de esta vertiente de literatura imaginativa y rara. Se trata de Rubén D'Alba (1939-2007).<sup>582</sup> Entre los escritores que han practicado un *realismo expresivo* muy cercano a lo extraño se encuentra Felipe Polleri (1953).<sup>583</sup>

Otros escritores jóvenes que han incursionado últimamente en esta línea, siempre con su mirada diferente sobre la realidad son Fernanda Trías (1976)<sup>584</sup> y Daniel Mella (1976).<sup>585</sup> De los últimos años se destaca la antología publicada en 1997, *El vuelo de Maldoror*.<sup>586</sup> Se recogen en ella textos escritos en homenaje al escritor franco-uruguayo de varios escritores pertenecientes a distintas promociones, entre ellas la del sesenta y la del ochenta, así como un caso de la llamada *generación crítica*, el de la poetisa Amanda Berenguer. La antología recoge poemas, cuentos y relatos breves en los que se menciona o se tiene presente ese llamado vuelo de Maldoror; es significativo que treinta y un años después de la publicación de Rama, se edite este texto que funciona como un homenaje a Lautréamont, incluido por aquél en su libro *Cien años de raros*. El criterio de edición consiste recoger textos ya editados, donde aparece o se menciona, como un tú invocado, la

---

<sup>580</sup> Pablo Casacuberta publicó el libro de cuentos: *Ahora le toca al elefante* (Ediciones de Uno, 1990); y las novelas *La parte de debajo de las cosas* (1992), *Esta máquina roja* (Ediciones Trilce, 1995); *El mar* (Ediciones Trilce, 2000); *Una línea más o menos recta* (Cauce Editorial, 2002); *Aquí y ahora* (Ediciones Trilce, 2002).

<sup>581</sup> Fernando Loustaunau participa en 1981 en Nueva Cork de un grupo de investigación surrealista. Tiene publicados tres libros de ficción: *14* (Margen Editor, 1986); *Pot pot* (Último Reino, 1989) y *Curcc* (Aymara, 1997).

<sup>582</sup> Ruben D'Alba se dio a conocer con *Javier*, Montevideo, Editorial Graffiti, 1995; a partir de ese momento ha continuado escribiendo relatos, novelas, cuentos, poemas, epigramas, haikus y un largo etcétera, sin embargo dos libros de cuentos me parecen relevantes de este período: *Asalto al límite* (Editorial Graffiti, 1997) y *La caminata infinita* (Ediciones La Gotera, 1999). Otras obras de D'Alba son: *La red en la azotea* (Ediciones la Gotera, 2000, poemas); *Haikumanía* (Ediciones la Gotera, 2001, poemas); *Choques eléctricos* (Ediciones la Gotera, 2001) y *La vaca azul* (Ediciones la Gotera, 2002), novelas.

<sup>583</sup> Felipe Polleri tiene editadas las siguientes novelas: *El payaso y sus juegos* (Edición del autor, 1982); *Carnaval* (Signos, 1990); *Colores* (Arca, 1991); *El rey de la cucarachas seguido de Vidas de los artistas* (Cauce Editorial, 2001).

<sup>584</sup> Fernanda Trías ha publicado las novelas: *La azotea* (Ediciones Trilce, 2001) y *Cuaderno para un solo ojo* (Cauce Editorial, 2001).

<sup>585</sup> Daniel Mella ha publicado tres novelas: *Derretimiento* (Ediciones Trilce, 1998); *Pogo* (Editorial Yoea, 1998, fue publicada con el nombre de Daniel Gorjuh) y *Noviembre* (Alfaguara, 2000).

<sup>586</sup> *El vuelo de Maldoror*, Montevideo, Editorial Aymara, 1997. Los autores incluidos son: Héctor Bardanca, Lalo Barbulla, Amanda Berenguer, Luis Bravo, Miguel Ángel Campodónico, Víctor Cunha, Ana Cheveski, Roberto Echavarren, Marosa di Giorgio, Daniel Gorjuh, Ricardo Henry, Suleika Ibáñez, Mario Levrero, Fernando Loustaunau, Juan Carlos Mondragón, Carlos Pelegrino, Gabriel Vieira y Gustavo Wojciechowski.

figura de Maldoror. El resultado de la mencionada antología es un buen reflejo de todo este proceso que he señalado como algo continuo que se ha afianzado paulatinamente en la literatura uruguaya.

## 4. MARIO LEVRERO<sup>587</sup>

### 4.1. RASGOS GENERALES DE SU OBRA

Es tarea compleja resumir brevemente la trayectoria de escritura de casi cuarenta años que desempeñó Mario Levrero, si se toma como referencia su primera obra escrita en 1966 y publicada en 1968. Se trata de *Gelatina*, editada bajo el sello de *Los Huevos del Plata*. Aún a riesgo de caer en esquematismos, puede repetirse de nuevo el término ‘literatura diferente’ para designar la creación de Levrero. Desde mi punto de vista, sin embargo, la obra levreriana trasciende la frontera de este tipo de literatura y se nutre además de diversas y abundantes vertientes. Remito a las palabras de Pablo Fuentes, quien afirmó a propósito:

Es posible inferir la vertebración de la obra de Levrero a partir de cuatro fuentes de influencia que, en su combinación, componen un fundamental referente para comenzar a indagar sus textos: Lewis Carrol, Franz Kafka, el surrealismo y la corriente de los ‘raros’ (...) sobre el entramado que tejen estos cuatro puntos cardinales se funda la narrativa de Levrero: la estructuración lúdica de la intriga y el carácter festivamente cruel de muchos personajes retrotraen a Carrol; el clima de extrañamiento, lo opresivo y cierta apatía del protagonista remite a Kafka; la herencia surrealista se vislumbra a través de las tramas zigzagueantes y la morfología acumulativa de las imágenes; el

---

<sup>587</sup> “Jorge Mario Varlotta Levrero nació el 23 de enero de 1940 en pleno centro de Montevideo -San José casi Yi-. El destino quiso que se convirtiese en un escritor como pocos, y en un creador capaz de ser muchos. Así la combinación de sus nombres de nacimiento no alcanzó para las múltiples facetas de sus intereses y de su talento. Mario Levrero es Jorge Varlotta y fue Lavallega Bartleby, Tía Encarnación, Alvar Tot, Sofanor Rigby, el profesor Off y el profesor Hybris, entre muchos otros. Fue, en cambio, el único hijo de un empleado del London París en la sección hombres, que era asimismo un autodidacta y prestigioso profesor de inglés. Un soplo al corazón y la recomendación médica de quietud absoluta mantuvieron al niño casi inmóvil entre los tres y los ocho años y le propiciaron "el amor al ocio, a la observación de las cosas y a la lectura". De su etapa escolar rescatará el recuerdo de Raquel Garrido, una maestra excepcional (...) Parece haber nacido autodidacta y su educación formal es bastante singular. Abandonó los estudios en el Liceo Rodó en cuarto año y los retomó, en el mismo instituto pero en 1973, a los 33 años. Hizo, después, preparatorios de medicina en el Zorrilla, para abandonarlos también. Siempre había tenido amigos en el gremio médico y fue en una revista de esa facultad -Revista Zurda- donde publicó algunas de sus primeras colaboraciones cuando tenía 18 años. "Eran pequeños textos de humor absurdo como los que ya había hecho en el liceo. Siempre hice amigos a través del humor. Es algo que le debo", en Ana Inés Larre Borges, “Mario Levrero. Viaje a contramano de un escritor múltiple”, Montevideo, *Semanario Brecha*, Edición del Viernes 17 de Noviembre de 1995.

carácter siniestro de lo cotidiano, la ambigüedad de las relaciones humanas y los aspectos ya señalados (...) se ligan a los uruguayos (en especial, Felisberto Hernández).<sup>588</sup>

Sin embargo, en la obra de Levrero son significativas otras fuentes que permiten individualizarla claramente en relación con el grupo de escritores del sesenta. En ella se observa el cruce de líneas que pueden denominarse ‘*marginales*’, si se comparan las mismas con el canon realista imperante. Entre dichas líneas, debe citarse la ciencia ficción, la novela policial, la historieta y el folletín de aventuras. Otras referencias de obligatoria mención son las que Fuentes denomina “zonas degradadas de la práctica social: lo pornográfico, el espiritismo y ciertos mitos populares”.<sup>589</sup> Asimismo, se aprecia también en el conjunto de su obra una declarada influencia del psicoanálisis, concretamente de las teorías de Freud y Jung. La obra más representativa de la incursión de planteamientos psicoanalíticos es la novela *Desplazamientos*.<sup>590</sup>

La primera obra publicada de Levrero fue *Gelatina* (1968),<sup>591</sup> relato breve en el que se narra el avance de una masa que invade una ciudad y cuyos personajes identifican como ‘gelatina’. Un estilo fragmentado sigue las peripecias del narrador que vive en la calle y se relaciona con otros personajes que conviven en situación similar. La parte *extraña* del relato está presentada por el avance de la gelatina que literalmente se “come” a la ciudad entera y a su gente. El acierto mayor de la narración radica en que se percibe un “realismo sucio” o exagerado cuyo soporte es un estilo preciso y cortante en la escritura.

*Gelatina* une un tema clásico de la ciencia ficción, una masa de procedencia desconocida engulle la ciudad, con la descripción de una realidad reconocible (Montevideo y la parte vieja de la ciudad). La intensidad del relato se obtiene a través del clima de amenaza constante que logra crear en el personaje y extrapolarlo al lector. En referencia a este cuento, Rama sostiene que es “uno de los ejemplos más libres de imaginación que hayan conocido las

---

<sup>588</sup> Fuentes, Pablo, "Levrero, el relato asimétrico", en *Revista Sinergia*, N°11, , Buenos Aires, otoño de 1986, pp. 49-55. Cito por la edición presente en Mario Levrero, *Espacios Libres*, Buenos Aires, Punto Sur, 1987, fichero, pp.305-318. Un trabajo más profundo sobre las fuentes o relaciones de la literatura de Levrero con los autores mencionados aquí implicaría expandir la base de este trabajo; por ello, entiendo necesario situarlo en relación a su contexto cultural-generacional y dejar fuera las implicancias del surrealismo o de la obra de Kafka o Carroll en la suya.

<sup>589</sup> *Ibid.*, *Op. cit.* p.308.

<sup>590</sup> Ver las entrevistas de Verani, Hugo, “Conversación con Mario Levrero”, en *Nuevo texto crítico, Op. cit.*; y Domínguez, Carlos María, “Entrevista con Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, en *Revista Crisis*, Buenos Aires, mayo de 1988.

<sup>591</sup> Levrero, Mario, *Gelatina*, Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968.

letras uruguayas, al punto de poder hablar aquí de un ‘libertinaje’ de la imaginación que tiene una cualidad narrativa, áspera, tensa en Levrero”.<sup>592</sup>

*Gelatina* fue escrita al igual que *La Ciudad* en 1966 (publicada en 1970) y forma parte del ciclo que Pablo Fuentes denomina *de influencia kafkiana*, al que pertenecen también *El Lugar* (escrita en 1969 y publicada en 1982) y *París* (escrita en 1970 y publicada en 1979), y que Levrero denominó la “trilogía involuntaria”;<sup>593</sup> el volumen de cuentos *La máquina de pensar en Gladys* fue escrito entre 1966 y 1970, fecha ésta última de su publicación.

El mismo año de publicación de *La Ciudad* aparece *La máquina de pensar en Gladys*<sup>594</sup>, un conjunto de once cuentos entre los que se recoge “Gelatina”. Como se ha señalado, el volumen integra la línea ya mencionada de influencia de Kafka, reconocida por el autor en la mayoría de las entrevistas citadas en este trabajo. En estos relatos la estructura narrativa se dispara a través del montaje y la sintaxis narrativa se quiebra, dando lugar, bien al hecho fantástico, bien a una realidad *extraña*; en esta línea se sitúan cuentos como “La calle de los mendigos”, donde el simple hecho de desarmar un encendedor se transforma en una pesadilla que introduce al personaje en otra realidad. Otro relato destacado del volumen es “El sótano”, que anticipa dos procedimientos recurrentes en *El lugar*: el cambio de narrador, que pasa de la tercera persona (el personaje central es un niño) a la primera al final del cuento, además de la multiplicación de espacios. Rama equipara este cuento “a las formas del contar folklórico”.<sup>595</sup> Asimismo, destaca “La casa abandonada” y lo relaciona con *La Ciudad*; según el crítico uruguayo, lo importante no son “las estructuras racionales, explicativas, sino las

---

<sup>592</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica (1939-1969)*, *Op. cit.*, p. 244. En una breve reseña del año 1969 aparecida en *El lagrimal trifurca*, Elvio Gandolfo se expresa de esta manera sobre el escritor: “La lectura de distintos trabajos de Mario Levrero lo confirma como escritor de sólidos medios y poseedor de un estilo obsesivo, equilibrado entre lo cotidiano y lo absurdo”, Elvio Gandolfo, “Gelatina de Mario Levrero”, en *El Lagrimal Trifurca*, Rosario, N° 3/4, oct. 68/marzo 69. El propio autor apunta sobre el relato: “Uno de mis primeros relatos fue Gelatina. Allí había mucho de premonitorio respecto de lo que iba a ocurrir después. Esa gelatina invadiéndolo todo, devorando la ciudad. Claro que cuando lo escribí no pensaba en esto. Pensaba en una respiración. Lo más importante en ese relato son las comas que dan el ritmo respiratorio. Son todas incorrectas desde el punto de vista gramatical, pero yo quería abordar ese ritmo de cansancio, de fatiga, retratar una respiración pesada. Creo en el realismo de mis relatos, aún cuando los críticos me ubican en un terreno totalmente fantástico”, en Carlos María Domínguez, “Levrero para armar”, *Semanario Brecha*, Montevideo, 12 de mayo de 1989, p. 22.

<sup>593</sup> Los datos de escritura de las novelas *El Lugar* y *París* así como la denominación *trilogía involuntaria* aparecen dados por el propio autor en: Elvio Gandolfo, “El Lugar eje de una trilogía involuntaria” (entrevista a Mario Levrero), en *El Péndulo*, N° 6, Buenos Aires, enero de 1982, pp. 17-18.

<sup>594</sup> Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970. El volumen incluye los siguientes cuentos: “La máquina de pensar en Gladys”, “La calle de los mendigos”, “Historia sin retorno n° 2”, “El sótano”, “Ese líquido verde”, “La casa de pensión”, “El rígido cadáver”, “Gelatina”, “Los reflejos dorados” y “La máquina de pensar en Gladys (negativo)”.

<sup>595</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica*, *op. cit.*, p. 243.

imágenes persuasorias las que delatan sus opciones (...).<sup>596</sup> Por ello, sostiene a propósito de este cuento:

Maneja simultáneamente la imagen ‘casa’ como un lugar abandonado dominado por las ruinas, poblado de fantasmas del pasado que ya no tienen sentido y que se manifiestan en formas distorsionadas e incomprensible a la razón, permanencias de valores que al vaciarse de significado devienen meras imágenes cerradas, de oscura emoción.<sup>597</sup>

Respecto a estos cuentos, puede afirmarse, por tanto, que “Levrero transfiere los enlaces mecánicos con la realidad reconocible, desestabiliza la compulsión referencial de la narrativa realista”.<sup>598</sup>

La siguiente obra editada fue *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974),<sup>599</sup> que Levrero firma como Jorge Varlotta.<sup>600</sup> Es un ejemplo bien claro de esa disyuntiva que durante años se le planteó al escritor acerca de su rol como tal.<sup>601</sup> Este folletín paródico de la novela policial revela, no solamente situaciones absurdas y rayanas en lo insólito, sino también una fina dosis de humor; esta narración permite conocer una de las grandes pasiones del escritor, su predilección declarada por las novelas policiales. En esta novela aparecen componentes erótico-sexuales que rayan en el sadismo y que están presentes en *París* (1979), novela publicada a continuación de *Nick Carter...* cuyo análisis detallado se abordará más adelante.

Entre *París* y *Todo el tiempo*, que será su siguiente libro de cuentos, Levrero publica un extraño libro que no tiene –según lo ha aseverado en muchas ocasiones- relación con el resto de

---

<sup>596</sup> Ibid. *op. cit.*, p. 241.

<sup>597</sup> Ibid. *op. cit.*, p. 242.

<sup>598</sup> Hugo Verani, “Aperturas al extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>599</sup> Jorge Varlotta, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, folletín, Buenos Aires, Equipo Editor, 1974, contiene dibujos de Carlos María Federici. Sobre esta novela y el por qué firmarla con su otro nombre el autor ha dicho: “Apareció como algo distinto. No lo vi en la misma línea que lo demás, no lo asimilaba al resto de la obra de Levrero, y en ese momento me parecía algo inferior. Mientras lo escribía pensé que no se lo podía mostrar a nadie. Estaba volcando mucha de cosa psicoanalítica personal y fantasías de todo tipo, principalmente erótico. Intenté buscar otro seudónimo pero al final aquello fue una decisión de los editores. Me enteré de que estaba como Jorge Varlotta cuando salió el libro”, en Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. Y había que escribir o volverse loco”, en *Revista Crisis*, *Op. cit.*

<sup>600</sup> El verdadero nombre del autor es Mario Jorge Varlotta Levrero. Ha explicado en varias entrevistas la disyuntiva entre firmar como Jorge Varlotta o Mario Levrero. Finalmente en la segunda edición del libro mencionado aparece firmado bajo el nombre habitual: Mario Levrero, *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Montevideo, Arca, 1992; contiene post-facio de Helena Corbellini y un exhaustivo trabajo bibliográfico de Pablo Rocca donde se detalla todo lo producido por Levrero hasta ese momento.

<sup>601</sup> Ver la entrevista de Gustavo Escanlar – Carlos Muñoz (entrevista), “Levrero o de los modos del hipnotismo”, en *Cuadernos de Marcha*, N° 33, Montevideo, julio 1988, 3ª. Época.



su obra. Se trata de *Manual de Parapsicología*,<sup>602</sup> un “manual” en sentido estricto, tal y como aparece referido en el prólogo: “este manual quiere ser una guía para la orientación de aquellas personas que deseen iniciarse en el estudio de la Parapsicología”.

Su siguiente libro publicado fue *Todo el tiempo* (1982)<sup>603</sup> y coincide con la tercera edición de *La Ciudad*. Respecto a un cuento de este volumen de relatos: “Alice Springs”, Jorge Rufinelli ha afirmado que es “uno de sus mejores y más inspirados cuentos”, destacando además aspectos de la escritura levreriana: “En la estructuración de su material imaginativo es posible captar su invención continua, montada en una sintaxis narrativa que no sigue el curso de la lógica”, sobre todo, al reconocer esa veta ya destacada en *Gelatina*:

Podría describirse ‘Alice Springs’ como el cuento de un Dostoievski de barrio: una conciencia sufriente limitada (y a la vez impulsada) por la penuria económica y la ausencia de estatutos de conducta social, lúcida para captar y expresar la miseria propia y ajena, y también para reconocer la fascinación del amor y alimentar la curiosidad intelectual ante lo desconocido, en una palabra, para asombrarse con el misterio.<sup>604</sup>

El volumen de cuentos presenta rasgos que lo equiparan directamente con las novelas, no sólo por sus aspectos temáticos (la presencia de París como referente y metáfora en “La cinta de Möebius”), sino también por los procedimientos estilísticos que conforman la construcción del relato. En esta misma línea de reconocimiento del valor del libro se expresa Graciela Mántaras:

Los tres relatos de este libro son de lo mejor de la obra corta de Levvero. Comparecen aquí las constantes de su mundo. La no linealidad del tiempo, que es circular, o espiralado o de varias series simultáneas. La no homogeneidad del espacio, cuyas diversas concepciones se acercan a veces a las de las geometrías no euclidianas. El onirismo como revelación de las más honda verdad humana. La ambigüedad de seres y de cosas. Los desdoblamiento íntimos de la conciencia, que son una de las fuentes de la

---

<sup>602</sup> Mario Levvero, *Manual de Parapsicología*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1978. “Hay quien se sorprende cuando al consultar la bibliografía de Levvero descubre que es también el autor de un Manual de Parapsicología publicado en 1980. El interés de Varlotta por esa disciplina es largamente anterior a esa fecha. ‘Simultáneamente, al empezar a escribir comencé a padecer la telepatía. Uno se vuelve demasiado sensible a cosas que habitualmente están cerradas por la conciencia. En 1975 comencé, para liberarme, un tratamiento con un parapsicólogo Miguel Torri, un ex sacerdote discípulo del sacerdote González Quevedo. Con él aprendí a no darle importancia a esas cosas; me enseñó técnicas útiles como el relax para que esos fenómenos, aunque no desaparecieran, no te estropeen la vida.” Ese fue el origen del famoso manual. Levvero lo escribió a pedido de Torri, para que fuera utilizado como base teórica para sus cursos”, en Ana Inés Larre Borges, “Mario Levvero. Viaje a contramano de un escritor múltiple”, *Semanario Brecha*, op. cit.

<sup>603</sup> Mario Levvero, *Todo el tiempo*, Montevideo, Banda Oriental, 1982. Contiene tres cuentos largos: “Alice Springs (El Circo, el Demonio, las Mujeres y yo)”, “La cinta de Moebius” y “Todo el tiempo”.

<sup>604</sup> Jorge Rufinelli, “Mario Levvero, Alice Springs y la verdad de la imaginación”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p.61.

angustia. La búsqueda progresivamente desencantada: felicidad, paz, calma, orden, adaptación. El ensamblaje de mitologías diversas; 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, París (mito colectivo y mito personal singularísimo en Levrero), el trance del viaje, el vampirismo, lo demoníaco, el sueño manejado a voluntad, el descubrimiento del sexo y la apetencia del amor.<sup>605</sup>

Jorge Albistur destaca otros aspectos. Así por ejemplo, señala cómo “la perversidad puede expresarse tras el humor”, la transparencia del relato en cuanto a “una visión muy sombría de la vida familiar”, y la “experiencia particularmente desagradable de la vida sexual, que suele asumir formas sadomasoquistas”. Esto no es impedimento para que Albistur reconozca que “la acción misma adquiere un ritmo de vértigo, en el cual parece traducirse la energía de esta fantasía delirante”; destaca también la naturalidad de la narración frente a los trances “más inverosímiles o llanamente imposibles. La narración se vuelve así sustantiva”.<sup>606</sup>

El año inmediatamente posterior, Levrero publica en Buenos Aires un volumen de cuentos titulado *Aguas salobres* (1983).<sup>607</sup> Está conformado por cuentos ya publicados anteriormente.<sup>608</sup> Uno de los temas recurrentes dentro de esta obra es la *otredad*, que aparece en cuentos como “Aguas salobres”, donde todos los 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 cuento recrea una atmósfera *extraña*, atmósfera que se puede denominar como lo *otro*.<sup>609</sup> En una reseña sobre el libro Wilfredo Penco sostiene:

En los cuatro relatos la vida se sucede, toma virajes imprevistos, acumula y superpone instancias, vuelve al principio de distinto modo, y en todos los casos un espectáculo variado, proteiforme, ordena las secuencias del amor y el error, de la felicidad que se alcanza como “una ola incontenible”, del sexo que se descubre en la adolescencia, de los deseos reprimidos y consumados, de las pesadillas, de los estados delirantes, de la razón de las fantasías, de los mitos creados y recreados, de los viajes.<sup>610</sup>

---

<sup>605</sup> Graciela Mántaras Loedel, “Mario Levrero, un narrador mayor”, reseña de *Todo el tiempo*, en *Semanario La Democracia*, Montevideo, 11 de marzo de 1983.

<sup>606</sup> Jorge Albistur, “Casi nada real”, reseña de *Todo el tiempo*, en *Suplemento La Semana*, del diario *El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1983.

<sup>607</sup> Mario Levrero, *Aguas salobres*, Buenos Aires, Minotauro, 1983. Contiene los cuentos: “La cinta de Mobius”, “La casa abandonada”, “Las sombrillas” y “Aguas salobres”.

<sup>608</sup> “La cinta de Moebius” forma parte de *Todo el tiempo*, “La casa abandonada” de *La máquina de pensar en Gladys*; mientras que “Aguas salobres” y “Las sombrillas” aparecieron en la revista *Maldoror* (Nº 6, 1970, y 9, 1973).

<sup>609</sup> Me refiero a la expresión que utiliza Ana María Barrenechea, en “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *op. cit.* p. 96: “Lo otro que no se nombra pero queda agazapado y amenazante. Otras veces se cuentan los hechos naturales, pero algo trae la presencia de lo irreal en las comparaciones o en las alusiones”.

<sup>610</sup> Wilfredo Penco, “El tiempo y el espacio. Los que todo lo devoran y atrapan”, en *Correo de los viernes*, Montevideo 24 de febrero de 1984.

*Caza de conejos*<sup>611</sup> se publica en 1986. Se trata de un experimento construido a partir de cien fragmentos que configuran una novela donde destacan algunos de los rasgos estilísticos recurrentes en la “trilogía”; entre ellos, cabe citar la presencia de un narrador que se desdobra en personaje y el recurso del montaje para combinar las piezas narrativas. La trama explora diversos aspectos a partir de un grupo de cazadores que se interna en el bosque en busca de conejos y a los que “acompaña una joven extraña y sensual, Laura; un idiota, paradójicamente el organizador de las partidas; y suelen colaborar en la empresa músicos y magos”.<sup>612</sup> El texto gira en torno a la ternura y la crueldad dentro de un cuestionamiento del ser humano en su relación con el otro.

Este mismo año publica en la revista *Sinergia* una novela corta titulada *Ya que estamos*.<sup>613</sup> En ella, el autor trabaja con figuras y focaliza procedimientos narrativos ya presentes en la *trilogía*. Destaca, entre ellos, el uso de sensaciones para construir el relato; de este modo, las percepciones visuales y auditivas configuran una experiencia extraña y única.

En 1986 recopila en un pequeño libro de cuentos, relatos publicados en revistas. En este mismo año sale a luz *Los Muertos*,<sup>614</sup> volumen integrado por “Noveno piso”, “Los muertos”, “Espacios Libres” y “Algo pegajoso”. Con respecto al relato que da nombre al libro, Soledad Gelles lo define como una novela corta que busca “un rescate de esas zonas des-centradas de la construcción de una racionalidad normativa que se define por su oposición a lo colocado en la zona de lo inconsciente”.<sup>615</sup>

En 1987 publica dos novelas en un solo libro, *Fauna/Desplazamientos*.<sup>616</sup> En ellas Levrero lleva a cabo algunos de los procedimientos mejor trabajados en cuanto al montaje y la proyección de determinadas zonas del inconsciente, ya presentes en su narrativa anterior. Ambas novelas, aunque principalmente *Desplazamientos*, representan el mejor ejemplo de

---

<sup>611</sup> Mario Levrero, *Caza de conejos*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986. Contiene ilustraciones de Pilar González. El libro editado en formato apaisado destaca entre otras cosas por las ilustraciones que acompañan los textos de Levrero.

<sup>612</sup> Rómulo Cosse, “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, *Op. cit.* p. 35.

<sup>613</sup> Mario Levrero, *Ya que estamos*, en *Revista Sinergia*, N°11, Buenos Aires, otoño de 1986. Contiene además el ya citado trabajo de Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”. Reeditada en *Ya que estamos*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001.

<sup>614</sup> Mario Levrero, *Los muertos*, Montevideo, Ediciones de Uno, 1986. Ese mismo año publica *Santo varón*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1986, Guión de Varlotta, dibujos de Lizán. (Historieta.)

<sup>615</sup> Soledad Gelles, “Una lectura de *Los muertos* de Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, *Op. cit.* p. 73, “El procedimiento que rige el desarrollo narrativo de esta novela corta es el de la novela policíaca. El texto se inicia con por lo menos tres enigmas –la identidad del inquilino en casa de las tías del narrador, la muerte de dicho inquilino, y la identidad del narrador, de quien sólo nos llegaremos a enterar que es sobrino de las dueñas de casa, y que se dedica a la escritura”, *Ibíd. op. cit.* p. 76.

<sup>616</sup> Mario Levrero, *Fauna/Desplazamientos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

búsqueda de sensaciones y técnica narrativa como medio para mostrar la realidad interior. De hecho, acerca de la segunda novela, el autor mismo afirmó que tiene una proyección del psicoanálisis de Jung. Estos desplazamientos psíquicos que aparecen en ella también corresponden a desplazamientos físicos: “Me di cuenta de que cuando llegaba a un nudo, al pasaje de una secuencia a otra, el protagonista podía haber elegido otra alternativa equivalente”.<sup>617</sup> De este modo, la acción del narrador genera una estructura en la que el montaje es la técnica utilizada y predominante.<sup>618</sup>

Este mismo año Levrero recoge en un solo volumen la mayoría de los cuentos publicados en revistas<sup>619</sup> bajo el título de *Espacios libres*.<sup>620</sup> Éste es uno de los libros de cuentos más sólidos en cuanto tema y técnica narrativa. La edición de la obra permitió establecer un panorama general de los relatos que se encontraban dispersos en revistas. El volumen lo integran dieciocho cuentos, entre los cuales cabe destacar “Capítulo XXX”, “Siukville” y “La toma de la Bastilla” como ejemplos representativos de la literatura de Mario Levrero. Allí están presentes, no sólo el tema de la metamorfosis en el primer caso, sino también la búsqueda y la espera como síntomas del hombre moderno en “Siukville”, cuento que reitera alguno de los temas presentes en la *trilogía*; en “La toma de la Bastilla” se encuentra otro de los procedimientos clásicos de la obra levreriana en cuanto a la forma de construir el relato, el montaje y las variaciones en la voz narrativa.<sup>621</sup> Rocca señala algunas de las constantes del autor en relación con la técnica:

En todos los cuentos el predominio de la primera persona de la narración es la marca de un mundo imperativamente subjetivo”, y destaca también, algunos temas en los cuentos “la

---

<sup>617</sup> Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. Y había que escribir o volverse loco”, en *Revista Crisis*, op. cit. p. 48.

<sup>618</sup> Pablo Rocca anota sobre estas novelas: “Dos nouvelles reunidas en un mismo ejemplar con proximidades temáticas (...) parten de los mismos presupuestos, son textos de reflejos y de reflexión. De reflejo ya que proponen y desarrollan la historia con equivalencias provenientes de la lectura del psicoanálisis y del regusto por la parapsicología. No se trata de hundir la mirada en la psicología del personaje relacionada con el transcurso de la acción en cuanto causa-efecto, sino de plantear el retardo premeditado de la acción (o su supresión) para ingresar en lo onírico y en un paquete de complejidades y patologías del aparato psíquico del personaje. Son relatos de historias trabadas, en la medida que ésta se desarrolla al principio con fluidez y luego se disuelve para internarse en el mundo interior de los actantes”, Pablo Rocca, “Magias parciales de Levrero”, en *Semanario Brecha*, Montevideo, 30 de octubre de 1987, p. 30.

<sup>619</sup> Aunque no todos, el resto será recogido en *El portero y el otro*.

<sup>620</sup> Mario Levrero, *Espacios libres*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1987. 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)”.

<sup>621</sup> El conjunto de cuentos que integran el libro es una excelente muestra de la literatura de Levrero y ameritan por sí un estudio aparte.

aparición del absurdo como santo y seña, lo grotesco (“Los muertos”), la otredad (“El rígido cadáver”), la ruptura de las coordenadas espacio-temporales en tanto aproximación al caos (“Noveno piso”).<sup>622</sup>

En 1988 se edita en Buenos Aires *El sótano*,<sup>623</sup> novela corta que ya se encontraba en *La máquina de pensar en Gladys*. Asimismo, aparece este año un volumen que recopila historietas publicadas anteriormente en diversas revistas, bajo el título de *Los profesionales*.<sup>624</sup>

En 1992 edita *El portero y el otro*,<sup>625</sup> obra que recoge quince cuentos, entre los que destaca principalmente el relato-diario: “Diario de un canalla”. El libro incluye cuentos que Gandolfo llama del “viejo” Levrero, así como nuevas producciones, nuevas búsquedas. En varios de los relatos se retoman viejos temas ya tratados como lo policial; en otros, la línea se acerca mucho a *Espacios libres*, aunque Gandolfo sostiene al respecto de tal acercamiento: “Lo que lo distingue, su aporte memorable (...) es el modo en que registra un cambio tanto formal como profundo, temático, del clima de ese ‘mundo’ representado de modo tan múltiple por estos libros”.<sup>626</sup> Es el mismo Gandolfo quien reconoce en este libro cierto parentesco con Roberto Arlt. Por ello, a propósito de “Diario de un canalla”, afirma:

La falta de hegemonías (o de paridades binarias de contrarios) que caracteriza a este fin de siglo, no se sabe muy bien si lo que leemos es un diario íntimo, una serie de reflexiones, o un modo de contrabandear con el peso de la ‘confesión’, recursos y hallazgos del mejor dibujo animado.<sup>627</sup>

El cambio de tono en Levrero, el manejo de la confesión, la disolución del yo-autor en un yo-narrador y su conversión en un yo que es ficticio cuando en realidad no lo es, acercan este texto a la mejor literatura de Arlt, lo que Gandolfo llama “un Erdosain arltiano o una ‘casa inundada’ felisbertiana”.<sup>628</sup>

---

<sup>622</sup> Pablo Rocca, “Magias parciales de Levrero”, en *Semanario Brecha*, *op. cit.* p. 30.

<sup>623</sup> Mario Levrero, *El sótano*, Buenos Aires, Punto Sur, 1988.

<sup>624</sup> Mario Levrero, *Los profesionales. (Historieta)*, Buenos Aires, Punto Sur, 1988.

<sup>625</sup> Mario Levrero, *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, 1992. Contiene los siguientes relatos: “El mendigo”, “El inspector”, “El portero y el otro”, “Novela geométrica”, “Emi”, “Pieza para danza”, “Interminables tardes de verano”, “Precaución”, “Los jíbaros”, “Confusiones cotidianas”, “Una confusión en la serie negra”, “Cuentos cansados”, “Sistema”, “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla”. Contiene además un prólogo de Elvio Gandolfo y “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”, entrevista que se realiza el propio Levrero y que había salido publicada en: “Número especial dedicado a la literatura uruguaya”, dirigido por Lisa Block de Behar, en *Revista Iberoamericana*, N° 160-161, julio-diciembre de 1992, pp.1167-1170.

<sup>626</sup> Elvio Gandolfo, “Prólogo”, en *El portero y el otro*, *op. cit.* p.9.

<sup>627</sup> *Ibid. op. cit.* p. 14.

<sup>628</sup> *Ibid. op. cit.* p. 15.

En varios de los libros publicados en la década de 1990<sup>629</sup> se acentúa esta línea que aparece en “Diario de un canalla”, destacando principalmente, *El discurso vacío*, donde la novela se construye como un diario o “ejercicios caligráficos”,<sup>630</sup> tal y como el propio Levrero los definió en su momento. Ideada como un discurso terapéutico, la novela se estructura como un diario y bucea en procesos del inconsciente del autor que desarrolla su mirada sobre el entorno. Las líneas temáticas de sus primeras obras se encuentran fusionadas aquí en un proceso de reflexión sobre la escritura y el vaciamiento de contenidos, junto con la búsqueda de imágenes como la expresión de la esencia de la escritura.

Mucho se podría agregar acerca de Levrero si se tiene en cuenta su abundante producción en revistas, periódicos, así como su incursión en la historieta.<sup>631</sup> Sin embargo, cabe agregar algunas notas más sobre sus últimos libros: *Dejen todo en mis manos* es una breve novela policial que evoca algunos elementos similares a *Nick Carter*, sin embargo, la diferencia entre una novela y otra radica en que en este caso la narración en primera persona toma fuerza y desplaza el sentido de la trama: la búsqueda inicial del anónimo escritor de una novela próxima a publicarse termina siendo la excusa de búsqueda interior del narrador protagonista en un viaje al interior del país.

En la novela *El alma de Gardel* el autor vuelve sobre uno de los mitos del Río de la Plata que ya aparecía en *París*; también aquí la narración es una excusa para bucear en el interior de un personaje narrador que observa y explora sus pulsiones y deseos más profundos. La trama se acerca a los temas que aparecen en *El discurso vacío* pero la forma es la de una novela. El título se refiere a fenómenos parapsicológicos de comunicación con el alma del cantante rioplatense.

Los textos de *Irrupciones*<sup>632</sup> conforman una larga serie aparecida en la revista *Posdata* (publicadas entre febrero de 1996 y junio de 1998 y febrero-junio de 2000) y se presentan como ejercicios muy similares a los de *El discurso vacío*: un narrador que observa y reconstruye la realidad a partir de las experiencias de su yo más profundo.

---

<sup>629</sup> Mario Levrero, *Dejen todo en mis manos*, Montevideo, Arca, 1994 (reed. 1998); Mario Levrero, *El alma de Gardel*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996; Levrero, Mario, *El discurso vacío*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996; Mario Levrero, *Ya que estamos*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001; Mario Levrero, *Irrupciones I*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001 e *Irrupciones II*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001.

<sup>630</sup> Lucía Calamaro - Sofí Fichero, “La mente, la mano y la letra”, en revista *Posdata*, Montevideo, 22 de noviembre de 1996, pp. 74-78.

<sup>631</sup> Por una bibliografía completa (hasta 1992) véase Pablo Rocca: bibliografía en Nick Carter, Montevideo, Arca, 1992. Incluye colaboraciones en revistas, textos de humor, crucigramas, etcétera. Es exhaustiva y exacta. Ver también Ana Inés Larre Borges, “Mario Levrero. Viaje a contramano de un escritor múltiple”, Montevideo, *Semanario Brecha*, Edición del Viernes 17 de Noviembre de 1995 sobre datos de la vida del autor.

<sup>632</sup> Mario Levrero, *Irrupciones*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001 (2 vol.). Existe reedición revisada: *Irrupciones*, Montevideo, Punto de Lectura – Ediciones Santillana, 2007 (2ª. Edición).

La última obra publicada en vida, *Los carros de fuego*,<sup>633</sup> vuelve sobre algunos tópicos de su literatura como el erotismo y la búsqueda (en este caso un gato) que se transforman en la búsqueda del sujeto mismo. Asimismo, se percibe en los cuentos un regreso a temas de la primera época del autor. Dentro de la obra, destaca especialmente el cuento que da título al volumen, donde confluyen el sexo, la memoria, el sueño, la telepatía y, sobre todo, una clara intención de bucear en el inconsciente como forma de rescatar otras formas de lo real.

Las obras publicadas por Levrero durante los años noventa fueron ejercicios preparatorios de lo que fue su última obra: *La novela luminosa*.<sup>634</sup> Se puede considerar a esta novela publicada póstumamente el cierre del ciclo narrativo compuesto por “Apuntes bonaerenses” y “Diario de un canalla” (*El portero y el otro*) y *El discurso vacío*. La novela está compuesta por tres textos: “Diario de la beca”, “La novela luminosa” y “Epílogo del ‘Diario de la Beca’”; el primero de ellos, un diario que recorre de manera cronológica la vida del autor durante el período que gozó de la beca Guggenheim, esboza todas las principales líneas de interés del autor en relación a la escritura. Se puede entender este relato – diario como una búsqueda del yo, ya descubierto de todo ropaje ficcional, y como una forma de preparación para culminar la narración de la novela luminosa comenzada a mediados de los ochenta. Cierra el libro “La novela luminosa”<sup>635</sup> que centra el interés en la búsqueda de la iluminación, su plasmación como hecho literario y el fracaso consecuente de esa tarea:

Yo tenía razón: la tarea era y es imposible. Hay cosas que no se pueden narrar. Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aún tenebrosos (...) Pero los hechos luminosos al ser narrados, decepcionan, suenan triviales. No son accesibles a la literatura, o por lo menos a mi literatura.<sup>636</sup>

---

<sup>633</sup> Mario Levrero, *Los carros de fuego*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2003. El volumen contiene los siguientes cuentos: “Breve idilio con Dolores María”, “El bicho negro”, “Las longevas”, “Los viejitos” y “Los carros de fuego”.

<sup>634</sup> Mario Levrero, *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara, 2005.

<sup>635</sup> En entrevista realizada en 1987 por Elvio Gandolfo se refiere a esta novela que concluiría quince años después. En Elvio Gandolfo, “De las palabras solitarias a las palabras cruzadas”, *La Razón*, Montevideo, jueves 12 de febrero de 19987, p. 18.

<sup>636</sup> Mario Levrero, “Prefacio histórico a La novela luminosa”, en *La novela luminosa*, *Op. cit.* p.23.

## 4.2. ASPECTOS DE LA ‘TRILOGÍA INVOLUNTARIA’

He adoptado la denominación de “trilogía involuntaria” por lo que resulta oportuno explicar las razones del uso de dicho término. Éste fue acuñado por el propio autor tras la publicación de la segunda novela del ciclo: *El lugar*. En una entrevista ya clásica, Levrero comenta:

Si se tiene en cuenta la fecha en que fueron escritas tres de mis novelas, en vez de las fechas de publicación, *El Lugar*, de 1969 forma parte de lo que podría llamarse una ‘trilogía involuntaria’. La misma se inicia con *La Ciudad*, de 1966, y culmina con *París*, de 1970. En las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad. Hay un cuento posterior, del 72, ‘Siukville’, en el que esa búsqueda se hace explícita.<sup>637</sup>

En dicha entrevista, cuya publicación coincide con la de la novela central de la trilogía, Levrero destaca la relación temática entre las tres obras. En sentido estricto, las novelas son independientes. No obstante, hay factores que las relacionan necesariamente, como son, por ejemplo, la recurrencia de un protagonista-narrador que emprende la búsqueda de una ciudad para, en definitiva, descubrir que la búsqueda no es sino en él mismo, así como el ahondamiento en temas del inconsciente y la similitud entre lugares, situaciones y procedimientos presentes en los tres textos. Estos procedimientos las 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. Es decir que, en sentido estricto no conforman una trilogía desde el punto de vista temático, sino que, sus temas trazan una huella que puede seguirse en los tres casos. En relación a la parte formal, debe anotarse que las novelas integran un proceso dentro de la narrativa del autor que puede definirse como de *ficción pura*, sobre todo si se lo compara con la escritura de sus últimos libros (*Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *La novela luminosa*), donde se percibe un acento *biográfico* en la forma y en los temas de su narrativa. También, poseen rasgos comunes que las acercan al terreno de lo fantástico tal como ha sido señalado en este trabajo.

---

<sup>637</sup> Elvio Gandolfo, “El Lugar, eje de una trilogía involuntaria”, *El Péndulo*, N°6, Buenos Aires, enero de 1982, p. 17-18.



La elección de la *trilogía* como materia de estudio se debe, por tanto, a la unidad temática y de estilo, que corresponde con la primera época de la narrativa de Levrero. Esta homogeneidad facilita el trabajo desde un punto de vista metodológico.

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<sup>638</sup> y que dio como resultado esta *trilogía*. El autor dijo sobre este trabajo: “La trilogía significó para mí un trabajo de reconocimiento de mi mundo profundo. Sólo circunstancialmente, con posterioridad, he vuelto a rastrear con tanto celo la fisonomía de mis dioses”.<sup>639</sup> Carlos María Domínguez ha señalado con gran acierto que la *trilogía* es “un intento por organizar la expresión y la comunicación fuera de los órdenes de lo cotidiano”.<sup>640</sup>

La primera novela que Levrero escribió fue *La Ciudad*.<sup>641</sup> Con ella se inaugura el tema de la búsqueda:

Comienza allí, en esa novela, la búsqueda de una ciudad, que termina siendo París. Un París, que no es París, sino Montevideo. Claro que todo esto yo lo supe más tarde, cuando hacía algunos años que había terminado de escribir las tres novelas.<sup>642</sup>

La segunda novela, que continúa el recorrido de este personaje protagonista y narrador, es *El Lugar*.<sup>643</sup> Mientras que *La Ciudad* “es sólo el plano de la ciudad”,<sup>644</sup> en esta segunda obra, la ciudad es finalmente alcanzada por el protagonista. Paradójicamente pese a ser la novela que tiene un efecto de *extrañamiento* mayor según el propio Levrero, es la más “realista”:

*El Lugar*, a pesar de que en un 99% trata de una experiencia de extrañamiento, es quizás la más ‘realista’. El 1% restante, las líneas finales, imponen al protagonista y

---

<sup>638</sup> Ver las dos entrevistas mencionadas de Carlos María Domínguez y la entrevista de Hugo Verani donde el autor explica el tema. En ambos casos el autor comenta su crisis personal del 66, el apoyo brindado en Piriápolis por el pintor Tola Invernizzi y como de esa conjunción de factores surgió *La Ciudad* como un intento de buceo interior.

<sup>639</sup> Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, en *Revista Crisis*, *Op. cit.* p. 47.

<sup>640</sup> Carlos María Domínguez, “Levrero para armar”, en *Semanario Brecha*, *Op. cit.* p. 22.

<sup>641</sup> Mario Levrero, *La Ciudad*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970. Hay varias ediciones posteriores, *La Ciudad*, Buenos Aires, Entropía, 1977; *La Ciudad* (prólogo de Heber Raviolo), Montevideo, Banda Oriental, 1983 y *La Ciudad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

<sup>642</sup> Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, *Op. cit.* p. 47.

<sup>643</sup> Mario Levrero, *El Lugar*, en *Revista El Péndulo*, Nº 6, Buenos Aires, enero 1982, pp. 97 -149.

<sup>644</sup> Levrero dixit, en Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, *op. cit.* p. 47.

probablemente también al autor el cuestionamiento de sí mismo, su actitud egoísta que lo convierte en un extraño en éste y en cualquier mundo.<sup>645</sup>

La tercera novela del ciclo es *París*.<sup>646</sup> En esta obra el protagonista y narrador accede al reconocimiento de su *yo*; según el autor, *París* encierra “un último intento por escapar de la realidad”.<sup>647</sup> No sólo concluye el ciclo de las dos novelas anteriores (“es en *París* donde el personaje que busca y huye, de algún modo acaba por encontrarse”),<sup>648</sup> sino que también cierra temáticamente un ciclo en la narrativa levrieriana, un período marcado por la búsqueda y el intento de conocimiento de sí mismo que aborda el autor uruguayo y cuyo reflejo se encuentra en las páginas de las tres novelas; aunque cabe apuntar que *este mundo* aparecerá parcialmente en un cuento posterior: “Siukville”.<sup>649</sup>

El esfuerzo por alcanzar un conocimiento que surge a partir de la escritura está presente en la modalidad narrativa adoptada por el autor en *la trilogía*; asimismo, se trata también un esfuerzo de escritura que nunca volvió a repetir: “Tampoco he vuelto a sentir con la misma intensidad el impulso de escribir con largo aliento”.<sup>650</sup> Esta vinculación temática, pero no argumental entre las tres novelas, ha sido resaltada por la crítica. Wilfredo Penco sostiene al respecto:

Ya en su (editorialmente accidentada) trilogía novelística, Levrero dio prueba de ser dueño de un mundo personal (...) El clima asfixiante de *La Ciudad* y la no menos obsesión claustrofóbica de *El Lugar* (cuya primera parte está construida con rigurosa perfección), y el asedio sin salida de París (un París inventado, con algunos manchones históricos que perfilan el relato en un nivel parcialmente distinto al de los otros), constituyen una misma metáfora final de la desesperanza, cuyas variedades más notorias asoman en la diversidad de tiempos predominantes: estático en *La Ciudad*, circular en *El Lugar*, desdoblado en *París*.<sup>651</sup>

La concepción de la *trilogía* como *metáfora de desesperanza* encierra con exactitud 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*.

---

<sup>645</sup> Elvio Gandolfo (entrevista), “*El Lugar* eje de una trilogía involuntaria”, *op. cit.* p. 18.

<sup>646</sup> Mario Levrero, Mario, *París*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979.

<sup>647</sup> Elvio Gandolfo, “*El Lugar* eje de una trilogía involuntaria”, *op. cit.* p.18.

<sup>648</sup> Dicho por Levrero en: Domínguez, “Levrero para armar”, *op. cit.* p. 22.

<sup>649</sup> Escrito en 1972 se publicó por primera vez en *La Mañana*, Montevideo, 3 de agosto de 1980.

<sup>650</sup> Elvio Gandolfo, “*El Lugar* eje de una trilogía involuntaria”, *op. cit.* p.18.

<sup>651</sup> Wilfredo Penco, “El tiempo y el espacio. Los que todo lo devoran y lo atrapan”, en *Correo de los viernes*, *op. cit.* Nota 599.

## 5. LA CIUDAD: CONSTRUCCIÓN DE LENGUAJE Y DESEO

### 5.1. EXPULSIÓN Y PARTIDA

*La Ciudad* fue la primera novela que publicó Mario Levrero. Escrita en 1966, fue editada, sin embargo en 1970.<sup>652</sup> Con ella se inicia el ciclo denominado como la “trilogía involuntaria”. La novela comienza con el recorrido y la búsqueda de una ciudad. No obstante, esa búsqueda trasciende lo espacial y termina transformándose, así como sucede con casi todas las “búsquedas” en literatura, en un recorrido interior en busca del conocimiento propio. Asimismo se trata de la novela más “convencional”, ya que, como señala Heber Raviolo:

La de Levrero no es una literatura “difícil”, a condición de que el lector esté dispuesto a aceptar ciertas reglas del juego. Porque la entrada a los extraños mundos de sus relatos está abierta de par en par por un lenguaje inusualmente sencillo, claro, clásico, que nos recuerda al de escritores de estilo tan directo como, digamos, Horacio Quiroga o Maupassant. Ni tortura la sintaxis, ni utiliza un léxico excesivo o complicado, ni se desespera por el tan manido “protagonismo” del lenguaje. Con frases sencillas, claras, en paz con la gramática más tradicional, nos introduce en un mundo donde de pronto todo parece empezar a sufrir como de una extraña desconexión, donde el tiempo y el espacio se estiran y se comprimen, se mezclan y se confunden, donde los códigos aceptados se subvierten y los objetos son capaces de sufrir extrañas, inquietantes, poéticas metamorfosis.<sup>653</sup>

Este uso de un lenguaje “sencillo” genera en la novela una atmósfera que la acerca a lo *extraño*,<sup>654</sup> aunque sin entrar en el terreno de lo fantástico, al contrario de lo que sucede con *El*

---

<sup>652</sup> Mario Levrero, *La Ciudad*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970. Hay ediciones posteriores ya citadas, entre ellas: *La Ciudad*, (prólogo de Heber Raviolo), Montevideo, Banda Oriental, 1983 (en el trabajo *op cito* por esta edición). La novela está dividida en dos partes que el autor llama “capítulos”, a su vez cada uno de ellos tiene lo que podríamos denominar sub-capítulos, la primera parte contiene 14 sub-capítulos y la segunda parte 9 sub-capítulos. El comienzo de la escritura de *La Ciudad* lo consigna el autor en la entrevista ya citada de Carlos María Domínguez, “Y había que escribir o volverse loco”.

<sup>653</sup> Raviolo, Heber, “Prólogo”, en *La ciudad*, op., cit., pág. 4.

<sup>654</sup> De aquí en adelante utilizo el término en el sentido que le otorga Hugo Verani en “Mario Levrero, aperturas sobre el extraño”, *Nuevo Texto Crítico*, N° 16/17, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, julio 1995 – junio 1996, pp. 45-58. El uso del término *extraño* no está relacionado con el sentido que le otorga Todorov sino más bien con la definición de *extrañamiento* tal como lo entienden los formalistas rusos. Retomaré estos conceptos en *Conclusiones* (primer apartado).

*Lugar o París*, en las que se reconocen con claridad variaciones ligadas a lo fantástico<sup>655</sup> en cuanto al espacio y al tiempo, en esta novela eso no sucede. Sin embargo, en la novela que abre el ciclo de la “trilogía involuntaria”, la percepción que el lector tiene de los hechos es *extraña*, y esa percepción emana, precisamente, de la forma en que se relatan los mismos.

La obra se inicia con una cita de Kafka que marca un camino de lectura en la narración:

Veo allá lejos una ciudad, es a la que te refieres?  
Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo sólo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla.

La cita es significativa, pues establece, desde el comienzo, la relación que existe entre Levrero y Kafka, relación que el propio autor reconoció en más de una ocasión ya que, confesó haber estado leyendo al escritor checo cuando escribía esta novela;<sup>656</sup> también ha de destacarse el lema inicial de la obra, puesto que la referencia al verbo “ver” apunta uno de los temas de *La Ciudad*. Uno de los sujetos *mira* cuando el otro se lo indica sin distinguir el objeto señalado, la ciudad. Por ello, la mirada es el instrumento que conduce a la enigmática ciudad.

El comienzo de la novela no es casual: “La casa, al parecer, no había sido habitada ni abiertas sus puertas y ventanas durante muchos años” (cap. 1, parte I, p. 11).<sup>657</sup> Esta primera parte de la *trilogía* conforma una característica común a todas las novelas del ciclo: la casa representa un “micromundo”, que citando a Cirlot, se puede relacionar con la mujer y el cuerpo femenino.<sup>658</sup>

La ciudad “corresponde hasta cierto punto al simbolismo general del paisaje, del que es un elemento –en el aspecto representativo–, interviniendo entonces en su significación el importante simbolismo del nivel espacial”; asimismo, en la Antigüedad, “se personificó a las

---

<sup>655</sup> Me refiero al concepto de fantástico para Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Enriqueta Morillas Ventura ya enunciado en el apartado 2 (Presupuestos teóricos del trabajo).

<sup>656</sup> “Lo de Carroll y Kafka es rigurosamente cierto. Este último fue el disparador. Leía *El Castillo* mientras escribía *La Ciudad*, y América sobre todo me abrió la visión de un mundo que yo me prohibía a mí mismo. Las cosas no eran como nos las habían enseñado, la realidad no coincide con los elementos que uno tiene para percibirla. El mundo es más complejo, más terrible y carga sutiles complicaciones, tantas como no habíamos imaginado”, en Domínguez, “Y había que escribir o volverse loco”, *op. cit.*

<sup>657</sup> Las citas de las novelas tienen indicación de página, cuando corresponde se señala capítulo o parte del mismo. En todos los casos se señala la primera vez capítulo, parte y página hasta que se produce el cambio de página.

<sup>658</sup> “Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado” (...) “sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)”, en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1979, p. 120. “Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado” (...) “sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)

ciudades con matronas”.<sup>659</sup> Interesa destacar ese vínculo entre la casa como cuerpo y la casa relacionada con lo femenino, ya que ambas aparecen simbólicamente relacionadas en la novela.

Desde el comienzo de la obra se percibe la disociación entre el yo personaje-narrador y el espacio que le rodea: “El interior estaba en orden, aunque adecuado al gusto y las necesidades de los anteriores habitantes -equivalente para mí, a un desorden-” (p. 11). Este aspecto es una de las constantes de toda la novela y durante el relato esta disociación entre mundo real y mundo interior es el motor y eje de los acontecimientos narrados.<sup>660</sup>

Sucede lo mismo con la novela *El Lugar*, donde determinados pasajes están contruidos desde el punto de vista de las sensaciones de quien ve y escribe.<sup>661</sup> La relación entre personaje y narrador se manifiesta aquí de la misma forma: “Quizás antes de entrar, en el momento de abrir la puerta, noté la humedad; las paredes y el techo goteaban, todas las cosas estaban húmedas como cubiertas de baba, el piso resbaloso” (p. 11).<sup>662</sup> La humedad y el agua representan la frontera a la que se enfrenta el personaje.<sup>663</sup> Por tanto, el agua es la sustancia mediadora entre la vida y la muerte. El agua será el elemento mediador en las otras dos novelas del ciclo, *El Lugar* y *París*.

La humedad y el agua que se indican al comienzo de la novela están en la casa y fuera de ella: “El tiempo no ayudaba; desde hacía unos días no se veía el sol, y caía sin tregua una fina llovizna y, de vez en cuando, un chaparrón muy fuerte” (p.11); y el espacio no resulta confortable: “La casa no tenía ningún sistema de calefacción; me iba a ser imposible desalojar la humedad por el momento” (p.11). Todo ello comienza a operar en el inconsciente del personaje-narrador como una forma de expulsión. Así, lo que debiera ser acogedor se

---

<sup>659</sup> Ibid. p. 133.

<sup>660</sup> “El ‘sueño’ y el ‘mundo exterior’ son dos de los planos perfectamente identificables en esta ‘trilogía involuntaria’, en Wilfredo Penco, “Entre *La Ciudad* y *París. El Lugar* no previsto”, en *Correo de los viernes*, Montevideo, 2 de abril de 1982.

<sup>661</sup> “En todos los relatos de Mario Levrero el narrador es siempre una primera persona, generalmente sin nombre que la identifique pero que, por eso mismo, permite al lector un mayor e inevitable margen de identificación. Un yo que está involucrado, casi a su pesar, en la trama y que refleja estupor y extrañamiento con la consiguiente despersonalización por lo que le sucede, aunque nunca demasiado asombro”, en Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, en *Sinergia*, núm. 11, Buenos Aires, otoño de 1986. Cito por Mario Levrero, *Espacios Libres*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1987, estudio Post-liminar de Pablo Fuentes, p. 315.

<sup>662</sup> Rama señala el tema de la casa como central en otro relato: “‘La casa abandonada’ de La máquina de pensar en Gladys maneja simultáneamente la imagen ‘casa’ –que es objeto en Levrero de una constante deserción como puede vérselo en su novela *La Ciudad*- como un lugar abandonado dominado por las ruinas, poblado de fantasmas del pasado que ya no tienen sentido y que se manifiestan en formas distorsionadas e incomprensibles a la razón, permanencia de valores que al vaciarse de significado devienen meras imágenes cerradas de oscura emoción”, en Rama, “El estremecimiento nuevo”, *La generación crítica, op. cit.* p. 241.

<sup>663</sup> Según Cirlot: “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”, *op. cit.* p. 54.

transforma en hostil. El único elemento capaz de contrarrestar toda la humedad es insignificante: un primus que no tiene combustible.

La situación en la que se ve envuelto el personaje, del cual nunca se indica el nombre, lo obliga a tomar decisiones: salir en busca de un almacén, comprar combustible y secar la ropa, a pesar de que la humedad no desaparezca y la lluvia continúe. Persiste ahí la contradicción entre hacer y no hacer, entre espacio interior y espacio exterior. Provisionalmente pospone la decisión imaginando posibles soluciones alternativas: bien abrir las ventanas, bien pensar que al día siguiente saldrá el sol. Pero esta serie de razones que maneja en su interior y que desliza en el relato cambian abruptamente: “Finalmente resolví ir al almacén”. Sin embargo, la razón no será la humedad sino el hambre. Se muestra de esta forma una característica de la narrativa de Levrero: lo instintivo casi siempre se sobrepone a las razones lógicas de los personajes.

Otro punto de capital importancia al comienzo de la novela, a pesar de ser un hecho marginal es la ausencia de luz: “No se me había ocurrido traer algo para comer, y empezaba a sentir hambre; y al tratar de encender la luz –porque en el interior de la casa se veía poco, aunque faltaba un buen rato para que cayera la noche- encontré que no había corriente eléctrica” (cap. 1, parte II, p.12). La noche se acerca y es el momento en el que el personaje decide partir en busca de combustible, una partida momentánea y con la eventualidad de un regreso: “...salí, dejando abiertas puertas y ventanas, y comencé a caminar”, p.12. Esta acción es determinante para comprender el funcionamiento de la novela: lo intrascendente muy pronto se transforma en relevante. Partir sin pensar en no volver se interpreta en un doble sentido: el personaje resulta expulsado por la casa y la humedad de la misma y necesita recorrer un camino para poder “secarse”. Un segundo nivel de interpretación es la idea de que la casa – cuerpo expulsa al *yo*, obligándole a recorrer el camino hasta encontrar un espacio interior no hostil. Esta partida, según el razonamiento de Cirlot, simboliza la disolución en el agua que anticipa un nacimiento después de un camino que deberá recorrerse.

El trayecto que recorre el personaje forma parte del impulso de búsqueda de referencias espaciales a través de la vista. Del mismo modo que el personaje de Kafka sólo es capaz de percibir formas difusas: “Con todo, me sentí impulsado a caminar hacia la derecha, y a buscar con la vista una señal que despertara el recuerdo” (p.12). Esta situación se asimila metafóricamente a un paso del estado de sueño al de vigilia, situación que en este caso se manifiesta en la ceguera producida por el agua de lluvia, situación que es recurrente en las

otras novelas del ciclo. La ceguera<sup>664</sup> en este caso (como se verá en el estudio de las otras dos novelas) es real y simbólica, puesto que no *ve* por la lluvia pero tampoco reconoce el espacio.

La intención de regresar muy pronto se transforma en un imposible: “...no quería volver, con el estómago vacío, a pasar una noche angustiosa en aquella casa húmeda y oscura” (p.12). Sólo queda como única opción caminar en la noche y a oscuras. Cuando el narrador describe este momento de pérdida de nitidez y abandono del sentido de la orientación, en el espacio que no reconoce, formula esta reflexión:

Caía, en efecto, la noche; los contornos de las cosas, ya un poco diluidos por el agua, iban perdiendo nitidez. Pensé que en algún momento, debido a la oscuridad que progresaba, se encendería un foco de luz en alguna parte. Allí encontraría un sitio para reponer fuerzas.

Pero pronto la oscuridad fue total, y el foco esperado no se encendió (p. 12).

Las sensaciones construyen la percepción del espacio hostil. La casa aparece como un referente seguro aunque angustioso frente a la angustia del no *ver*, no percibir, en definitiva, estar ciego metafóricamente hablando. Así al comenzar el capítulo dos se indica: “La lluvia, que ya me había obligado a quitarme los lentes, ahora me entraba en los ojos, después de saturar las cejas” (cap. II, p. 12). La ceguera producida por el agua le obliga a salirse del camino, dejándolo indefenso ante las inclemencias del tiempo.

La intención de regresar a la casa es un pasaje trascendental para mostrar la indefensión del personaje en el camino que desea recorrer:

Luego intenté el regreso, dejando por completo de lado la idea del almacén; la única idea que cabía, en esas condiciones, era la de encontrar un refugio, escapar a la lluvia lo más pronto posible. Pero la oscuridad, y los resbalones y las caídas —especialmente las que sufría al salirme del camino— me habían desorientado, y seguía andando sin saber si me acercaba o me alejaba de la casa (p. 13).

La pérdida del sentido de referencia, la imposibilidad de poder ver para cartografiar el lugar, reconocerlo y reconocerse, hacen imposible cualquier salida, incluso la más certera: el regreso. Este camino carece de posibilidad de retorno. Esto queda demostrado cuando la voluntad de moverse sólo puede ser mecánica: “Anduve mucho tiempo así, no sé cuánto, tropezando y maldiciendo, moviéndome por la sola voluntad de las piernas, con ganas de tenderme en el camino y quedarme allí, en desesperada resignación” (p.13).

---

<sup>664</sup> El concepto de ceguera como *até* será trabajado en el análisis de *El Lugar*.

En *París* uno de los personajes le dice al narrador: “Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan”, frase similar a la que aparece en este fragmento: “...y quedarme allí, en desesperada resignación”. De esta forma la búsqueda siempre tiene un elemento esencial: lograr llegar al objetivo y pasar de un estado de consciencia a otro estado, de la desesperación primaria a la resignación. El uso del oxímoron marca esta dualidad que aparece en el personaje con respecto al mundo que le rodea, una dicotomía que inevitablemente deberá vencer para encontrarse.

Este estado, en el que frecuentemente pierde el control de su cuerpo, es un elemento que aparece en las otras novelas y forma parte de un proceso de renacimiento que adquiere su clímax en *París*, donde su aspecto se le revela como el de un ser alado. Este largo viaje comienza en *La Ciudad* y culmina en *París* donde el narrador determina su duración en “trescientos siglos”. Sin embargo en la primera novela de la *trilogía* la percepción de las cosas y los hechos sigue una cronología lineal y sencilla.



## 5.2. CAMINO HACIA NINGUNA PARTE

La segunda secuencia del relato comienza cuando el personaje en pleno camino y bajo la lluvia es sorprendido por los focos de un camión. Las sensaciones son sobre todo visuales y la percepción defectuosa: “A causa de la distancia, de la lluvia, de las ondulaciones del camino, dudaba de la dirección en que las luces se movían; a veces parecían alejarse. Pero pronto se hizo evidente que se acercaban” (p.13). Sin embargo a través de las luces se revela el espacio donde el personaje se encuentra: “La luz de los faros me reveló que yo estaba muy al costado del camino” (p.13). El camino se presenta como metáfora de la vida y la búsqueda interior del personaje, así como de la revelación del desencuentro con él mismo, derrotero que deberá recorrer para poder seguir adelante:

Me aproximé a la ventanilla del conductor; no podía ver a quién me dirigía porque la cabina estaba a oscuras, y en ese momento apagaron los faros.  
-Por favor –exclamé-. Permítame subir, lléveme a alguna parte.  
No hubo una respuesta inmediata, me pareció oír una discusión, aunque el ruido del motor – que el chofer mantenía acelerado- no me permitía escuchar las palabras. Al fin, se oyó una gruesa voz:  
-¡Suba!  
Sonó como una orden (p.13).

La llegada del camión y el intercambio de voces manifiestan la orfandad en la cual se encuentra y queda demostrada en la exhortación que realiza: “Permítame subir, lléveme a alguna parte” (p.13). Al borde de la desesperación el personaje toma una decisión que no sabe a dónde le llevará, sin duda la propia incertidumbre lo catapulta hacia un futuro incierto. Se percibe claramente esta oposición entre la exhortación del personaje y la apelación imperativa del chofer. También es relevante la percepción auditiva que tiene el narrador de la discusión que tiene lugar dentro del camión. Esta vez nada se puede percibir a través de la vista. Son los oídos el canal adecuado para conectarse con ese mundo exterior hostil.

Otro dato trascendente que el personaje revela sin ser consciente de su importancia se produce cuando al subir al camión: “...no se hizo ningún esfuerzo por ayudarme” (p. 13). Por

lo tanto, esta acción aumenta el sentimiento de orfandad del personaje. La sensación se magnifica cuando escucha los comentarios del camionero: “La voz murmuró algo así como que no tenía toda la noche por delante y que debía haber subido con mayor rapidez” (p. 14) y la mujer que lo acompaña dice: “¡Está chorreando agua! (...) Yo te dije que no debíamos dejarlo subir” (p.14).

La percepción auditiva conforma el espacio amenazante que padece el personaje resultándole imposible distinguir los rasgos de sus “salvadores”: “... no pude distinguir mucho de la facciones de ninguno de ellos” (p.14). Resulta paradójico que si bien la situación está conformada como un diálogo, el camionero a partir de este momento adoptará el silencio como forma de expresión y la mujer, el murmullo, mientras que el personaje tratará de articular un discurso para aliviar la incomodidad que le produce esta situación: “Pensé que debía decir algo” (p. 14).

El lenguaje es el instrumento mediante el cual se construye el espacio en el que se ven inmersos los personajes y a través del cual el narrador delimita situaciones y momentos conflictivos, haciendo perceptible de este modo los hechos para el personaje. Este procedimiento es recurrente a lo largo de la *“trilogía involuntaria”*. Es entonces cuando se establece la oposición entre verbalización y acción. La mujer murmura despectivamente contra el protagonista<sup>665</sup> aunque paradójicamente busca acercarse a él a través del tacto. El narrador es incapaz de establecer una relación lógica entre la acción de la desconocida y sus susurros. El personaje femenino queda degradado a un simple parloteo: “El hombre siguió mudo; ella, en cambio, siguió murmurando, aunque sin dirigirse en particular a ninguno de nosotros” (p.14); “...seguía parloteando contra mí...” (p. 14). Bajo esta presión el personaje trunca su intervención cuya finalidad era paliar la incomodidad producida por la ausencia de comunicación con los personajes y elige el silencio como forma de acción: “...pero mi historia no pareció despertar el menor interés, y la dejé morir, haciéndose más agresivo el silencio” (p.14). La situación se torna insostenible, sorprendente y se agrega además a la narración una dosis de humor en un momento de alta tensión en el cual la mujer busca acercarse al narrador:

---

<sup>665</sup> Utilizo el término protagonista según la definición que da Bellemin-Nöel, ya que es aplicable a cualquiera de las tres novelas de la *trilogía*, considerando que las tres repiten este esquema de protagonista – narrador: “Llamamos protagonista a quien se supone que vive la aventura en el momento en que la vive: el protagonista nunca está solo en la narración, mientras que siempre está solo cuando se enfrenta al acontecimiento, al ‘monstruo’. Podemos considerar como narrador de pleno derecho a quien se erige en testigo y relata la historia. El protagonista vive la historia y debemos participar en ella junto a él bajo el signo del ‘yo’, con un máximo de implicación emocional; el narrador nos la cuenta como una historia que realmente le ha sucedido a ‘él’, y asegura su credibilidad despojándola de todo patetismo”, en Jean Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, p. 125.

Pronto mi atención fue reclamada por un extraño movimiento de la mujer, lento y continuo. Con sorpresa tuve que reconocer que se estaba deslizando, pacientemente, a mi lado.

En un principio creí que trataba de acomodarse, y me apreté todo lo que pude contra la portezuela. Como respuesta obtuve, de inmediato, un violento y agudo pellizcón en el brazo derecho, que me hizo retorcer en silencio (p. 14).

A continuación queda desdoblada la percepción que tiene el narrador de la mujer, entre la acción llevada a cabo por ésta y la acción que se dirige a él; sin embargo, el narrador elude sus palabras y las designa como simple “parloteo”; de este modo deja de escucharla. Esta acción no bastará para contrarrestar los movimientos del personaje femenino:

Y mientras hablaba arrimó su pierna desnuda contra la mía y la frotó levemente, a pesar de que mis pantalones estaban empapados. Yo la observé de reojo, pero ella aparentaba mantener su actitud agresiva, murmurando y sin mirar hacia mi lado (p.14).

Esta situación, frecuente en las novelas de Levrero sitúa al personaje en un lugar de conflicto. La acción se desarrolla en el mundo interior del mismo. Así, frente a la desconcertante agresividad femenina el personaje sólo puede responder con silencio. Nada puede articularse ante lo insólito de las acciones. Asimismo, la mayor parte de la historia se deriva a partir de las estrategias que el personaje crea para poder moverse en ese mundo. La actitud de la mujer, la posible acción del camionero y la propia acción del personaje, que desconoce qué derrotero debe tomar en su viaje incierto, sólo se responden mediante el silencio y las reflexiones que vierte el narrador.

Aparte de causarme asombro, y una cierta inquietud, este comportamiento me llevaba a una primera actitud de rechazo hacia ella; me vi sin saber que hacer (...) mi respuesta a sus provocaciones (...) significaba una falta de respeto al camionero (...) por otro lado, un franco rechazo podría llevar su mal humor, aparente o no, a un grado tal que el hombre se viera obligado a hacerme bajar, para complacerla, o para no tener que soportarla más (p.14).

La acción de la mujer genera en el personaje una serie de reflexiones y la acción pasará a desarrollarse en un nivel interno; según Hugo Verani, el mundo de Levrero: “Es un mundo pesadillesco en el cual sucesos anómalos trastornan el acontecer cotidiano, generando procesos

interiores atormentados e inestables, portadores de un simbolismo difuso e inaccesible a la razón”.<sup>666</sup> El acto mismo trasciende y se transforma en un hecho complejo.

El episodio del camión en el que el personaje-narrador piensa cuál debería ser su actitud frente a los requerimientos de la mujer es una clara muestra de este fenómeno. Una vez más, tal y como sucede en las otras novelas de la *trilogía*, el sueño es la mejor respuesta a las agresiones externas: “Sin querer resolví el conflicto, o al menos lo postergué, refugiándome en el sueño. Me dio tan buen resultado –quiero decir que cesaron las provocaciones, y también las ofensas- que cada vez que despertaba fingía continuar durmiendo, hasta que me volvía a dormir realmente” (p.15).

El sueño se transforma en una modalidad de escape y de conocimiento como aparece más adelante; poco a poco el sueño va dando lugar a imágenes en las cuales se mezcla la realidad, proceso que el personaje atribuye al “agotamiento y la tensión nerviosa”. Esta modalidad de escape, que no es sino una forma de conocimiento, será en *El Lugar* y en *París* el modo habitual de acceso al mundo de lo inconsciente. El sueño anticipa algunos de los puntos más relevantes que aparecerán en las novelas del ciclo:

Soñaba que estaba en la casa; pero era mucho más grande y tenía infinidad de piezas, todas habitadas por extraños. Había gran bullicio, y un interminable ir y venir por los corredores. Pasaban junto a mí, ignorándome, yo estaba convencido de que me había vuelto invisible. (...) En forma paralela seguía pensando en el problema de la mujer y el camionero (p.15).

La dualidad de los procesos que se entrecruzan, la necesidad de pasar desapercibido y la tensión erótica son recursos habitualmente usados por Levrero y que él mismo señaló a propósito de su obra,<sup>667</sup> a ellos les confiere una trascendencia que permite conectar con el otro en un nivel más allá de lo físico. No es extraño entonces que muchas de las experiencias eróticas presentes en las tres novelas estén también ligadas a lo onírico. La reflexión del personaje sobre la descortesía del camionero frente a sus explicaciones del porqué se encontraba en ese lugar, generan en el narrador numerosas emociones antagónicas. Es en el

---

<sup>666</sup> Hugo Verani, “Mario Levrero, aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p.45.

<sup>667</sup> “Más que la búsqueda de satisfacción, yo diría que el deseo es un puente, un tentáculo dirigido no exactamente hacia el otro sino hacia lo más esencial del otro. Por eso hablo del erotismo como de una experiencia trascendente”, Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. Y había que escribir o volverse loco”, *Op.*, *Cit.* p. 48. Jean Bellemin-Nôel entiende este fenómeno desde otro punto de vista: “Pero el narrador-enlace, voz deformada y deformante del protagonista, es también una figura de la represión, en tanto que éste constituye lo reprimido: lo crea y consiste en ello. Quizá no sería erróneo aventurar esta fórmula: el protagonista es el deseo; el narrador es la (de)formación del deseo; y los dos son uno mismo”, en “Notas sobre lo fantástico...”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 130.

acto de enunciación, en la escritura donde el narrador actualiza los hechos. Es entonces cuando se percibe la sensación de *alteridad*<sup>668</sup> que acosa al personaje:

Este razonamiento, no tan nítido como aquí lo expreso, y cargado de emociones muy intensas, un poco exageradas, se perdía entre las imágenes del sueño, que iban por otro lado, separadas, y de pronto subían a la superficie, pasando a un primer plano. Me encontraba otra vez en la casa, en una de las piezas, haciendo el amor con la mujer del camionero, tendidos en el suelo. La pieza estaba vacía, sin un solo mueble, las paredes desnudas. El sueño no me resultaba grato; no había una carga de erotismo que lo acompañara. Mi forma de hacer el amor era distraída, preocupado por mis pensamientos en torno a ellos (y, curiosamente, pensaba en ella como en otra persona, como considerando un problema abstracto, a pesar de que, al mismo tiempo, tenía plena conciencia de que era ella la mujer con quien estaba acostado) y miraba pasar gente por el corredor, frente a la puerta, en ese constante ir y venir (p. 16).

La imagen del sueño se mezcla con la imagen de la realidad y solamente resulta posible recrearla, darle nitidez, a través de la escritura. Asimismo, el espacio onírico, la imagen y el modo en que el personaje narrador se comporta con la mujer, son similares al proceso que aparece en *El Lugar* y en *París*. En ambas obras también la forma de hacer el amor es distraída o mecánica y el tema de la escritura sustituye a la pasión.<sup>669</sup> En realidad la pasión está representada por la escritura misma. El deseo se canaliza a través del acto de escribir. El sentimiento de alteridad se percibe a través de la mirada de los otros: "...más bien se nos examinaba con curiosidad y reserva, a veces como si se tratara de un fenómeno científico" (p.16).

El tema del lenguaje, bien en su manifestación oral o escrita aparece en la novela como intento de búsqueda del otro. El narrador establece un matiz en el uso del estilo directo y del estilo indirecto. Las pocas veces en las que el estilo directo aparece es para determinar o anticipar un cambio en alguno de los personajes que inevitablemente incidirá en la acción. Una vez transcurrida la noche y el sueño, es el momento en el que el protagonista puede *ver* y descubrir los rostros de la mujer y del camionero. Asimismo descubre que se encuentra en un paraje desconocido. Surge entonces la incertidumbre acerca de hacia dónde se dirige. En la cabina del camión, en la que reina el silencio, solamente el uso del estilo indirecto trae al presente de la enunciación los acontecimientos vividos:

---

<sup>668</sup> Sigo el concepto de *alteridad* ya señalado por Víctor Bravo: "Una realidad del lenguaje, una cristalización de la otredad", Bravo, *Los poderes de la ficción*, *op. cit.* p. 18.

<sup>669</sup> Para Jackson se trata de encontrar "un lenguaje para el deseo", R. Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.* p. 62.

Al cabo de un rato me aclaré la garganta y pregunté si faltaba mucho para llegar a alguna parte, y si por la carretera pasaba algún ómnibus, que pudiera llevarme a mi destino. Reconozco que mis preguntas fueron bastante imprecisas, pero el silencio que hasta ese momento habían mantenido mis acompañantes no me permitía ser más exacto (Cáp.1, p.3, p.17).

Dentro de este pasaje cabe destacar dos aspectos: el primero trata acerca de la forma mediante la cual el narrador enuncia los hechos a través del estilo indirecto; el segundo aspecto remite al silencio que parece trasladarse al propio texto. Por lo tanto forma y contenido se unen en una sola acción. Las preguntas que formula el personaje sobre un posible lugar de destino son tan imprecisas como impreciso resulta a su vez su destino. Verani asocia este tipo de acciones con “la lógica de la contrariedad y del sinsentido”, y con “el carácter errático de una búsqueda impulsada por incitaciones instintivas”.<sup>670</sup>

En realidad el “llegar a alguna parte” es un tópico recurrente en las tres novelas, concebidas como una búsqueda inconsciente<sup>671</sup> para llegar a algún sitio. Sin embargo la respuesta de la mujer, expresada una vez más en estilo indirecto, pone de manifiesto esta contrariedad: “La mujer comentó que sería interesante saber cómo podrían decirme si un ómnibus me llevaría a mi destino, si no tenían la menor idea de a dónde quería ir” (p. 17). Estas palabras no reciben réplica por parte del protagonista, quien se limita a pensar que son los demás quienes lo ignoran por el simple hecho de “no haber entablado conversación”. De nuevo se instalará en el silencio tratando de encontrar un instante de seguridad. La cabina del camión es cómoda y segura y el protagonista no se arriesga a perder este refugio: “...la verdad es que me sentía cómodo en el camión –o por lo menos seguro-, aunque ya no lo necesitara en la misma medida que la noche anterior” (p.17).

Ese instante de seguridad que el personaje relaciona con el silencio, se corta bruscamente sin causa aparente, es decir, sin una lógica que explique los hechos a través de las palabras del camionero. El uso del estilo directo establece el contacto con la apelación y el mandato: “Aquí termina el viaje” (p.18), dice en determinado momento el hombre, introduciendo lo inesperado en el relato. Cuando aparentemente ya no hay más sorpresas, aparece una nueva apelación, “¡Ahí la tiene!”, dice el camionero refiriéndose a la mujer. Así, lo que es errático en la búsqueda del personaje también lo es en la actitud del camionero, aunque el hecho de abandonar al protagonista en este momento marca la instancia real de búsqueda en que se encuentra. El lugar de destino puede ser cualquiera puesto que la búsqueda

---

<sup>670</sup> Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 48.

<sup>671</sup> “La búsqueda expresa desemboca así en una búsqueda inconsciente, en proyecciones de ansiedades que trascienden las situaciones concretas”, *Ibid*, op. cit. p. 48.

es interior: “El personaje puede emprender un viaje en el sentido cabal del término cobrando éste su real dimensión cuando participa de la búsqueda, ya sea de una imagen más coherente de la realidad, la identidad, la trascendencia o simplemente la restitución de lo cotidiano mediante el intento de adaptación a lo inverosímil del paisaje”.<sup>672</sup>

Este cambio en el comportamiento del camionero deja al personaje de nuevo abandonado en la carretera y sorprendentemente también obliga a bajar a la mujer:

Si no estuviera cumpliendo una delicada misión oficial, en la cual llevo, por otra parte, bastante retraso por culpa de ustedes, y si el reglamento no lo prohibiera expresamente, estén seguros que no se librarían de una buena paliza (...) de todos modos tendrán su castigo, y mucho más terrible del que yo pueda propinarles. Mientras tanto –me miró con ojos profundos y temibles, más saltones que nunca- puede seguir manoseándola, todo lo que quiera. Es divertido, ¿verdad?  
Lanzó una carcajada sin alegría (p.18).

La intervención del camionero y su actitud revelan el clima de extrañeza que comienza a gestarse como marco de los sucesos. La alusión a un “reglamento” representa una amenaza velada que después aparece posteriormente en la voz de otro de los personajes: Giménez.

El personaje-narrador reflexiona sobre la existencia de ese reglamento aludido: “...me extrañó también lo estricto del reglamento y del horario” (p.19). Pero lo que más sorprende al personaje es la mirada del camionero: el narrador designa sus ojos como “profundos y temibles”, realzando uno de los temas de la novela, la mirada, puesto que coincide con el punto de vista desde el cual observan el mundo los personajes.

Como expresé anteriormente toda la escena gira en torno a sensaciones visuales y acústicas: las miradas, el silencio y las voces imperativas son elementos centrales en esta etapa del relato. De este modo Levrero construye una atmósfera que prepara el terreno para la llegada a la “ciudad”.

Las palabras que el camionero refiere a propósito de la mujer son despreciativas, así como también lo son los pensamientos del personaje-narrador: “Tiene una carne dura, maciza, elástica, propia para ser manoseada y pellizcada” (...) “Y las piernas! Las piernas están cubiertas por un vello áspero y fino, que produce en la mano un cosquilleo especial” (p. 19).

A través del lenguaje se estigmatiza a la mujer. Tampoco en esta ocasión hay posibilidad de réplica, la única posible es el silencio: “No había tenido oportunidad de abrir la boca para intentar una mínima defensa” (p.19). El silencio está motivado, sobre todo, por la

---

<sup>672</sup> Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, en estudio Post-liminar a *Espacios Libres, op. cit.*, p. 315.

imposibilidad de explicar acciones que carecen de lógica. El relato se construye a través de una cadena de hechos ilógicos en los que las sensaciones se acentúan para crear una atmósfera extraña. Helena Corbellini comenta a propósito:

La narrativa de Levrero despegga y se despliega a partir de ese sutil momento de intuición; las intuiciones son el motor del accionar narrativo, desarrollado en secuencias sin causalidad lógica, pero que conducen siempre a una reflexión comprensiva de la existencia (comprensiva porque comprende, pero también comprime –la ciñe a un sentido- y también compensadora, porque posterior a la cadena de fracasos y desalientos, surgirá, renacido, el deseo de vivir).<sup>673</sup>

La única explicación para el hecho presentado en esta parte del relato radica en la concepción de una incomprensible ley superior que aquí se recoge en el “reglamento” que “justifica” la reacción del camionero. Por ello, el narrador reflexiona: “De todos modos el camionero tomaba muy en serio su trabajo, lo que me hizo pensar que alguna importancia habría de tener; me extrañó también lo estricto del reglamento y del horario” (p.19). Este tipo de comportamiento aparecerá posteriormente en el encuentro con Giménez; por tanto, paulatinamente se van presentando hechos que contribuyen a la construcción de la atmósfera absurda que domina en toda la novela. La lógica de los actos de los personajes secundarios contribuye a crear, a través de sus acciones incomprensibles, una especie de lógica al revés.

---

<sup>673</sup> Helena Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit., p. 19.



### 5.3. DESEO Y LENGUAJE COMO ORDENADORES DEL MUNDO

Una vez que los dos personajes (el protagonista y la mujer que iba en el camión) se encuentran en la carretera aparecen dos aspectos que pautan el comportamiento de ambos: las exigencias de la mujer para con el personaje-narrador y el proceso interior de éste, que quiere evadir a toda costa una confrontación con ella. Predominan en esta parte de la narración las sensaciones visuales, imágenes que conducen siempre a un deseo solapado surgido entre los personajes. Levrero en la entrevista ya mencionada de Domínguez, sostiene que “atrás de la imagen todavía está otra cosa: el clima, que me parece lo fundamental. Porque la imagen puede ser otra, igual que la palabra, pero lo que yo trato de reproducir es el clima”.<sup>674</sup>

La construcción del relato a partir de sensaciones permite al autor mostrar cómo sus personajes viven y perciben el mundo. En este fragmento, en el cual los dos personajes caminan por la carretera al ser abandonados por el camionero, predominan dos tipos de sensación: visual y auditiva. El narrador describe el espacio: una carretera en la cual se deposita cierta esperanza: “...ya sabía lo que había detrás; nada (...) hacia adelante quedaba, al menos, la esperanza de hallar algo distinto, aunque ante la vista sólo se extendían campos alambrados, sin cultivar” (cap.1, p. IV, p.20). Este camino simboliza el futuro, una búsqueda que debe continuar, un camino que debe recorrerse. Como en el caso de la escena del camión el lenguaje adquiere tonos precisos, sobre todo, en los mandatos que formula la mujer (innominada hasta el momento pero que, pronto será nombrada como Ana, nombre que también aparece en *El Lugar*). En este caso se pasa del silencio a la afirmación admonitoria: “Tengo hambre”, casi una orden, tal y como la decodifica el protagonista inmediatamente: “No era una simple afirmación. Había en el tono, aparte de enojo y reproche (acentuados por la dureza de la expresión), algo de imperativo –como si, aparte de la posibilidad material, tuviera la obligación de alimentarla”(p. 20).

La mirada funciona también en este caso como un elemento de apelación por parte de la mujer. El personaje se limita a contestar: “Yo también”, mientras que el narrador comenta:

---

<sup>674</sup> Carlos María Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. Y había que escribir o volverse loco”, en *Revista Crisis, op. cit.* p. 48.

“Respondí y mantuve mis ojos clavados en los suyos sin desviar la mirada, para darle a entender que no me sentía culpable de la situación” (p.20). La culpa, motor de los hechos, es resaltada en el discurso y funciona como incentivo del relato.

El personaje se mueve en varios niveles: la evocación de su propia aventura como protagonista y sus sentimientos con respecto a esa situación. Esto se observa cuando comenta: “No tanto el hambre, sino la conciencia del hambre nos debilitaba... (Hago mal en hablar en plural; no es difícil que los sentimientos de la mujer fueran muy distintos de los míos...)” (p. 20). Este desdoblamiento del personaje como narrador y actor es lo que permite crear el clima, la atmósfera que envuelve el relato.

La siguiente intervención de la mujer genera una situación absurda:

-No quiero seguir caminando. Debes cargarme.

La miré con incredulidad.

-¿Qué?

-Que debes cargarme. No quiero seguir caminando. Estoy muy cansada, y de todos modos no llegaremos nunca a ninguna parte (p.20).

El diálogo tiene la suficiente dosis de absurdo como para que el propio narrador posteriormente lo evoque del siguiente modo: “Yo hablaba con rapidez y enojo. Me mortificaba razonar de una manera tan elemental, sobre algo tan estúpido” (p.21). El desdoblamiento, la búsqueda de culpa en el otro y la manipulación de la situación, forman parte de una doble cara, de un extraño juego que establecen los personajes levrierianos, llevando a cabo una acción verosímil pero increíble.

Esta contradicción aparente genera el efecto del absurdo. La situación que se deriva de estos acontecimientos narrados en estilo indirecto permite conocer los antecedentes del camionero, su historia. Sin embargo, quien habla es la mujer y el escamoteo de la verdad no termina de convencer al narrador; aunque el intento de producir un sentimiento de culpa es firme: “Y para colmo eres tan egoísta que no quieres cargarme, como sería tu deber” (p.20). La relación que se establece entre los personajes masculinos y femeninos es ambigua en todas las novelas de Levrero.

La narración pasa a funcionar dentro de un plano interior. Es el personaje, ahora narrador, quien piensa y razona tratando de buscar una salida a la situación planteada:

No quise discutirle las mentiras; tanta insistencia me hizo dudar por un instante, pero repasé todas mis actitudes desde que subí al camión, para convencerme de inmediato

de mi absoluta inocencia; pero era evidente que ella no razonaba como una persona normal, y terminé por acceder a su capricho sin mas conversación (p. 20).

El personaje narrador en un primer momento lleva en brazos a la mujer; muy pronto se cansa y la deposita en el suelo. La mujer se ríe y se burla de él, gritándole que no es capaz siquiera de cargar a un niño de meses. Esta situación molesta al hombre quien decide seguir caminando. Al verse abandonada en el camino la mujer corre tras él y salta sobre su espalda, siendo éste finalmente el modo en que se resuelve la situación. Así, termina cargándola sobre su espalda y aceptando resignado la situación.

La discusión casi continua con la mujer sirve para mostrar la dicotomía entre pensamiento y acción, entre mundo exterior e interior. La construcción del relato se produce a través de la reflexión del personaje, antes que en la acción propiamente dicha, casi siempre absurda o insólita. Ante estos hechos sin aparente sentido, el narrador razona y reflexiona; así el relato es sobre todo: percepción de la realidad a partir de estados interiores.

Al final de la parte IV, el clima que se forma cuando la mujer se coloca encima de la espalda del personaje principal, toma progresivamente ribetes eróticos. La intensidad de la pulsión erótica adquirirá la mayor tensión y violencia al terminar con el intento de violación por parte del protagonista. Debe destacarse necesariamente a propósito de este hecho narrado, la relación con el lenguaje, la comunicación y el sexo que se establece en la narrativa levreriana, relación que señala Carlos María Domínguez en la entrevista antes mencionada: “La búsqueda de satisfacción del deseo sexual no resulta distinta de la lucha por la comunicación”. El propio Levrero subrayó la importancia de la vinculación que se establece entre comunicación y deseo: “El deseo es un puente, un tentáculo dirigido no exactamente hacia el otro sino hacia lo más esencial del otro. Por eso hablo del erotismo como de una experiencia trascendente”.<sup>675</sup>

La acción final de esta parte conduce hacia una nueva sensación que da paso a insospechadas experiencias. El tacto permite reconocer la piel del otro, generar un espacio de comunicación no previsto y por lo tanto, no planificado, que difiere de la comunicación verbal. Así, el personaje se mueve en un espacio comunicativo dual que la mujer ya había generado en la cabina del camión al intentar propiciar la excitación del protagonista.

Este espacio de comunicación a través de los cuerpos se proyecta en los sucesos inmediatamente posteriores (cap.1, parte V). Tanto personaje como narrador, abandonan su

---

<sup>675</sup> C. M. Domínguez, “Entrevista Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, *op. cit.* p. 48.

habitual escisión y perciben al unísono al patetismo de los acontecimientos transcurridos, así como el calor que incentiva las sensaciones: “...de pronto me sentí angustiado al hacer conciencia de la circunstancia actual: la fatiga en un lugar desolado y desconocido, el ridículo de cargar sobre mis espaldas a una mujer, y ese calor, progresivo y martirizante” (p. 22).

La percepción de la realidad se produce a través de la introspección que lleva a cabo el personaje, aunque es el narrador quien la pone de manifiesto en el acto de enunciación. A través del acto de escritura se posibilita la construcción desde la que se capta el *yo* y se *ve* desde *fuera*. El lenguaje establece esta forma especular<sup>676</sup> y plasma de lleno el sentimiento de angustia. Esta formulación aparece de un modo muy claro cuando, al bajar la mujer de la espalda del personaje, éste comienza un forcejeo entre lúdico y erótico que conduce progresivamente a la agresión sexual:

Decidí detenerme. Le dije que se bajara, pero se negó; por el contrario, apretó más las piernas contra mi cintura y los brazos en torno a mi cuello. Le dije que ya no soportaba más, y que la haría bajar a la fuerza.

Rió, y comenzó a moverse como si estuviera cabalgando, dando pequeños saltos; entonces me fui dejando caer, despacio para no golpearla, y ambos quedamos acostados sobre untado, en medio de la carretera. Ella seguí sin soltarme, pero retiró la pierna que había quedado debajo de mi cuerpo, quejándose de que mi peso le hacía daño. Yo hice girar mi cuerpo hasta quedar encima de ella, y la besé.

Ella respondió con avidez; nos mordimos los labios, nuestros dientes chocaron más de una vez, el abrazo se hizo más apretado, sofocante; pero pronto llegué a sentir el gusto de la sangre, que nos corría por la boca.

Pero no logré llegar mucho más lejos; traté de desabotonarle la blusa, y allí empezó la resistencia; se debatió con ferocidad, y luego empezó a gritar y mas tarde a llorar. Me enfurecí, y la escena se volvió muy violenta; traté de desgarrarle la ropa, mientras que sus manos me atenazaban las muñecas; empujando mis brazos hacia fuera; por fin, en el límite de nuestras fuerzas, consiguió liberarse de mí, tirándome a los ojos un puñado de tierra.

Quedé enceguecido y rabioso, los ojos ardiéndome de una manera terrible. Ella, al parecer, se arrepintió; me ayudó a ponerme de pie y a limpiarme los ojos y la cara.

-Sabes –me dijo con voz mimosa y compungida-. No quiero hacer el amor aquí, en la carretera. No me gusta. Vamos a seguir caminando. Mi casa está cerca, y allí estaremos tranquilos. Podrás descansar, y te lavaré la ropa, y te daré de comer. Y, si quieres, puedes quedarte a vivir allí, conmigo.

A mi me duraba el dolor en la vista, y la furia. Ahora sumaba otra burla a las anteriores; le respondí con alguna grosería (p.22).

---

<sup>676</sup> Para Jacques Lacan el hombre se aprehende como cuerpo a través de un intercambio con el otro, de esa forma reconoce invertido en otro todo lo que en él está en estado de puro deseo. El lenguaje está también en el origen del deseo que existe en el plano de la relación imaginaria en el estadio especular, y proyectada en el otro; la tensión que provoca no tiene otra solución que la destrucción del otro, Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI, 1971. Citado en esta ocasión de Slavoj Zizec (comp.), *Ideología*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 109.

Los hechos relatados son significativos porque se ponen de manifiesto aspectos trascendentes de la narración. En primer lugar, debe señalarse nuevamente la relación progresiva que se genera entre lo lúdico y lo agresivo, así como la despersonalización que se lleva a cabo mediante el discernimiento entre lo relativo al cuerpo (el cansancio, el calor que fatiga en extremo) y lo vinculado con el entendimiento, la mente está susceptible al sentimiento del ridículo que desencadena la acción. Relacionado con ello, se acentúa el desdoblamiento de personaje - narrador como si de dos entes distintos se tratase. Sin embargo, esta escisión posibilita la reconciliación entre lo externo y lo interno. Dicho proceso de reconciliación se produce a través del impulso sexual: lo que comienza siendo un juego desemboca en herida (ambos se besan mordiéndose), instante éste en el que el personaje pasa a sentirse el *otro* (la mujer), identificándose así con la acompañante femenina.

Si el impulso erótico es como he mencionado anteriormente, una forma de comunicación a través de los sentidos o como sostiene Bellemin – Noël, en el plano de la narración, una deformación de ese deseo,<sup>677</sup> se deduce que la significación del juego-agresión es su posterior culminación. El narrador expresa mediante una breve reflexión (recuerda, escribe, reconstruye de este modo) los diferentes estados por los cuales pasa el personaje: el juego inicial, el deseo consecutivo, la resistencia de la mujer, su llanto y la agresión de la misma como respuesta a la afrenta sexual de la que es objeto.

Todo comienza como si de un juego erótico previo a la consumación sexual se tratara. Desde esta perspectiva lúdica, el personaje interpreta dicho juego, pero pronto esta perspectiva se truncará para terminar dándose la vuelta y transformándose en un contacto cada vez más violento. Este giro, este cambio brusco está presente en el comportamiento de la mujer: se produce la escisión entre su acción y su verbalización.

Esta “dislocación” no llega a ser percibida por el personaje, quien pasa de un estado de angustia motivado por el ridículo de cargarla, a un estado de deseo y posterior furia que no consigue aplacar y que finalmente se evapora mediante la ceguera momentánea que le causa un puñado de tierra que le arroja la mujer a los ojos. Esta acción no debe leerse sólo desde el sentido literal: la ceguera del personaje, la misma que aparece en las otras dos novelas de la *trilogía* (bien como ceguera, bien como ausencia de memoria) es metáfora de

---

<sup>677</sup> J. Bellemin -Noël, *op. cit.* p. 130.

quien no puede reconocerse, encontrarse a sí mismo. El camino y la búsqueda son, por lo tanto, los medios que posibilitarán y aproximarán al personaje hacia el reencuentro consigo mismo. La reflexión de Lacan acerca de la construcción del sujeto puede aplicarse en este caso:

El término "narcisismo primario" con el que la doctrina designa la carga libidinal propia de ese momento, revela en sus inventores, a la luz de nuestra concepción, el más profundo sentimiento de las latencias, de la semántica. Pero ella ilumina también la oposición dinámica que trataron de definir de esa libido a la libido sexual, cuando invocaron instintos de destrucción, y hasta de muerte, para explicar la relación evidente de la libido narcisista con la función enajenadora del yo [je], con la agresividad que se desprende de ella en toda relación con el otro, aunque fuese la de la ayuda más samaritana.<sup>678</sup>

Esto explica la reacción del personaje que transforma el juego y el deseo inicial en agresión sexual. Tras estas acciones está el narrador, quien escribe y plasma los acontecimientos a través del lenguaje. Es una forma de construcción del sujeto a través de la escritura, de encuentro consigo mismo en este acto.<sup>679</sup>

El papel del *otro*, en este caso la mujer que lo acompaña, es en esta novela lo que permite construir el yo del narrador, mientras que en la novela siguiente (*El Lugar*), ésta mujer, será nada más que "la sombra de un deseo o un juego verbal" del que sólo se recuerda el nombre (Ana), tal como lo apunta Hugo Verani.<sup>680</sup> Lacan recuerda la presencia del lugar vacío del yo, pero también lo potencialmente grávido de todos los elementos del lenguaje susceptibles de venir a insertarse en la enunciación y de hacer oír allí a un sujeto que no puede sino reconocerse como él mismo, que no puede hablar a su gusto, ni tampoco saber qué quiere: el sujeto del inconsciente toma cuerpo en el acto de escritura, el lugar donde personaje y narrador son la misma entidad (esto es visible también en la novela *París*).

La secuencia narrativa culmina con una propuesta de la mujer: "Ese camino lleva a mi casa; no es tan lejos, pero hay que caminar. Cuando lleguemos, tendrás tu recompensa" (p. 23). El personaje-narrador interpreta la invitación como una burla. Ella le ofrece según la teoría de Lacan un "ámbito familiar, un resguardo de transitoriedad dolorosa, un territorio

---

<sup>678</sup> Según Lacan: "Cada vez que nos aproximamos en un sujeto a esta alienación primordial se genera la agresividad más radical: el deseo de desaparición del otro en tanto el otro soporta el deseo del sujeto", en J. Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *op. cit.* p. 109.

<sup>679</sup> Lacan, *op. cit.* p.109.

<sup>680</sup> Hugo Verani, "Aperturas sobre el extrañamiento", en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p. 53.

conflictivo que impone una despersonalización y un trastocamiento perturbador del yo”.<sup>681</sup> Pero el personaje declina la invitación como también lo hará en *El Lugar*, puesto que aceptar implica retrasar ese proceso de continuo tránsito y búsqueda.

La mujer poco a poco ilumina parcelas insospechadas de información que no podrían deducirse de forma lógica a partir de sus comentarios nada más ser abandonada por el camionero. El personaje descubre para su asombro que no sólo conoce el camino, habiéndolo negado anteriormente sino que de hecho vive cerca de allí. Asimismo hubiera sido imposible no suponer un vínculo sentimental entre la mujer y el camionero pero nuevamente el personaje descubrirá que no les une ningún lazo afectivo. Las deducciones lógicas o esperables se truncan continuamente.

La forma de razonar de la mujer presenta una lógica propia, una modalidad de ver el mundo y una manera de actuar que, si bien puede considerarse válida, diverge de la del personaje-narrador, quien termina aceptando finalmente ese posible punto de vista: “...en verdad, sus actitudes y palabras contradictorias podrían tener una explicación racional y, como ella había dicho, tal vez yo no sabía interpretar los hechos” (p. 24).

El razonamiento de la mujer, la aparición de un camino lateral que se escinde de la carretera, la posibilidad de seguir por ese camino e ir hasta la casa de ella, le plantean al personaje-narrador inquietudes y posibles soluciones: “Me costó dejar la carretera, que prometía mucho más que ese pobre camino, aunque no tuviera certeza de encontrar un refugio en un plazo más o menos breve” (p. 24).

No obstante decide seguirla, aunque desconozca el nombre del pueblo: “Es muy pequeño, ni siquiera sé si tiene nombre”, dice la mujer. De nuevo, el deseo hacia ella determina el camino que debe seguir. La motivación para continuar el viaje se encarna, al igual que en las otras novelas del ciclo, en una mujer de la que en un principio desconoce su nombre. En la narrativa de Mario Levrero las mujeres son las que tejen la trampa, así como también según sostiene Corbellini las que conforman una obsesión para el protagonista debido a “una libido exaltada” por lo tanto éstas “funcionan como hilo conductor dentro de la intriga”.<sup>682</sup>

---

<sup>681</sup> Ibid., *op. cit.* p. 47.

<sup>682</sup> H. Corbellini, “Las traiciones del soñante” en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p.24.

#### 5.4. PERCEPCIONES DEL MUNDO A TRAVÉS DEL LENGUAJE

La ciudad que era el objetivo, la meta fijada para llegar, y por tanto, el macromundo al cual acceder tras haber partido de la casa en busca de víveres está finalmente frente a los ojos del personaje. A partir de este momento la atmósfera narrativa se construye con giros lingüísticos que muestran una realidad extraña y ambigua. De hecho la denominada “ciudad” no es percibida como tal por el personaje-narrador:<sup>683</sup> “Aquello, en realidad, no llegaba a ser un pueblo; no sabría como llamarlo. Diría que era, más bien, una gran estación de servicio, muy atractiva y de colores relucientes, rodeada de unas pocas casas viejas, agrupadas allí como al azar” (cap. 1, parte VI, p. 24).

La llegada a la “ciudad” sitúa al personaje “en esa cuasi fantasmal ciudad, que parece ser y no ser a un tiempo y que ficcionalmente crece como el lugar nativo de una incertidumbre”.<sup>684</sup> El narrador enumera y destaca cuatro lugares que destacan en dicha ciudad: la estación de servicio, un bar, un almacén y una zapatería. El personaje transitará esos cuatro espacios públicos en diferentes momentos del relato. De hecho gran parte de la trama se desarrolla en esta enigmática “ciudad”.

La existencia de una estación de servicio sorprende al personaje provocando en él cierto sentimiento de extrañeza, ya que no consigue explicarse la necesidad de una estación en un pueblo que se ubica en un camino lateral alejado de la carretera principal. No obstante, pronto comprenderá la imposibilidad de razonar de forma lógica, del mismo modo en que tampoco fue posible anteriormente razonar con la mujer. El lenguaje que articulan los personajes con los que va encontrándose el protagonista es una herramienta, un instrumento ineficaz para comprender todo aquello que no tendrá explicación verosímil: “Pero ya no quería razonar en vano; los argumentos de la mujer, cuando la acusé de mentir, me habían dejado un

---

<sup>683</sup> “Conforma una nueva modelización del mundo. Y allí se advierte la soberanía de la contradictoriedad, de la polisemia, del laberinto y del absurdo. Es por eso que estas ficciones crecen como una incertidumbre muchas veces angustiante”, Rómulo Cosse, “Rasgos estructurales fuertes en Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p. 42.

<sup>684</sup> Rómulo Cosse, “La tendencia en expansión”, en *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, *op. cit.* p. 127.



poco acobardado, aunque no me había demostrado nada, a excepción de lo verídico de su afirmación de que allí había un camino” (p.25).

Llegado este punto, el personaje prefiere pensar que las cosas tienen algún sentido oculto que él no logra averiguar. Al surgir la opción de entrar en el bar, la mujer parece experimentar cierto malestar: “...me pidió por favor que no entrara allí...” (p.25). El protagonista percibe rápidamente el temor de su acompañante. Optan entonces por ir al almacén. Una vez allí, el personaje – narrador se vuelve a ver inmerso en un mundo que no puede medirse ni comprenderse mediante los parámetros que rigen el mundo del que proviene. A través de una descripción minuciosa del local y de los objetos que lo conforman, percibe la presencia de objetos que no cabe esperar en un almacén:

El sitio era bastante pequeño, pero estaba repleto de cosas, amontonadas sin orden y en una forma tal que se hacía difícil sacar algo de su sitio sin provocar un desastre; incluso se hacía difícil apreciar las distintas mercaderías, que sorprendían por su variedad y calidad (p. 25).

Ni siquiera las sensaciones (ni visuales, ni olfativas) le sirven para construir una percepción del espacio. El almacén no se corresponde con la *idea* de “almacén” convencional, o en su defecto, no coincide con la idea que tiene forjada al respecto el personaje: “Pero el olor predominante no era esa mezcla de yerba y yute que presentía, sino un perfume, similar al del extracto de violetas, que suele dominar en algunas peluquerías de señoras, o en ciertas farmacias” (p. 26).

La percepción olfativa se entremezcla con la visual. Así, el olor a violetas se mezcla con la extrañeza de encontrar objetos tan dispares como una caña de pescar, jabones finos, artículos de tocador, valijas de mano, equipos de caza, recuerdos para turistas y lo que el narrador designa como “un objeto tonto: un reloj de juguete, con el ratón Mickey dibujado en el centro, cuyas manecillas eran los brazos del ratón” (p.26). Todos los objetos desequilibran la percepción que el personaje tiene del espacio. Espacio y tiempo son las coordenadas que sumergen al personaje en una realidad espacial y temporal que por ahora controla, pero que escaparán a su control en las dos novelas siguientes.

El caos del almacén pone de manifiesto una situación que ubica al personaje en un rol que, según Walter Benjamin, puede denominarse como “flâneur”, es decir, que “comparte la situación de las mercancías”. La “singularidad no consciente” desencadena en el personaje un estado en el que “la ebriedad a la que se entrega el 'flâneur' es la de la mercancía arrebatada

por la rugiente corriente de los compradores”,<sup>685</sup> aunque en este caso se produce el fenómeno inverso, la ausencia de los compradores hace surgir la singularidad del vacío que vive.

Una vez más, así como ya había ocurrido en el camino, la percepción de la mujer y del hombre difieren: ella “no parecía encontrar allí nada fuera de lo común”, mientras que para él todo “tenía apariencia de cosa vieja, aunque se tratara, en muchos casos, de novedades” (p.26). El desdoblamiento o dualidad en la percepción se traslada también a la observación del hombre que atiende en el mostrador: aunque su aspecto denota vejez (“un viejo, de lentes redondos y boina”), su voz suena “demasiado joven” además posee cierto “acento extranjero” presuponiéndole de nacionalidad italiana (“me pareció que italiano”, p. 26). El lenguaje es el instrumento para identificar al *otro* e identificarse a sí mismo respecto del lugar en el cual se encuentra. Este modo de cartografía lingüística se acentúa aún más en *El Lugar*, mientras que en *París* se elude hábilmente el tema, puesto que nunca logra averiguarse si el personaje-narrador habla en francés con los demás personajes pero realiza el acto de escritura en español, o si por el contrario, todo es una forma más de la ficción, es decir, un mundo posible y autónomo.<sup>686</sup>

La captación del espacio del almacén se complementa con otro tipo de sensaciones, ausentes hasta este momento en la novela: se introduce el sentido del gusto, al paliar su hambre con “una especie de guiso” en el que el personaje tampoco logra identificar todo lo que come: “...pude detectar más que un gusto a papas y a zanahorias; los demás elementos me resultaban desconocidos, porque era una masa de cosas deshechas, demasiado cocidas y recocidas” (p.27).

En este episodio del almacén adquiere importancia la conciencia que el personaje adquiere de sí mismo, deja de tener relevancia el par de zapatos que quiere adquirir como la vista de los objetos que lo tientan, y reflexiona entonces sobre sus propios actos:

Fue en ese momento que descubrí el temor que me dominaba. ¿Cuánto tiempo hacía que vivía preocupado por lo imprevisto? Quizás desde que salí de la casa, en busca del almacén; quizás desde mucho tiempo atrás, o desde siempre. Pero recién allí, y en ese momento, palpé clara, consciente, casi diría objetivamente, ese temor que habitaba en mí en forma subterránea.

Lo palpé como a un objeto grande que topara en la oscuridad de un cuarto cerrado; pero me resultaba un objeto familiar, como un ropero; en el momento no pensé tantas cosas y me limité a reconocerlo y sorprenderme (p. 28).

---

<sup>685</sup> Walter Benjamin, “El flâneur”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980, p. 71.

<sup>686</sup> Remito al lector a la teoría de los *mundos posibles* de Lubomír Doležel ya mencionada al comienzo de este trabajo y que explica en gran medida esa construcción con el lenguaje que hace Levrero de manera consciente.

El pasaje de una realidad exterior, a otra interior y oculta, por momentos ominosa, gira en torno al tema de la angustia, así como al hecho de cómo y por qué se produce este sentimiento en el personaje. Aparece, por tanto, en esta primera novela, pero se desarrollará con mayor intensidad, de forma progresiva, en las otras novelas del ciclo.

En la escritura de *La Ciudad* Levrero expresa los sentimientos de los personajes a través de sensaciones táctiles, mientras que las sensaciones visuales por lo general expresan la idea de algo oculto o extraño. Esta técnica narrativa es apropiada para mostrar el miedo y la angustia de los personajes; así, en *El Lugar*, la oscuridad rodea al personaje y solamente puede encontrar la salida a través del tacto. De esta forma se expresa por parte del autor la imposibilidad de que sus personajes perciban las cosas en su real dimensión y la necesidad de explorar nuevas modalidades de reconocimiento del mundo. Se obliga al protagonista a *reconocer* elementos visibles e invisibles, entre ellos, su propio miedo, y en este caso el de la mujer:

La miré a los ojos, y descubrí algo raro: una mirada en la que había miedo, ansiedad, y, al mismo tiempo, disimulo y perversidad. No puedo describir con exactitud esa mezcla confusa de sensaciones que me produjo, pero pensé que bien podría ser ella la causa del temor que me dominaba en las últimas horas (p.28).

Esta percepción del otro, así como la dificultad para canalizar el acto de escritura que se actualiza en el presente de la enunciación (“No puedo describir con exactitud esa mezcla confusa de sensaciones...”, p. 28), permiten, sin embargo, discernir entre mundo exterior y mundo interior: “De inmediato tuve necesidad de tener una charla clara y definitiva con ella; que me explicara su proceder y sus intenciones” (p. 28); de este modo, cree que podrá lograr cierta estabilidad para contrarrestar su angustia interior: “Quizás no fuera ésa la solución a ningún problema, pero me permitiría una mayor tranquilidad de espíritu, una mayor confianza en mí mismo” (p. 28).

La problematización de los pasajes hasta ahora comentados ejemplifica esta afirmación de Bessière: “Lo ominoso no es el yo sino la circunstancia, indicio del trastorno del mundo”.<sup>687</sup> Asimismo, Pablo Fuentes formuló a propósito de *La ciudad*: “Los otros son siempre otros, o sea que pueden perfilarse como cómplices o enemigos o simplemente eso, otro que sostiene el extrañamiento”.<sup>688</sup>

---

<sup>687</sup> Irene Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 89.

<sup>688</sup> Pablo Fuentes, “Levrero el relato asimétrico”, en *Espacios libres*, op. cit. p. 310.

Deben destacarse ciertos mecanismos relacionados con la ficción, sobre todo, aquellos que conciernen a la construcción del lenguaje. Noé Jítrik sostiene al respecto la existencia de “un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real”.<sup>689</sup> Si bien la afirmación de Jítrik hace referencia a la forma en la que se construye lo fantástico (“lo fantástico reside, antes que nada, en el lenguaje”),<sup>690</sup> clarifica determinados procesos que se encuentran en la narrativa de Levrero. Por tanto, las situaciones que van apareciendo a lo largo de la novela hasta generar ese clima en el que aflora lo insólito, se corresponden con la formulación de Jítrik, aunque el relato no se instale en el terreno de lo fantástico se ubica en una frontera ambigua y extraña:

La palabra no tiene ese poder en sí, sino a partir de los actos o situaciones que refiere. Lo fantástico se centra, entonces, en ciertos núcleos del relato y es allí donde tiene un sentido. Digamos ámbitos, objetos, personajes que parcialmente siguen manejándose de acuerdo con normas universales y establecidas (lo previsible), pero que proponen una fuga respecto de tales normas (lo inasible).<sup>691</sup>

En relación con ello, es significativo destacar la visión que trasmite el narrador a propósito del hombre del almacén:

Me aproximé un poco más, y entonces pude darme cuenta de que en realidad no estaba buscando ninguna clase de zapatos, sino jugando, con unos juguetes pequeños, de plástico, de distintos colores, que semejaban camiones, omnibuses y trenes. Los colocaba en fila y su mano arrugada empujaba lentamente al último de modo que todos caminaban como vagones de ferrocarril; pero en el suelo había muy poco espacio, y apenas el conjunto se ponía en movimiento, cuando el primero de los vehículos chocaba contra algún objeto, y todos los demás saltaban de la fila. El viejo, demorando un tiempo exagerado, la reconstruía con infinita paciencia. Sin atreverme a hablar lo contemplé durante unos minutos, como si no tuviera derecho a interrumpir el juego, que para el viejo parecía tener tanto interés (mirando sus ojos, que no veían otra cosa que los juguetes, los encontré llenos de amor; y la paciencia con que reconstruía la fila se me antojaba como destinada a otra cosa, mucho más profunda, en la que el viejo estuviera pensando) (p.28).

El personaje se encuentra frente a una situación que le resulta insólita. Se trata de un efecto o mecanismo de *extrañamiento*<sup>692</sup> que desencadena la construcción del clima que

---

<sup>689</sup> Citado por Julia Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, p. 80; tomado de Jítrik, Noé, *El juego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

<sup>690</sup> Similar postura se observa en Irène Bessièrre y Mary Erdal Jordan.

<sup>691</sup> Jítrik, *op. cit.* p. 80.

<sup>692</sup> “*La Ciudad*, de Levrero, en lo que atañe a la causalidad, se sitúa en esa frontera inestable que es lo fantástico, a medio camino entre lo extraño, que es aquello insólito e inquietante pero finalmente natural(...)

envuelve todo el relato, que “consiste en una toma de contacto con todo lo que, siendo familiar ignoramos o distanciamos por hábito; consiste en transferir el objeto en una ‘esfera de nueva percepción’, en describirlo como si fuera visto por primera vez”.<sup>693</sup> Esta nueva forma de percibir y mostrar hechos no produce miedo, pero sí extrañeza; González Salvador anota que:

La anécdota y lo cotidiano no se ven relegados a un segundo plano o transgredidos como en el relato fantástico sino que cobran un valor inusitado, una importancia por contraste. De este modo, no se trata ya de utilizar un objeto o acontecimiento extraño que remitiría a una fenomenología, sino de introducir, como técnica narrativa, el extrañamiento o si se prefiere, el artificio del extrañamiento.<sup>694</sup>

Este artificio relacionado con el plano ficcional genera la atmósfera que envuelve la novela. Dicha atmósfera crece paulatinamente en la narración, así como durante toda la *trilogía*, culminando dicho proceso en *París*, donde este procedimiento constituye la forma básica de funcionamiento del relato. Por tanto, en la última obra del ciclo, las coordenadas espacio - temporales se trastocan, así como también ocurre con los procesos interiores del personaje, destacando el cambio que sufre el personaje respecto a sus recuerdos mediante la pérdida de memoria.

El protagonista de *La ciudad* queda inmerso de nuevo en una situación de extrañeza al propiciarse el encuentro de la mujer con alguien que la llama por su nombre luego de la salida del almacén: “¡Ana!—gritó; fue entonces cuando me di vuelta y lo observé. El grito había sido demasiado fuerte, casi desesperado, a un mismo tiempo de sorpresa y alegría” (p.29).

Es en este momento cuando el personaje averigua el nombre de la joven, es el *otro* — llamándola por su nombre—, quien da a conocer este dato al personaje — narrador. La mujer corre hacia el hombre que la llama y se abraza a él, lo besa y se tienden ambos en la vereda. Los hechos provocan los celos del personaje y la decisión de no *contemplar* la escena. Se trata, por tanto, esta vez de una ceguera voluntaria: “No pude soportarlo; me di vuelta y me alejé de allí” (p. 29). Se produce entonces el abandono de Ana, que desencadena dentro del relato un nuevo proceso que el personaje recorre hasta encontrarse con Giménez.

---

cuando el protagonista impedido de entender los extraños sucesos de este micromundo, no puede trazar ningún programa de acción y se ve reducido al rol de sujeto paciente de la historia, siempre laberíntica y angustiante”, en Cosse, Rómulo, “La tendencia en expansión”, en *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*, op. cit. p. 127.

<sup>693</sup> Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico. Para una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, J.R.S. Editor, 1980, p. 65.

<sup>694</sup> *Ibid.* p. 65.

## 5.5. LAS TRAMPAS DEL LENGUAJE DENTRO DE UNA “REALIDAD” ANORMAL

El personaje de Giménez, se corresponde más que un guía con un guardián debido al papel que desempeña al “salvarlo” de “la imagen de Ana”, que lo mortifica y desespera cuando no encuentra respuestas a las preguntas que se formula sobre ella. Su llegada a la estación de servicio, lugar donde reside Giménez, es sintomático de una característica fundamental del personaje, así como de su proceso interior. No *ve*, solamente percibe que alguien lo llama mediante un gesto con el brazo. El protagonista no lleva sus lentes y esto impide identificar a quien lo llama:

Busqué en el bolsillo y no hallé los lentes (...) en realidad mi miopía no es tan acentuada que no pudiera ver al hombre con claridad; me constaba, sin embargo, que nadie de allí me conocía y que el llamado, si lo era, debía dirigirse a otra persona que estuviera cerca; pero no vi a nadie a mi alrededor, y decidí acercarme (cap.1, parte VII, p. 29).

Esta percepción del mundo marcada por la *ceguera* (o la imprecisión visual) funciona en dos planos distintos de lectura: en el nivel sensitivo, no le resulta posible percibir con claridad el mundo exterior. En sentido literal, el personaje no *ve*. Pero se “activa” aquí otro concepto fundamental, el concepto de *até* o ceguera, tal como se detallará en el análisis de *El Lugar*, originándose, de este modo, un proceso interior de búsqueda y aprendizaje, es decir, un proceso en el cual el personaje intentará reconciliar con el mundo externo su realidad interior. Se trata del eje sobre el que se articula la “trilogía involuntaria”. Por tanto, toda ella gira en “torno a la búsqueda de una ciudad, que descubre, asimismo, una búsqueda interior, una apertura a la otredad a partir del inquietante extrañamiento de lo inmediato y lo previsible”.<sup>695</sup>

La búsqueda de una ciudad se corresponde metafóricamente también con la búsqueda del centro de sí mismo. Sin embargo, lo que encuentra el personaje en este caso es un

---

<sup>695</sup> Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, *Nuevo Texto Critico*, *op. cit.*, p. 46.

pueblecito, aunque con espacios habituales de una ciudad, como por ejemplo, la propia estación de servicio en la que despacha Giménez.

La percepción visual le permite además, al caminar hacia la estación leer un cartel que es sintomático de lo insólito: “...también había un gran cartel que decía “BIENVENIDOS” en varios idiomas (entre los que no figuraba el español)” (p.29). Esto revela uno de los elementos centrales en las tres novelas: el problema de percepción del lenguaje. Casi siempre el personaje se encuentra con *idiomas* que no entiende, aunque es, en definitiva, él mismo como narrador quien posee el don de la palabra.

El encuentro con Giménez desencadena en el personaje un momento de paz y de inquietud al mismo tiempo, ya que, nada más presentarse formalmente éste (“Me llamo Giménez”, p.30), lo invita a pasar a la oficina e inmediatamente a su propia casa, donde arde un fuego acogedor. Esto provoca una sensación de confortabilidad en el personaje: “Enseguida me sentí cómodo” (p. 30), aunque rápidamente comenzará a plantearse numerosas reflexiones que lo inquietan: “...no veía razones para que Giménez me tratara con tanta amabilidad, pero por el momento no quise entrar en el juego de los pensamientos inconducentes” (p. 30).

Giménez lo provee de ropa, le permite cambiarse la ropa mojada y le da un instante de respiro. Este instante de paz hace que el personaje revise los hechos que han ido ocurriendo hasta el momento. Retoma entonces un detalle que había pasado por alto anteriormente: “De pronto, pensando en la casa, recordé que había dejado abiertas sus puertas y ventanas (...) la idea me inquietó, y se me ocurrió que era preciso volver lo antes posible” (p. 31). El recuerdo del descuido perturba su momentánea paz. Sin embargo, la sensación de sentir aquella casa como la suya propia, no es más que una proyección: en realidad la casa húmeda no es suya. Éste será un aspecto recurrente en las siguientes novelas de Levrero; la proyección del yo sobre el espacio es a la vez un recorrido sobre las cosas y también una búsqueda que inevitablemente terminará actuando sobre él mismo. El momento en el que realidad exterior y mundo interior coincidan implicará el fin de la búsqueda.

Como en los casos anteriores, donde el deseo de poseer a Ana o el deseo de comer forman parte de las motivaciones del personaje, siente la imperiosa necesidad de fumar: “las ganas de fumar eran insoportables”.<sup>696</sup> Esto lo arrastra de esa aparente comodidad alcanzada y comienza a sentirse culpable por salir y dejar esperando a Giménez. Sin embargo, al pasar

---

<sup>696</sup> Es interesante recordar la anécdota de Juan Carlos Onetti acerca de cómo escribió *El Pozo* sumergido en un gran deseo de fumar y no poder hacerlo, canalizando la rabia y la impotencia a través la escritura de la novela; en este caso el personaje se ve impelido a actuar por ese deseo.

a la oficina de al lado donde éste se encontraba lo ve completamente dormido, despreocupado por completo de su presencia. Lejos de sentirse liberado, el sentimiento de culpabilidad lo domina de nuevo:<sup>697</sup> “Ahora me preocupaba salir sin poder avisarle” (p.32). Ese sentimiento de culpabilidad regresa cuando, ya en el bar y a punto de tomar un café, lo alcanza Giménez y le dice: “Ha hecho mal en abandonarme sin decir nada”.

La escena en el bar presenta uno de esos episodios ya señalados anteriormente, donde lo insólito irrumpe para marcar un cambio con respecto a la línea de desarrollo narrativo. Un hecho aparentemente normal se transforma en insólito a través de la palabra. Dos elementos dan pistas acerca de lo que ocurrirá poco después. Al pedir tabaco, el hombre del bar, a quien el narrador describe como “uno de esos hombres aptos para hacer dinero con facilidad, a quienes la confianza en sí mismos les viene de una inconsciencia total” (p.32), le pregunta si está seguro de querer comprar cigarrillos (expresado esto a través del narrador en estilo indirecto). El protagonista inmediatamente le contesta de forma afirmativa. Este detalle marca una nota discordante en el comportamiento del encargado del bar que, anticipa lo que sucederá luego:

Luego se dio a la tarea de preparar café. No utilizó el sistema de máquina express, corriente en los bares; ni siquiera el sistema común, familiar, de colarlo con un filtro de género. Puso a calentar agua en una caldera, sobre un primus que encendió laboriosamente, y echó una cucharadita de café instantáneo en un pocillo, y agregó dos cucharaditas de azúcar y un poco de agua fría; luego se puso a batir (p.32).

Momentos después la acción del encargado del bar es acompañada por el uso del lenguaje, ante la insistencia del personaje que sigue sin tabaco: “-Este es un bar de categoría –dijo, sonriendo con un costado de la boca, y fue su única explicación”. (p. 32). El comentario del camarero siembra el desconcierto e instala lo insólito en el relato. Por tanto, se manifiesta una vez más la dislocación entre la lógica esperable, que asocia la adquisición de tabaco con el bar, y la lógica existente en *la ciudad*. Esta misma situación de discordancia lógica ocurre de nuevo en la zapatería, lugar donde lo acompaña Giménez, y donde se

---

<sup>697</sup> E. R. Dodds relaciona el sentimiento de culpa con la noción de ceguera (*até*): “Si el carácter es conocimiento, lo que no es conocimiento no es parte del carácter, sino que le viene al hombre de fuera. Cuando un hombre actúa de modo contrario al sistema de disposiciones conscientes que se dice que ‘conoce’, su acción no es propiamente suya, sino que le ha sido dictada. En otras palabras, los impulsos no sistematizados, no racionales, y los actos que resultan de ellos, tienden a ser excluidos del yo y adscriptos a un origen ajeno” (...) “sabemos como en nuestra propia sociedad los hombres se desembarazan de los sentimientos de culpabilidad que les resultan insoportables ‘proyectándolos’ en su fantasía sobre algún otro, y podemos suponer que la noción de até sirvió un fin semejante para el hombre homérico, capacitándole para proyectar, con completa buena fe, sobre un poder externo, los sentimientos de vergüenza para él insoportables”, en *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 30.



encontrará con el mismo caos que en el almacén. Entonces, el personaje reflexiona y cuestiona los hechos, dejando sus dudas al respecto pendientes.

El café que prepara el camarero del bar, no llega a serle servido, ya que la acción se interrumpe con la llegada sorpresiva de Giménez, quien introduce de nuevo el tema de Ana: “...llegué a creer que Ana lo había atrapado de nuevo” (p.33). También en *El Lugar* aparecerá el concepto de “atrapar al protagonista”: en determinado momento de la segunda novela de la *trilogía*, el personaje siente que ha caído en una trampa de la cual es difícil salir; de hecho, esto es el punto de arranque de esta primera novela del ciclo. El espacio que atrapa al personaje es un laberinto en el que éste se ve inmerso, Dédalo que a su vez proyecta otro laberinto mucho más complejo, así como laberíntica y tortuosa es la propia constitución del yo.

En *La ciudad* el personaje comienza a sentirse “atrapado” como consecuencia de la observación de Giménez. Paradójicamente, tanto éste como Ana, significan una *trampa* para el personaje, ya que Giménez le impide de una u otra forma salir de la *ciudad* y Ana, por su parte, genera un vínculo del que no puede deshacerse fácilmente el personaje. Sin embargo, a lo largo de la novela sorteará estas “trampas” para continuar su camino y su búsqueda.

A través del diálogo entre el personaje-narrador y Giménez, Levrero construye una frontera sólida entre lo que se sabe, es decir, entre el conocimiento y aquello que no se dice, lo oculto: “¿Qué sabe usted de Ana?” (p. 33). Giménez esquivo hábilmente esta pregunta, circunstancia que aumentará progresivamente las dudas y la angustia del protagonista: “muy poco sé de ella. Mas bien le diría que no sé nada, excepto una cosa: que lo dejó plantado esta tarde” (p.33).

A lo largo de *La Ciudad*, esta situación de conocimiento y ocultamiento de datos voluntaria, se repetirá, reproduciéndose una situación “anormal” que sólo es captada por el personaje, en definitiva, por aquél que viene de fuera. En esta *ciudad*, el *extraño* es el personaje-narrador. Por ello, éste percibe tanto los aspectos de la realidad que le resultan *normales*, como aquellos que son claramente *anormales*. Según se avanza en la lectura de la “trilogía involuntaria” este límite se tornará más y más difuso, borrándose incluso y propiciando la imposibilidad de discernir el plano normal, según los parámetros lógicos del personaje, del plano en el que rige el *extrañamiento*. Sin embargo, esta paulatina y progresiva dificultad de discernir ambos niveles, no será relevante, puesto que la búsqueda se transforma en *interior* a pesar de que los espacios transitados se corresponderán con el mundo exterior.

La llegada de la noche y su condición de extranjero son los argumentos que utiliza Giménez para disuadir al personaje de su intención de partir. Otro suceso relevante en cuanto a la confusión del protagonista, que aumenta a cada paso, gira en torno a lo acontecido en la zapatería. En este espacio tampoco encontrará la lógica a la que está habituado. Por ello, del mismo modo que ocurrió en el almacén, parece existir un aparente orden que, en realidad, se le antoja un caos, un desorden incomprensible, en la cual resulta imposible encontrar un simple par de zapatos acorde con su número: “Las cajas estaban acomodadas de acuerdo a distintas formas, tamaños y colores, su contenido nada tenía que ver con el envase” (Cap.1, parte IX, p.35).

Esta realidad caótica refleja, a su vez, otra realidad superior, también caótica, que envuelve todo el universo de la novela y aúna el comportamiento de todos los personajes del pueblo. Así, Giménez se ofrece para ayudarlo a buscar un par de zapatos que le sirvan; pero, en realidad, termina abriendo las cajas sin prestar atención a su contenido. Por tanto, el orden de los zapatos no es más que paradójico y formal. Se acatan normas en cuanto a la ubicación del calzado que nadie sabe por qué se cumplen, pero que, según las alusiones recurrentes de Giménez, parecen encontrarse en el “reglamento”.

Una vez fuera de la zapatería, el factor tiempo inquieta de nuevo al personaje, apremiándole su intención primera: “...no abandonaba la idea de irme de allí cuanto antes” (Cap.1, parte X, p.36). No obstante, Giménez busca la manera de convencerlo de lo contrario, por lo que progresivamente, todo comenzará a adquirir apariencia de “trampa” para el personaje-narrador:

Hay una trampa allí donde el personaje se siente capturado y sin salida. Pero las arañas no son necesariamente Ariadnas. En *La Ciudad* el arácnido es Giménez (de cualquier modo el narrador subraya su risa femenina), quien trata por todos los medios de convencerlo de vivir en la estación de servicio.<sup>698</sup>

La “trampa” unas veces será explícita, transformándose en laberinto (así como sucede en *El Lugar*), mientras que en otras ocasiones se tejerá una “trampa” implícita, a través del lenguaje. Así sucede tanto en la conversación que mantuvo con Ana, como la que sostiene con Giménez, ambas sin sentido. Por tanto, no existe posibilidad alguna de construir algo positivo a través del uso del lenguaje en un intento de “contactar” con el otro. El único

---

<sup>698</sup> Helena Corbellini, “Las traiciones del soñante”, *Nuevo Texto Crítico*, op. cit., p. 32.

instrumento de comunicación reside en el acto de escritura, acto que lleva a cabo el proceso de ordenación del *yo* y del mundo.

La conversación con Giménez (cap.1, parte X) gira en torno a las posibles o imposibles estrategias para abandonar la *ciudad*. La falta de medios de transporte, la ausencia reiterada de camiones y un ferrocarril del que nada se sabe, únicamente dejan lugar, como se especifica en el discurso, para una salida: “sólo hay que esperar” (p.37).

La espera se transformará también en un aspecto temático de gran relevancia en la novela, que funcionará en sentido negativo con respecto a la búsqueda: mientras que ésta última implica movimiento, aquella significa la ausencia de dinamismo. De este modo, el pueblo y la estación son, según Giménez, lugares adecuados para esperar.<sup>699</sup> Esta situación planteada a través del lenguaje, conduce a la confusión del narrador (“a esa altura yo ya tenía la cabeza hecha un lío”, (p. 38), ya que Giménez aumenta las dificultades a propósito del abandono de la *ciudad*, hasta extremos increíbles, advirtiéndole así, por ejemplo, acerca de la posibilidad de preguntar a otros vecinos del pueblo: “Es muy probable que si usted les pregunta en forma directa, le respondan que no conocen ninguna estación”(p.37). A lo largo de esta misma conversación se produce un nuevo hecho que trunca la lógica de los acontecimientos: el protagonista saca un cigarrillo con la intención de fumar, pero se tropieza con la negativa de Giménez, quien sostiene:

Lo siento –dijo, aunque me pareció que la voz expresaba cierta satisfacción- pero una de las cosas que lamento no poder permitirle es, justamente, fumar; lo impide el reglamento, y es uno de los puntos más importantes. Créame, puede costarme el puesto, quien le vendió los cigarrillos, supongo que Ernesto, el del bar, debió de avisarle (p. 38).

Ese acto de prohibición, sustentado aparentemente en el *reglamento* (reglamento escrito), queda fuera de toda lógica, de acuerdo con el razonamiento del protagonista, al haber vuelto ya de fumarse un cigarrillo afuera: “¿Por qué diablos no se podía encender un cigarrillo, en un lugar donde ardía un fuego como el de la estufa?” (p. 39). Pero la prohibición del *reglamento* y la advertencia de Giménez no queda sólo en esto, ya que al querer salir fuera de nuevo, éste le hace una nueva advertencia que genera inevitablemente un clima ominoso, desencadenado a través de la palabra, aunque ridículo según el juicio del personaje: “Le recomiendo que no tarde mucho, porque son cerca de las nueve; en general

---

<sup>699</sup> Este tema será retomado por el autor en uno de sus mejores cuentos, “Siukville”, donde “Levrero formula con singular nitidez este extremo desapego ante la vida y el acatamiento irracional de la incesante movilidad y descolocación”, en Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 46.

puede ser peligroso andar vagando por la ciudad después de esa hora, sobre todo tratándose de un forastero” (p.38).

El contraste entre el discurso y la realidad del pueblo es tan explícito que cae en el ridículo, tan ridículo como la existencia de ese “reglamento sin sentido” (p. 39), lo que provoca un breve destello de humor en el personaje central dándole paso a una depresión posterior. Así, pese a su necesidad de partir, tanto la oscuridad nocturna como las palabras de Giménez operan a favor de éste “como un poderoso freno” (p.39) que lo obliga a regresar a la oficina.

El encuentro y la permanencia en la estación de servicio junto a Giménez ponen de manifiesto algunos de los aspectos bien definidos en la construcción del relato levrieriano. Entre ellos cabe destacar el uso del lenguaje como instrumento para representar el mundo desde un punto de vista simbólico. Las acciones del personaje son influidas por ese lenguaje utilizado a medias por Giménez o los otros habitantes del pueblo.

Uno de los aspectos centrales en toda *la trilogía*, pero especialmente destacado en *La Ciudad*, es el modo mediante el cual el personaje intenta reconocer la realidad exterior y reconocerse a través de diferentes sistemas de signos o representaciones del mundo. Respecto a este aspecto, se observa el interés del personaje por revisar los mapas que cubren la pared en un intento por cartografiar el lugar y averiguar su ubicación exacta, lograr saber, en definitiva, dónde se encuentra. No obstante, una vez más, bajo la atenta mirada del empleado de la estación, no logrará reconocer ningún punto de referencia: “Aquellos planos no me servían para nada” (p.40).

Esta vicisitud se origina puesto que los mapas se corresponden con planos de la propia estación y de ciudades que no consigue ubicar, a no ser de forma imprecisa. Así, la letra pequeña y manuscrita de uno de los planos, en la que se lee “Ciudad de San Pedro y San Juan” (p.40), no le aporta ninguna pista. Surge además otro nuevo inconveniente, que también estará presente en *El Lugar*: las palabras de los mapas corresponden a un idioma desconocido: “Pensé en el idioma ruso, pero tuve que descartarlo, así como la extensa serie de posibilidades que contemplé luego” (p.40).

El lenguaje se convierte, por tanto, en un aspecto fundamental de cara a conseguir reconocer el lugar y, de este modo, poder ubicarse. A partir de este momento, la pérdida de referencia será absoluta. Se une además la circunstancia de que los planos no siguen un orden determinado: “Las manzanas no eran parejas, sino que tomaban formas caprichosas, incluso circulares y elípticas” (p.41). También el mapa de la República es impreciso y carece de exactitud:

A primera vista parecía un mapa de la República aunque, a pesar de estar muy bien impreso, y a varios colores, el trazo del contorno era inexacto e indefinido; los límites no estaban claros incluso en aquella parte que linda con el Océano; también tenía leyendas impresas en ese idioma desconocido, y la simbología era desconcertante (p. 41).

Durante el reconocimiento de los mapas, Giménez permanece callado, siendo el silencio otra de las variantes de la relación que se establece entre el personaje y la comunicación (o incomunicación) del personaje. Llega a la conclusión de que Giménez, de alguna manera, se está burlando de él: “El tenía una franca sonrisa, que sin duda iba dirigida a mi sufrimiento” (p.41). El diálogo que se produce a continuación le resulta más misterioso, si cabe, ya que, al preguntarle Giménez que ha sacado en claro acerca de los mapas, el personaje responde: “...cada día que pasa voy comprendiendo menos” (p.41) Giménez afirma: “Eso que ha dicho es muy importante (...) al menos para usted” (p. 41). Sin embargo, el protagonista no demanda explicaciones: sabe, desde el principio, que estas o bien no son posibles, o por el contrario, resultarán aún más complejas que sus propias reflexiones, resultando imposible entender algo. Por tanto, queda de nuevo planteado el aspecto temático de la búsqueda de sí mismo en medio de un laberinto incomprensible, búsqueda que surge como necesidad por parte del personaje, consecuencia que se deriva del sentimiento de encontrarse perdido: “Desde que había salido de aquella casa –no; más bien desde que había llegado, o tal vez desde mucho tiempo atrás- no había hecho otra cosa que andar perdido en un mar inmenso, que lo abarcaba todo” (p. 41).

Poco a poco el sentimiento de búsqueda se acentúa. Incluso llega a sentir “que ni siquiera quería volver a la casa” (p.41), concibiendo incluso el regreso a la casa, punto de partida de la novela como “una fatiga inútil” (p. 41).

En el universo sensitivo que Levrero crea para construir el relato, aparece de nuevo el sentido del gusto, representado esta vez, en la invitación que Giménez formula al personaje. Así como sucedió en el almacén del viejo, se reconoce incapaz de distinguir qué tipo de comida está ingiriendo: “Era una cocina desconocida para mí” (p.42). Asimismo, le extraña el hecho de encontrar la comida lista y servida ya en la mesa. Este detalle de aparente intrascendencia, le sirve al autor de *La ciudad* para ir construyendo la atmósfera cada vez más opresiva de la narración.

En la parte XII, Giménez le invita a quedarse y tomar un baño. Este acontecimiento es relevante porque muestra un aspecto importante en cuanto a la relación del personaje con

el exterior. La escena del baño enfrenta al personaje a una situación que se repetirá en las dos novelas posteriores: el retrato especular que le devuelve el espejo le muestra una visión de su yo como si de un ser extraño se tratara: “La imagen reflejada se parecía tan poco a la que guardaba de mí mismo en mi memoria, que realmente me asustó” (cap.1, parte XII, p. 43). Esta extraña percepción de sí mismo se centra fundamentalmente en la contemplación de los ojos. De nuevo lo visual, la construcción de la percepción a través de las sensaciones, cuestionan la identidad del personaje: “Pero lo terrible era verme los ojos, unos ojos húmedos y huraños, de expresión animal, que se destacaban de manera exagerada en un rostro delgado y demacrado en exceso” (p. 43).

El reflejo del espejo le hace cuestionarse el cambio que se ha operado en él, así como el proceso que le ha conducido a dicho cambio. Así surge la idea de que en realidad el cambio no ha sido brusco, sino todo lo contrario. La explicación del narrador acerca del suceso resulta irónica: “Quizás hasta ese momento no había dispuesto de espejos de la calidad de éste, que mostraba con tal crudeza los detalles penosos” (p.43). El tema de los ojos, por tanto, aparece de nuevo en la narración (tal como sucederá de nuevo en *El Lugar* y en *París*), los cambios físicos, el baño y el afeitado conllevan su propio redescubrimiento; así los ojos, por ejemplo, “seguían resultándome desconocidos, como si pertenecieran a otra persona, y a una persona de quien tuviera que desconfiar” (p.43). En las novelas de Levrero los ojos son “las principales ligaduras del hombre con el exterior. De forma tenaz capitanean el desdoblamiento y la extrañeza; se vinculan estrechamente a las dudas sobre la existencia propia”<sup>700</sup>.

Esta incertidumbre acerca de sí mismo que se plantea en las novelas de la *trilogía*, está estrechamente a la construcción del lenguaje. El acto de escritura que realiza el narrador corrobora la disociación respecto de sí mismo y del mundo. Según Lacan:

La imagen especular parecer ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la imago del cuerpo propio, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus mutilaciones, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas.<sup>701</sup>

---

<sup>700</sup> Carlos Cipriani López, “El Lugar de Levrero. Túnel, pozo y laberinto”, en *El País Cultural*, Montevideo, Año III, N° 125, viernes 27 de marzo de 1992, p. 4.

<sup>701</sup> J. Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Ideología, op. cit.* p. 109.

Otros elementos contribuirán también a crear la atmósfera de extrañeza. Dicho elemento deviene no sólo del propio personaje-narrador, sino que también se extrae del exterior, contaminando la realidad interior del personaje. Se trata de *intrusismos*,<sup>702</sup> que se infiltran en la percepción que el *yo* tiene del mundo. Estos *intrusismos* operan en la narración como nexos lógico-causales de acciones que sucederán posteriormente.

Cuando Giménez le invita a tomar una copa de licor, suceden dos hechos significativos: el primero es el acceso a un piso superior cuya existencia desconocía el personaje (el espacio parece multiplicarse a los ojos del protagonista); el segundo hecho se produce cuando, al pasar frente a una puerta, el empleado le comunica: “-Hay otra cláusula del reglamento que debo pedirle que respete estrictamente: bajo ningún concepto puede usted entrar en esa habitación (...) Obsérvela y recuerde; es ésta” (p. 45).

La palabra escrita (el reglamento) se manifiesta de nuevo como la voluntad de la autoridad. Por ello, esta advertencia de Giménez se transforma en un incentivo para el personaje, que de ahora en adelante prestará más atención a dicha habitación. El interés que se ha despertado en él se transforma gradualmente en un clima ominoso que se cierne provocado por los sonidos que escucha a través de la puerta:

Este sonido, para tratar de explicarlo, era similar al que podría producir una hoja de papel muy liviano que al caer desde el techo, plana y lentamente, sostenida por el aire, fuera rozando con uno de sus bordes una pared pintada a la cal, o con cierta aspereza en la superficie (p. 45).

La descripción como efecto retórico<sup>703</sup> o tipo textual<sup>704</sup> opera, en este caso, de la misma forma que lo hace en algunos de los cuentos de Julio Cortázar, como por ejemplo en “Casa tomada”. El detalle con el que se describen los sonidos crea el clima en el cual el lector intuye que *algo* inevitablemente va a suceder. Sin embargo, en el caso de Levrero, esta percepción disminuye. Heber Raviolo, reflexiona acerca de este matiz de la narrativa levreriana:

---

<sup>702</sup> Lo utilizo en la acepción que le asigna Juana Martínez Gómez, “Intrusismos en el cuento fantástico peruano”, en *Lo fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit.

<sup>703</sup> “La narración será más efectiva si se apoya en la descripción / presentación de un ser cuya identidad resulta ambigua, inquietante, sorprendente, o de una atmósfera particular en la que los elementos o fenómenos muestran unas características especiales que producen una sensación de extrañeza o misterio. La retórica de la descripción podrá ir mezclada a la de la narración incluyendo proposiciones descriptivas breves (ciertos adjetivos o frases de relativo) que buscan un efecto de sorpresa o de inquietud”, en Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p.225.

<sup>704</sup> Jean – Michel Adam, *Les textes: types et prototypes. Recit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, 1992.

Nos parece particularmente significativa porque es una sensación que el autor crea en el lector a través de una especie de escamoteo: continuamente se están dando –muy especialmente en ‘*La Ciudad*’ y más aún en ‘*El Lugar*’- situaciones de suspenso, que parecen anunciar el inminente estallido de una revelación ominosa, de algún horror oculto y extrahumano, de esos que, para poner un ejemplo, son la sustancia misma de los relatos de Lovecraft. Pero lo que amaga con un erizamiento de piel y una apelación al terror, Levrero lo resuelve en una especie de pirueta circense, y la más cruda “irrealidad” queda de pronto incorporada a la sucesión trivial y cotidiana de los hechos, como si formara parte natural de su propio transcurrir irrelevante. Este escamoteo continuo de lo terrorífico, de lo “numinoso”, a lo cotidiano, a lo trivial, cuando no a lo poético, aparece, por lo demás, asumido por el propio protagonista de ‘*La Ciudad*’.<sup>705</sup>

Giménez continuará en su intento por “entrampar” al personaje ofreciéndole, esta vez, un trabajo en la estación de servicio o en cualquier otro lugar del pueblo. Pero, en última instancia quien le ofrece el trabajo no es Giménez sino la “Empresa”: “Siempre, desde luego, dependiendo de la Empresa – (la mayúscula se notó clara, hasta exageradamente)- ya que todo lo que aquí existe pertenece a la Empresa” (p. 46).

El lenguaje opera como apelación externa: la mención a la “Empresa” y al “reglamento” son instrumentos mediante los cuales se gobierna la *ciudad*. El código hipotético que rige el orden y la vida de los habitantes del pueblo es externo a ellos: los individuos no participan de ese acto de escritura (así lo acepta el mismo Giménez). En cambio, el acto de escritura que lleva a cabo el personaje-narrador, quien vivió estos hechos le ayuda a ordenar su propio *yo*, su mundo y es el reflejo de la búsqueda que realiza para salir del laberinto.

Desde esta perspectiva el intento de Giménez por “entramparlo” supone una barrera en ese camino que debe recorrer. Se observa además que, si bien la Empresa posee el lenguaje de la autoridad a través del reglamento, adopta otras manifestaciones: así por ejemplo, el protagonista descubre en Giménez a un virtuoso del armonio:

Pronto debí arrepentirme del prejuicio; arrancó a ejecutar Bach de una forma tal vez ortodoxa o personal; pero sí, y de esto no me cabe duda, muy profunda; llegó a emocionarme, a conmoverme, a hacerme olvidar del lugar en donde estaba (p.47).

Giménez posee el conocimiento de *otro* lenguaje, el lenguaje de la música. También en este caso, como en el del reglamento, el intento es envolver al protagonista e impedirle subrepticamente que continúe su camino. La música significa deleite pero es una forma más de ‘entrampar’ al protagonista.

---

<sup>705</sup> Heber Raviolo, “Prólogo” a *La Ciudad*, Montevideo, Banda Oriental, 1982, p.5.



El final del pasaje presenta dos nuevos elementos que sirven de enlaces narrativos: por una parte, vuelve a oír el sonido al pasar junto a la puerta antes mencionada, y por otra, Giménez le pide que apague las luces de la estación al amanecer. Este mandato se hace bajo un apercebimiento: “Es mi deber apagar las luces de la estación apenas sale el sol. Hoy saldrá a las 5:37; esas luces no pueden quedar encendidas ni un minuto más, así lo señala el reglamento” (p.48). Este hecho desencadena otro de los procedimientos propio de Levrero para recrear el clima de amenaza a través de un detalle nimio: deben apagarse todas las llaves de luz excepto una. De nuevo, Giménez emplea el lenguaje para resaltar ese clima: “Pero no debe tocar, en absoluto, ésta –y señaló una llave que no tenía ninguna marca particular- porque puede provocar un gran desastre” (p. 49). Un elemento cotidiano insignificante (en este caso una llave de luz) puede llegar a desencadenar un clima ominoso en la narración, “catastrófico” según Giménez.

Este suceso se relaciona con otros pasajes en los que la narración toma distintas formas de razonamiento asumidas por el personaje principal. El sentido de la responsabilidad y el sentimiento de culpa se materializan en las advertencias de Giménez, y se magnifican en el pensamiento del personaje, introduciendo al lector en que esa atmósfera angustiante y por momentos *extraña*.

Así, al marcharse a dormir, se introduce un nuevo indicio de extrañamiento: “Me incorporé sobresaltado, con una punzada en el corazón; había olvidado el despertador”, (p.49). Para poder apagar la luz de la estación a la hora indicada, debe despertarse a tiempo; pero no tiene despertador: “El reloj no estaba a la vista” (p. 49). Esto acentuará el sentimiento de responsabilidad y culpabilidad: “Pero yo había adquirido el compromiso de hacerle ese favor, y estaba en juego una cosa tan importante como el puesto de un hombre” (p.50).

A partir de este momento, algunos aspectos solapados comienzan a ser indicios *extraños* para el protagonista: la comida preparada, la ropa seca, el hecho de haber encontrado una colilla en el baño (pese a la prohibición de fumar) y el sonido tras la puerta confluyen todos ellos: “Pensé que tal vez fuera esa tercera persona que habitaba la casa (...) la responsable de poner el despertador en mi mesita de luz” (p. 50). El personaje relaciona la ausencia del despertador con los anteriores sucesos extraños. Esta asociación carece de lógica para él, aunque sabe que el no tener reloj implica mantenerse en vela toda la noche hasta la hora indicada.

El lenguaje se convierte de nuevo en un problema. La pérdida de referentes reconocibles (en este caso lingüísticos) se traslada posteriormente al dormitorio que le asigna Giménez. Para tratar de no quedarse dormido, intenta leer alguno de los libros que se

encuentran en la habitación, pero éstos están escritos en ese “idioma desconocido” (tal vez el mismo de los mapas) impidiéndole toda lectura.

La imposibilidad de verse reflejado en el lenguaje de los libros lo encierra en un laberinto del que es difícil salir. La única opción de lectura serán dos ejemplares de la Biblia, respectivamente, en inglés y español, a los que el personaje llega a través del sentido tacto y del olfato (“tenían un tacto muy agradable, como la piel de algunos animales” y la tinta “tenía un perfume muy agradable”): “Me resistí a intentar la lectura (...) pronto sospeché que el asunto de las luces y el despertador podía formar parte de un plan en ese sentido- con la intención de que, siendo ateo, me viera obligado a leer la Biblia” (p.51).

Este proceso de razonamiento, la idea de algo premeditado, dominado por una fuerza exterior que podría ocasionar una catástrofe en los acontecimientos cotidianos es recurrente en toda la “trilogía involuntaria”. El protagonista asume rápidamente que sus conclusiones son una proyección de su razonamiento y no necesariamente un hecho del mundo real: “Solamente el sueño, y una desconfianza rayana en la paranoia –que se había infiltrado en mi carácter en esos últimos días- podían hacerme concebir tan ridícula idea” (p. 51).

Los parámetros racionales del protagonista se truncan de nuevo al disponerse a apagar la llave de la luz. Antes de llegar al lugar indicado, deja encendida la luz su habitación para alumbrarse hasta encontrar de esta forma algún interruptor para iluminar el oscuro corredor que debe atravesar hasta descender a la planta donde se encuentra la llave de la luz. Entonces: “Pero los interruptores parecían estar colocados, a propósito, en lugares inverosímiles, ya que no pude encontrarlo, ni hasta donde llegaba a iluminar la luz de mi cuarto, ni más allá, tanteando la pared con la mano, a la altura que suelen ubicarse los interruptores” (p. 52).

La petición de Giménez, aparentemente sencilla se torna un nuevo episodio laberíntico y pesadillesco. Gracias a unos fósforos consigue descender hasta el lugar donde se encuentra la llave de la luz, y valiéndose de un pequeño papel a modo de recordatorio, procede a apagar las luces pero sus anotaciones y el cuadro de la luz no coinciden.

Al confrontar el croquis con el tablero encuentra esta distorsión: la llave indicada por Giménez no coincide con la que él apuntó para no olvidar la ubicación exacta. Resultará imposible discernir si el error es un fallo memorístico del protagonista o si por el contrario Giménez se lo había indicado de forma incorrecta. La ruptura entre representación y la realidad que encuentra le plantean un grave problema: ¿cómo resolver este conflicto? En definitiva, este conflicto entre sistema de representación y realidad retorna constantemente en las tres novelas de la “trilogía involuntaria”. Esta dicotomía entre sistema lingüístico de representación y objeto referido produce el *efecto de ficción* que genera el clima de extrañeza,

así como la presencia de elementos que pueden considerarse en la frontera de lo fantástico, y por lo tanto, constituyen datos ambiguos del mundo incapaces de constituirse en una totalidad reconocible:

Sin duda había cometido un error al memorizar la ubicación de la llave, o quizás al ubicarla, para señalarla en el croquis. Pero era muy importante saber a ciencia cierta dónde estaba exactamente el error (...) Si la contradicción hubiese estado planteada entre mi memoria y el croquis, no habría dudado en confiar en aquella. Pero se planteaba más sutilmente, entre el momento en que había contado las hileras para memorizar la llave, y el momento en que las había contado para marcar la cruz en el papel (p.53).

La decisión tomada finalmente se basa no en la nota que realizó sino en lo que recordaba de lo indicado por Giménez. Al llevar a cabo la acción comprueba que nada sucede, es decir, nada que pueda ser catalogado como un desastre, lo que conlleva la disminución del clima de angustia y desesperación.

Al regresar a su habitación el personaje se quedará dormido. Una vez más el sueño aparece como un elemento reparador: “Al soñar, el equilibrio tiende a restablecerse. Soñar desde Levrero le devuelve al lector la maravillosa posibilidad de cerrar con cemento la fisura del yo”.<sup>706</sup>

---

<sup>706</sup> Helena Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 21.

## 5.6. EL SILENCIO COMO MOTOR DE LOS SUCESOS

El silencio es uno de los efectos de ficción más usados a causa de su efectividad.<sup>707</sup> Está presente como recurso narrativo en grandes escritores como Dino Buzzati, en su clásico *El desierto de los tártaros*,<sup>708</sup> en los cuentos que integran el volumen *El derrumbe*<sup>709</sup> y en *Bárnabo de las montañas*.<sup>710</sup> Aparece en una línea más secreta de autores como C. F. Ramuz, en su novela *Cumbres de Espanto*.<sup>711</sup> El silencio marca una presencia ominosa: bien natural, bien sobrenatural.

La amenaza de lo  *siniestro* (*Unheimlich*)<sup>712</sup> aparece en el texto de Levrero a través del silencio. Éste puede adoptar dos formas: *el silencio verbal*, aquel que se expresa a través de la supresión del lenguaje o bien a través del enmascaramiento del mismo, conduce a la supresión de la información necesaria para que el personaje prosiga en su búsqueda; por el contrario, el *vaciamiento de los hechos* es un proceso de elisión temático que tanto el personaje como el lector perciben como *extrañamiento*.<sup>713</sup>

Ambos procedimientos de silencio se dan en las novelas de la *trilogía* de Mario Levrero. En este sentido Rosalba Campra señala estos aspectos y los remite al relato fantástico. En la obra del autor uruguayo, lo fantástico se produce mediante una pequeña ruptura en el orden ficcional que no se mantiene como tal a lo largo de la historia. A propósito de esta variante, cabe destacar la reflexión de Campra:

---

<sup>707</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit.

<sup>708</sup> Dino Buzzati, *El desierto de los tártaros*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985. La primera edición es *Il deserto dei Tartari*, Mondadori Editore, 1945.

<sup>709</sup> Dino Buzzati, *El derrumbe*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955. Editado en italiano como *Il Crollo Della Baliverna*, s/d.

<sup>710</sup> Dino Buzzati, *Bárnabo de las montañas*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1955. Editado en italiano como *Bárnabo delle Montagne*, s/d.

<sup>711</sup> C.F. Ramuz, *Cumbres de espanto*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970. Editado en francés como *Le Grande Peur dans la Montagne*, por Editions Grasset et Fasquelle, s/d.

<sup>712</sup> Sigmund Freud, “Lo Siniestro”, en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

<sup>713</sup> En el sentido que lo define Schklovski y que lo entiende Verani al referirse a la obra de Levrero. Ver *Conclusiones* (primer apartado).

Existe otro tipo de transgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa. Es decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción.<sup>714</sup>

Aunque no se trata de un caso de presencia de lo fantástico tal como lo define Campra, en este caso el recurso del silencio aparece en la novela *La Ciudad* para enrarecer la atmósfera del relato y tejer un clima de angustia y ansiedad en torno al personaje central.

La segunda parte de la novela (nombrada como capítulo segundo) está marcada por el silencio. El personaje, un extraño dentro de la ciudad, busca una *Ariadna* a la que no logra encontrar, para que lo guíe a través del laberinto. En todo momento es recibido con silencio por parte de los otros o con la supresión de información. Uno de los pasajes en los cuales se observa claramente este efecto, tiene lugar cuando el personaje se despierta después de un largo sueño: “Nadie turbó mi sueño. Dormí mucho, hasta cerca del mediodía, y seguí un buen rato en la cama, despierto, disfrutando de la comodidad” (p.55). Posteriormente partirá hacia el bar del pueblo, allí se produce un diálogo entre dos parroquianos que llama la atención del personaje:

Sufrí un sobresalto al escuchar el nombre de Ana. Inmediatamente presté la máxima atención, aunque tratando de disimular porque –recordé las palabras de Giménez-, temía que aquella gente se cerrara y cambiara de tema, al advertir en mí cualquier signo de interés (p.56).

Aquello que activa de nuevo su deseo por encontrar a la mujer del comienzo de la novela, es decir, la motivación subyacente por localizar a Ana, comienza a gestarse en este momento debido a la conversación que capta su atención y que dispara los mecanismos de la ansiedad:

Uno de los integrantes del grupo más próximo había preguntado, al parecer (no pude escuchar la primera parte de la conversación), si alguno de los otros dos conocía la casa de Ana; respondió en forma afirmativa un hombre bajo, de pelo encrespado y que, me pareció, pasaba los cuarenta.

-No tiene más que tomar esta calle; allí donde termina, pasando la zapatería, empieza un camino. Ese camino lleva a lo de Ana. Es la primera casa que uno encuentra (p.56).

---

<sup>714</sup> Rosalba Campra, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en *El relato fantástico en Hispanoamérica*, op. cit. p. 51.

Inmediatamente el personaje-narrador sospecha ante la incoherencia de explicar en voz alta algo que, de hecho, no tiene lógica para él:

Me llamó la atención esa serie de datos, que para un habitante del lugar eran exagerados (...) creí advertir que esa conversación estaba dirigida, más bien, a informarme a mí; y, siguiendo con esta idea, hallé que todo el resto me sonaba falso, como si estuvieran representando un papel (p.56).

Esta percepción de los otros, como si éstos trataran de informarlo, a través de un diálogo indirecto, pone de manifiesto nuevamente el problema del lenguaje y la forma de utilizarlo. Esta modalidad se manifiesta cuando los demás personajes ajenos al protagonista carecen de lenguaje o su discurso se hace imposible de decodificar (tal como sucederá en *El Lugar*); también sucede cuando el desconocimiento de la lengua le escamotea información y se siente amenazado. La sensación que queda en él es la de que están representando un papel.

La siguiente observación a propósito de la casa de Ana radica en la distancia a la que se encuentra, así como el medio de locomoción adecuado para llegar: “Pero queda un poco lejos; pero en bicicleta puede hacerse el recorrido en menos de una hora” (p.56). La mención a la bicicleta basta para mostrar el modo en que se encadenan los hechos en la narrativa levrieriana: una simple mención de una persona o de un objeto basta para desencadenar acontecimientos imprevistos y decisiones que se adoptan para continuar la búsqueda. Estas acciones desencadenan la ansiedad y la angustia representadas de distintas formas: “Va transformando al personaje en un extraño en medio de un mundo cuyas reglas se le escapan cada vez más”.<sup>715</sup> Por tanto, como sostiene Corbellini, el relato funciona a través de las intuiciones.<sup>716</sup>

La sola mención de Ana por parte de cualquier personaje, desencadena en el protagonista una serie de razonamientos que intentan justificar su propia acción, aunque en realidad se trata de mecanismos exteriores que inciden en su personalidad: “Pensé que podía ser un mensaje que Ana me dirigiera por intermedio de esos hombres; también podía ser una

---

<sup>715</sup> Heber Raviolo, “Prólogo” a *La Ciudad*, op. cit. p. 5.

<sup>716</sup> “Las intuiciones son el motor del accionar narrativo, desarrollado en secuencias sin causalidad lógica, pero que conducen siempre a una reflexión comprensiva de la existencia”, H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 19.

trampa, de la propia Ana o de alguna otra persona (pensé en Giménez), no sé con que finalidad” (p.56).

De esta forma la acción exterior se transformará en interior a través del mecanismo complejo que constituye la conciencia del narrador, ligado por lo general al deseo y a la angustia. La mención a la casa de Ana y a la bicicleta bastan para que el personaje se ponga en camino a pesar de los comentarios de los parroquianos del bar:

De todos modos ya había resuelto largarme hasta la casa de Ana, sin saber bien por qué; tenía sentimientos contradictorios, de atracción y repulsión hacia ella; pero lo predominante era la necesidad de verla. Mi preocupación inmediata era, entonces, conseguir una bicicleta (p.57).

La acción sufre un cambio debido a una nueva motivación del protagonista, en este caso el deseo de ver a la mujer. Tanto el personaje de Ana como el de Giménez conforman dos modalidades diferentes de laberinto. Corbellini concibe las “trampas” como elementos opuestos a los “laberintos”.<sup>717</sup> Sin embargo las trampas forman parte del laberinto: sucede que el laberinto, no solamente es físico sino que también es mental, por lo que el proceso en el que se encuentra inmerso el personaje, no le permite encontrar una salida.

Este laberinto mental se construye a partir del lenguaje, es decir, a través de lo que dicen, lo que escucha o lo que piensa el propio personaje. En todos los casos, cuando los demás le transmiten determinada información, sea ésta verdadera o, por el contrario falsa, se va tejiendo una trampa cuyo objetivo es retenerlo, retrasándose por tanto la búsqueda del camino que conduce a la *salida*, es decir, el conocimiento de sí mismo.

Uno de los procedimientos para “entrampar” al personaje radica en el uso del lenguaje con la intención de generar culpabilidad en él, ya que este sentimiento logra inmovilizarlo.<sup>718</sup> En relación con las trampas y los laberintos, las mujeres no serán guías para ayudar a salir de los mismos sino todo lo contrario: precisamente ellas representan las trampas que el propio laberinto conlleva.

---

<sup>717</sup> “Retomo el tema de las trampas en oposición a los laberintos”, Corbellini, Helena, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p.32.

<sup>718</sup> Un ejemplo claro de esto sucede en *El Lugar*: el personaje como todos los demás debe cumplir un rol exigido por un grupo. Cuando se niega a hacerlo es dejado de lado, convertido en “otro”. Pero finalmente al entrar a formar parte del mismo caen en la trampa y no puede continuar su camino. Ser otro y verse reflejado en el espejo como tal, le permiten continuar su camino solo, es decir individualizarse.

En *La Ciudad* el laberinto no es físico, a excepción de alguna breve mención a la forma en la que está construida la estación de servicio. No obstante, el laberinto se percibe en la atmósfera del relato y constituye un proceso de razonamiento y de acciones llevadas adelante por el personaje, bien de acuerdo con los otros personajes, bien en su contra. En este sentido Levrero, en el cuento “Los Laberintos” sostiene:

Así fui descubriendo la existencia de los laberintos, de los antilaberintos y de los no-laberintos. La telaraña es un antilaberinto, es decir, una trampa: la víctima no tiene posibilidades de liberarse. El laberinto es un desafío intelectual; la trampa no lo es. Las trampas son femeninas, los laberintos son masculinos. Puede desconcertar la similitud formal y también la presencia del monstruo; un laberinto que se precie debe poseer su Minotauro, y la tela de araña lo posee, pero, a pesar de Borges, no me parecía el elemento esencial: el Minotauro es el monstruo del laberinto, pero Ariadna es el monstruo de la trampa.<sup>719</sup>

El laberinto *interior* de *La Ciudad* se erige como espacio urbano; así, por ejemplo, la estación de servicio parece ser una y mil veces la misma, como confirma la descripción que realiza el personaje: “Esta manzana no tenía forma de cuadrado, y me pareció que no se ajustaba a ninguna figura geométrica simple” (p. 57).

La estación de servicio parece multiplicarse en el espacio así como sucederá en el *El Lugar*:

Los mismos elementos que componían la parte que yo mejor conocía, frente al bar, se repetían muchas veces, pero dispuestos siempre en distinta forma, y variando su cantidad (...) -todo repetido, formando distintas combinaciones a lo largo del contorno (p.57).

La idea de espacio que se proyecta hasta el infinito se sustenta en una de las líneas de razonamiento de este trabajo: la repetición de mundos que trabaja Borges en su concepción de lo fantástico y que toma del socialista utópico francés Louis Auguste Blanqui:

Mientras caminaba, observaba y hacía cavilaciones, casi siempre interrogativas; si Giménez sería responsable de todas esas oficinas, o solamente de la que yo conocía; si habría una persona como Giménez por cada una de las oficinas, y si tendría las mismas comodidades que Giménez; y también si, de ser así, habría un superior, o varios, que controlarían a todos esos responsables, y si ese superior viviría también en la estación (p.58).

---

<sup>719</sup> Mario Levrero, “Los laberintos”, en *Espacios Libres*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1987, p.241. El acercamiento al tema que realiza Corbellini en su artículo proviene de esta mirada levreriana y de la que, probablemente, habría que dudar. Pienso que los laberintos en el caso de Levrero esconden un proceso “laberíntico” de la psiquis de sus protagonistas y que no necesariamente son externos sino internos, transfiriéndose luego a laberintos que el propio lenguaje construye.



El espacio y las personas que se repiten, concentradas en un solo lugar (vivir en un presente eterno como sugerirán ciertos pasajes de *París*), acercan a la concepción propuesta por Blanqui en *La eternidad a través de los astros*, obra que Borges y Bioy toman como referente en algunas de sus tramas fantásticas.<sup>720</sup> Creo que esta visión de lo eterno que se repite en Levrero adopta otros signos: la repetición construye laberintos, con lo que todos los lugares se perciben como el mismo lugar, así como todas las personas parecen ser la misma persona.

Esta concepción de la ficción se explicita aún más en *El Lugar*. Allí el espacio y el tiempo y las repeticiones conforman la trama novelesca. La concepción literaria de Levrero pasa por la asimilación de un proceso que en Borges y Bioy es explícito, mientras que en el narrador uruguayo forma parte de una concepción de lo ficticio asimilada al acto creador. Este proceso de construcción ficcional no se percibe, sino que se vive, ya que según Mignolo “la literatura es imaginación, fantasía, invención”.<sup>721</sup>

En este universo *extraño* la diferencia está invalidada y no se concibe el reconocimiento de los individuos. La única acción posible para construir la identidad del *yo* es el acto de escritura, acto ordenador entre el mundo fragmentado y el *yo* disociado que se cierra mediante la escritura. Quien posee el lenguaje posee a su vez la diferencia, permitiendo cerrar la fisura *extraña* entre el mundo exterior (real) y el mundo interior (irreal).

El deseo irracional<sup>722</sup> ciega al personaje y es lo que no le permite *ver*. El personaje una y otra vez debe enfrentarse a situaciones que lo alejan de camino y que lo entrampan impidiéndole su salida del laberinto. Para escapar del mismo es necesario el acto de escritura.

El personaje se ve arrastrado por “la ansiedad, la necesidad irracional y urgente” (p. 58) de ver a Ana. Motivado por ello se dirige al almacén para alquilar una bicicleta y marchar en busca de la casa de la mujer. Para conseguir el alquiler deberá dejar su propio reloj.

El protagonista se refiere con pena a él diciendo que es “un reloj muy fiel”. Sin embargo comprende que “en ese lugar, necesitaba mucho más una bicicleta que un reloj” (p.59). La mención al reloj y a la bicicleta remite a las coordenadas temporal y espacial que son marcos de referencia del relato. La ausencia del mismo permite suponer que en este momento de la búsqueda lo más importante es el desplazamiento en el espacio. Al fin y al cabo

---

<sup>720</sup> Walter Mignolo, “El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”, en *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Autónoma de México, 1986, p. 146 y 152.

<sup>721</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>722</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, *op. cit.*

como sostiene el viejo del almacén: “Un reloj es un reloj y una bicicleta es una bicicleta” (cap.2, parte II, p.61).

El camino que el personaje debe recorrer es interior y no exterior como él piensa. Pero esta búsqueda exterior finalmente cristalizará en el encuentro consigo mismo que se producirá en *París*. Minutos después de partir hacia la casa de Ana, cae en la cuenta que necesita el reloj. Los hechos están narrados desde el presente y coinciden con el acto de la enunciación, pero vuelven sobre el pasado de los mismos. Por ello el narrador recordará la importancia del reloj: “¡Cómo necesitaba ese reloj!”.

Dos aspectos pautan la llegada a la casa de Ana, ambos ligados a la problemática del lenguaje. Al llegar a la casa, lo recibe una mujer rodeada de niños, que no le contesta al preguntar por el paradero de Ana. En cambio, sí le responderá a propósito de la ubicación de la estación de ferrocarril. Sus intentos por extraer información acerca de Ana se ven frustrados, pues sólo logra como respuesta monosílabos o gestos que nada indican: “Era evidente que no podía sacar nada útil de una mujer tan estúpida” (p.63). La situación se torna aún más extraña si cabe cuando el protagonista recibe un mordisco sin poder precisar si se trata de un perro o de un niño quien lo ataca de improviso. El suceso agrega una nota humorística al relato.

El protagonista intenta cortar el diálogo y marcharse, para lo que vuelve a preguntar sobre la ubicación de la estación de ferrocarril, en ese punto del relato el narrador apunta: “Entonces comprendí que la reticencia y el mal humor de la mujer eran debido exclusivamente al hecho de haber preguntado yo por Ana; pues ni bien le formulé la nueva pregunta, pareció adquirir una personalidad muy distinta” (p.64).

Esta oposición entre el comportamiento de la mujer con su silencio previo y la información que luego brinda, se relaciona con la construcción narrativa, algo que también hizo Giménez, al dejar caer en suspenso el halo de misterio que rodea a Ana y que todos los personajes mantienen mediante actos concretos de habla, que desencadenan en el protagonista la dosis suficiente de angustia y presión como para impulsarlo a realizar las acciones previstas por ellos.

La respuesta de la mujer indicándole el lugar exacto de la estación genera un impulso “desesperado”, un deseo vehemente por salir de allí: “...ya me veía en el ferrocarril, lejos de aquel lugar, volviendo a la casa” (p.64). Inmediatamente la situación se torna ahora en un espacio de deseo: “Pero la mujer me retenía, envolviéndome en su charla, que a cada momento se hacía más fluida y al mismo tiempo casi ininteligible; enlazaba un tema con otro, que no tenía nada que ver, partiendo de una palabra cualquiera” (p.64). Progresivamente el lenguaje

incoherente de la mujer tiende a entraparlo y generar un nuevo laberinto, ahora a través de las palabras.

Tras este encuentro frustrado, pues el personaje no logra ver a Ana, vuelve a la “ciudad” con la voluntad de partir al día siguiente: “...sería la gran jornada: me levantaría bien temprano, haría provisión de alimentos y tomaría este mismo camino, el que no abandonaría hasta alcanzar la meta” (p. 65). Pero, sobre todo, le dominará la intención de reencauzar su destino y encontrar la salida del laberinto.

## 5.7. LA ENTRADA AL LABERINTO DE LO REAL

El motivo del laberinto aparece a lo largo de la “*trilogía involuntaria*”. *El Lugar*, en su primera edición se abre con un epígrafe: “Cuidado: por aquí se entra al laberinto de la realidad”. Asimismo, en “Alice Springs”<sup>723</sup> puede leerse: “Nada es real”. A propósito de esta concepción, Raviolo afirma acerca de la influencia kafkiana en los relatos de Levrero: “Pensamos que, por cierto, puede hablarse de paisaje y aún de ‘situaciones kafkianas’, pero no de un ‘clima kafkiano’, entre otras cosas porque en los relatos de Levrero suele estar ausente ese peso ominosamente metafísico que adquiere lo social en el autor de *El Proceso*”.<sup>724</sup> A partir de la parte III, del capítulo dos (p. 66), el personaje sufre un proceso de inserción en un laberinto mucho más nítido que los antes mencionados: se trata de la casa donde parece encontrarse Ana. Ese proceso laberíntico desencadenará la conclusión de la novela y conducirá al personaje hasta alcanzar un clímax final. El regreso a la estación de servicio, el encuentro con Giménez y la preocupación consciente sobre el paradero de Ana, son los aspectos que enmarcan el inicio de esta nueva secuencia temática de la novela:

Pero me parecía, así lo sentí en ese momento, que no podía irme con esa sensación de dejar algo pendiente, inacabado; con seguridad durante mucho tiempo –quizás durante el resto de mi vida- la preocupación por aquella extraña mujer, su extraña manera de actuar, surgiera periódicamente, en forma obsesiva, y no me dejara vivir en paz (p.66).

La figura de Ana opera como un desencadenante de la acción a través del proceso interno por el que atraviesa el personaje y que, finalmente, lo llevará junto a ella. En este sentido, el encuentro con Giménez y la observación de éste a propósito de la pronta llegada de los “inspectores”, constituye el marco narrativo que ubica los hechos que se sucederán después. Giménez sigue jugando con los silencios y la ocultación voluntaria de información para angustia del personaje levreriano.

---

<sup>723</sup> Mario Levrero, “Alice Springs”, en *Todo el tiempo*, relatos, Montevideo, Banda Oriental, 1982. La cita proviene de una canción de *The Beatles*: “Let me take you down/ ‘cause I’m going to/ Strawberry Fields.../Nothing is real...”.

<sup>724</sup> Heber Raviolo, “Prólogo”, *La Ciudad*, op. cit. p.4.

La descripción que realiza éste de las anteriores llegadas de los “inspectores” merece destacarse porque revela los cruces con la narrativa kafkiana que señalaba Raviolo. La descripción realizada por Giménez sobre los “inspectores” roza lo jocoso, debido fundamentalmente a la forma expresiva que utiliza para referirse a los mismos: “Se limitan, por lo general, a echar un vistazo por encima de los papeles y de las cosas, y así estar allí, simplemente, como respirando el ambiente de la estación” (p. 67). Esta nítida descripción del perfil de los visitantes pone en juego, una vez más, un recurso que Levrero ya había presentado anteriormente: el juego de sensaciones acumulativas para transmitir al lector el clima de *extrañeza*. Inmediatamente Giménez explica, dentro de ese juego de sensaciones propio del estilo de Levrero, la ausencia de lenguaje que caracteriza a uno de los inspectores:

Vienen en pareja; uno, pues no, no es extranjero, y nunca es el mismo. Es el que habla, hace preguntas y ve los papeles. El otro no sé, francamente. (...) Es un hombre alto, grande, de pelo canoso y ojos azules. Nunca se le oyó decir una palabra; puede muy bien, ser extranjero. Parece ser el verdadero representante de la Empresa, aunque nunca estuvimos seguros de ello. El otro individuo es el que hace y deshace; éste, por el contrario, se limita a estar presente, paseando sus ojos profundos sobre las cosas, sin emitir jamás un juicio, sin hacer un solo gesto de desaprobación o de agrado. Siempre después del recorrido, sube a la azotea de la estación. Allí pasa mucho tiempo, mirando y mirando, a lo lejos, como si esperara que sucediera algo, como si buscara con la vista alguna señal en esos campos vacíos. Luego, cuando baja, conserva la misma expresión en su rostro; pero parece un poco más viejo, o quizás no sea viejo el término, sino cansado, o desilusionado, o simplemente distante (p.67).

El vacío lingüístico se transforma en silencio por parte de quien lo produce y quien lo padece. La imposibilidad de comunicación acredita otras maneras de estar en el mundo. La vista surge como una sensación que permite percibir a los demás personajes pero que, sin lugar a dudas, genera el misterio de saber quiénes son y qué es lo que hacen. La mirada de uno de los inspectores sobre los campos vacíos recuerda la mirada de Giovanni Drogo en la novela de Dino Buzzatti, *El desierto de los tártaros*, un recorrido que busca la inminencia de un hecho que nunca se produce, algo que está a punto de acontecer pero que nunca llega a suceder.

Mediante este mecanismo, Levrero construye un espacio que envuelve a todos los personajes de sus novelas. Un cambio en la mirada del inspector al bajar de la azotea, desde donde observa, revela la triste y agotadora espera que padece el protagonista, envejecido a consecuencia de todo lo acontecido hasta el momento. Esta señal apunta, dentro del plano narrativo, la existencia de dos opciones posibles entre las que pueden elegir los personajes levrerianos en estas primeras novelas: la espera y la búsqueda. Ambas opciones entrañan peligros que nunca pueden ser descifrados con exactitud. El propio Giménez se ubica en este

lapso de espera y pretende que el protagonista, ese “otro” recién llegado al pueblo, se instale en su misma situación. Esto le conduce a realizar una propuesta de trabajo al personaje. Dicha propuesta está basada en la esperanza de Giménez de que la empresa ayude a un cambio sustancial de la *ciudad*.

La sola mención a la Empresa funciona como un símbolo mágico para la transformación de las cosas. En este caso, se transforma el personaje-narrador: el recorrido es inverso, es decir, se invierte el espacio y el tiempo para reconstruirlos desde el lenguaje, desde la escritura. El siguiente suceso ejemplifica el modo en el que se enmascaran las propuestas y afirmaciones de Giménez: si antes aseguró desconocer el paradero de Ana, ahora parece estar al corriente del viaje que el protagonista ha realizado hasta la casa de ésta. Surge así la duda: “Recordé que hacía pocas horas me había dicho que no sabía nada; pero yo estaba convencido de que mentía, que ocultaba una verdad muy importante, en ese momento, para mí” (Cáp.2, parte IV, p.70).

Las dudas del personaje se disipan en esta ocasión debido a los incidentes que llegan desde la calle. Se produce entonces un episodio que protagonizan unos borrachos que se encuentran en una plaza. Esta escena parece tratarse de un acto teatral, así como también sintió a propósito del diálogo fortuito de los dos parroquianos anteriormente comentada. El mismo Giménez observa: “Ahí tiene usted lo que se llama un verdadero espectáculo” (p.71), describiendo aquello que en principio resultaba sólo un “ruido confuso” (p.71).

La observación de Giménez inserta al personaje en el laberinto de la realidad, que será la antesala que lo preparará para la búsqueda del cuarto en el que parece encontrarse realmente Ana. El lenguaje sirve aquí para designar y cartografiar este espacio laberíntico que deberá recorrerse. Estratégicamente dispuestas las indicaciones de Giménez respecto a la ubicación de la mujer, se perciben nuevas amenazas veladas que constituyen un marco para la aventura que acometerá nuevamente el protagonista, y que quedará grabada en su memoria: “Está oscuro, pero no tema”; “no le recomiendo que encienda fósforos, u otra clase de luz; le puede traer problemas” (p.72).

La oscuridad anunciada y el temor inducido por Giménez prefiguran la acción del protagonista dentro del marco de *lo siniestro*. Otra manifestación de lo extraño asombra al personaje mediante una nueva observación de Giménez: se trata de la necesidad de llegar a Ana (“Allí estará Ana, esperándolo”, p.72). Esta vez, a través del tacto.

La percepción táctil acentúa uno de los fenómenos común a las tres novelas, la *ceguera* en cuanto al conocimiento verdadero, así como la *ceguera* relativa a la carencia de percepciones visuales. Las instrucciones que conducen al cuarto de Ana necesitan ser

repetidas por el propio personaje: “Ahora, repítame las instrucciones” (p. 72), le ordena Giménez. Ésta condición enfatiza la trascendencia del plan que debe cumplir el protagonista hasta llegar al cuarto indicado.

Otro dato trascendente dentro del diálogo se apunta al final de la conversación: “Cuando esté junto a la puerta, no golpee; si usted llama cerrarán por dentro, porque no se espera ningún llamado. Usted debe entrar, la puerta estará sin llave” (p.73). Esta nueva información reconduce la conversación una vez más hacia la trascendencia de la percepción basada en las sensaciones. Asimismo, se repite la formulación de las advertencias, que siguen acechando en la intervención de Giménez:

Si por casualidad entrara en una pieza que no es la indicada, lo pasaría muy mal (...) si llega a topar con alguien, o a sospechar la presencia de alguien en algún lugar de los corredores, o en la escalera, ocúltese, o salga de inmediato (...) créame que esa gente lo odia. Al mismo tiempo le temen, por eso su odio es más peligroso (p.73).

Las tres advertencias, junto a la referencia a lo sensitivo, completan el marco de acción que el protagonista deberá respetar, adoptando con precisión las reglas del juego que lo conducen a un temor sobrehumano; de esta forma, la presencia de *lo siniestro*<sup>725</sup> emanará de la propia acción del protagonista.

El propósito de Giménez queda sutilmente implícito: “...si ha de partir, como imagino que será su intención, le deseo feliz viaje. Pero eso no estoy seguro de que quiera hacerlo; tampoco se lo aconsejo” (p.73). Giménez deja al descubierto una nueva trampa que comienza a urdirse en torno a la voluntad de partir del personaje principal, con el claro propósito de impedírsela.

Esta larga intervención de Giménez va acompañada por la sensación de pérdida del lenguaje por parte del personaje-narrador: “Por otra parte, con la confusión que tenía en la mente, poco podría haber dicho fuera de un vagido, o palabras inconexas” (p.73). Nada puede articular o decir en contra de la “ayuda” que le brinda Giménez. Inmediatamente, se sucede la conciencia de desdoblamiento que apunta el narrador: “Me sentí insensibilizado, vacío, como si otra persona, desconocida para mí, estuviera habitándome, y yo la viera solamente en su exterior, un bulto irregular y oscuro, sin poder penetrar en sus

---

<sup>725</sup> “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”, citando a Jentsch, Freud comenta, “ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro”, en Sigmund Freud, “Lo siniestro”, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p.2484.

pensamientos” (p.73). Este fenómeno de escisión se asimila, según Freud, a la aparición de una de las manifestaciones de *lo siniestro*.<sup>726</sup>

La “sensación de urgencia” (p.73) que Giménez le ha transmitido, le hace pensar que “en lugar de encontrar a Ana, tuviera que recibir allí un castigo, o realizar alguna penosa tarea” (p.74). La presencia de una fuerza o voluntad superior se impone al personaje despojándolo momentáneamente de la capacidad de decisión en relación al camino que debe seguir: la única opción es hacer lo previsto por Giménez y mantenerse, de este modo, dentro de un laberinto verbal que muy pronto adoptará una forma aún más extraña.

Sin embargo, la aparición de Ana lo desviará de su decisión de partir: “... me molestaba hallarla en un momento en que había desesperado de encontrarla, cuando había decidido partir, cuando ya no la buscaba” (p.74).

Mientras cruza la plaza (ya en camino hacia donde parece esperarlo Ana), la contemplación de los borrachos (observados antes con Giménez, desde una ventana) le trasmite la sensación de estar viendo algo teatral:

Antes de empujar el portal volví a observar la escena de la placita, desde el nuevo ángulo. No había perdido nada de ese grotesco aspecto de farsa que desde un principio me había impresionado tan mal. Continuaban, aunque más espaciados y con menor intensidad, los gritos ininteligibles (que me acompañaron, luego, débilmente, al avanzar por el corredor (p.74).

Muy pronto esa puesta en escena que le impide *ver* lo que hay detrás, se materializa en la oscuridad reinante en el corredor laberíntico:

La oscuridad era total. La única fuente de luz, la estación de servicio, había quedado separada cuando cerré el portal. Me encontré como un ciego, arrastrando los pies, dando pasos cortos y rozando la pared con la mano derecha.

La pared no tenía la textura que esperaba; había creído, al extender la mano, encontrar el tacto áspero de la cal; me habría parecido natural, incluso, tocar, por ejemplo, ladrillo; pero aquella pared parecía de mármol, o tal vez de azulejos, aunque es probable que no se tratara de ninguna de estas cosas; la mano resbalaba sobre algo frío y húmedo, asqueante; los dedos quedaban pegajosos, como si la pared sudara; me sentí repugnado, y me llevé los dedos a la nariz, esperando sentir un olor muy desagradable (pensé, con un estremecimiento, en sangre); pero sentí solamente el conocido olor a tabaco negro de mis dedos índice y mayor (p.74).

---

<sup>726</sup> “La identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo”, Ibid. p.2493.



Dos aspectos destacan en este comienzo del laberinto: en primer lugar, la ceguera real del personaje, reflejo de la *ceguera* de la conciencia; por último, se instala la necesidad de percibir sólo a través del tacto, lo que le hace comprobar que la pared parece estar “viva”. El personaje queda despojado de aquello que le permite identificar y reconocer el mundo, sus ojos. Este hecho motiva que deba enfrentarse a sus propios procesos inconscientes para explicarse el mundo y ayudarlo a encontrarse consigo mismo. En este laberinto concreto, aquello que consigue encontrar tras su recorrido no es más que su propio temor.

A medida que avanza por el laberinto de escaleras y oscuridad, el plano físico va dejando lugar a un plano psíquico donde se tejen todos los temores. Lo siniestro surge del inconsciente del personaje y de sus propias reflexiones: “Llegué a pensar, incluso, que Ana no estaría en esa pieza; que, por el contrario, me encontraría, en su lugar, con algo espantoso, que no podía predecir” (p.75). Al llegar a la puerta y tomar el picaporte recuerda las palabras de Giménez y renace su temor:

No sabía que me detenía; quizás era algo más profundo que el miedo; los datos falsos de Giménez –aunque se tratara de algo mínimo, como la diferencia de un escalón en diez-; pero a esto se sumaba aquella manifestación suya de no conocer a Ana (...) el odio de esa gente que no me conocía, como la relación entre Ana y el camionero (y recordé cuando ella comenzó a contar mi propia historia, protagonizándola) (p.75).

Esta percepción en la que siente cómo en un minuto se agolpa todo y en la que experimenta el acecho de sus recuerdos, paralizan el deseo por Ana. Uno de los motivos principales de la novela, que desencadena a su vez otros procesos, según el propio narrador, “era, quizás, una inconsciente rebelión contra una fuerza desconocida, incluso contra una buena parte de mi mismo que, lo sentí, colaboraba con esa fuerza” (p.76). Por tanto, la percepción de lo siniestro presenta el anticlímax del episodio. El personaje abandona la expectativa creada de ver a Ana, huyendo para luego volver: “Como si mis acciones no dependieran de mi voluntad, di media vuelta y volví sobre mis pasos; con mayor agilidad que a la ida, sin temer tropezones, sin tener en cuenta el ruido que hacía” (p.76).

La percepción de *algo* más grande, la pérdida de control (“Volví, y de nuevo me detuve, la mano en el picaporte, la mente vacía de pensamientos; algo como una araña instalada en mi nuca presionaba y extendía sus patas y frenaba mis brazos y mi mano”, p.76), así como la idea de una entidad superior que lo domina, se sobreponen a todo lo demás. Llegado este anticlímax, el personaje huye, por segunda vez, en una carrera a ciegas y laberíntica de la que sólo escapará cuando se sienta frente a la estufa de la oficina de

Giménez (“... devolviéndome la vida y esa sensación de paz que obtuve la primera vez que entré allí”, p.76).

Se cuestiona la imposibilidad de llegar al centro del enigma, al centro del laberinto. En la reflexión interna del personaje esta imposibilidad se concibe, en realidad, como un hecho inútil: “¿De qué me habría servido, de todos modos?”(p.76). A partir de los elementos señalados, como el tema del doble ligado a *lo siniestro*, deben destacarse algunas observaciones realizadas por Freud; entre dichas observaciones se encuentra la idea de “la tendencia defensiva que proyecta el ‘doble’ fuera del yo, cual una cosa extraña”,<sup>727</sup> así como la aparición del tema del doble:

Pero no sólo este contenido ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al “doble”, sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío.<sup>728</sup>

Esta división, claramente planteada en la narrativa de Levrero, resulta del “antagonismo entre el yo y lo inconsciente reprimido”.<sup>729</sup> Las acciones llevadas adelante por el personaje: llegada, huida y regreso conforman un patrón de *repetición* en palabras de Freud. Por tanto, son una forma de construir ese efecto de *lo siniestro*, *el retorno involuntario a un mismo lugar* produce:

La misma impresión de inermidad y de lo siniestro (...) sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de ‘casualidad’.<sup>730</sup>

Dos aspectos recurrentes, no sólo en *La ciudad* sino también en toda la “trilogía involuntaria”, están ligados directamente a *lo siniestro*. Se trata del *impulso de repetición*<sup>731</sup>

---

<sup>727</sup> S. Freud, “Lo siniestro”, *op. cit.* p.2494.

<sup>728</sup> *Ibid. op. cit.* p. 2494.

<sup>729</sup> *Ibid. op. cit.* p. 2494.

<sup>730</sup> *Ibid.* p. 2495.

<sup>731</sup> “Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, y que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”, *Ibid. Op. Cit.* p. 2496.

y la *represión en angustia*. Este segundo aspecto me parece fundamental para explicar el proceso de las motivaciones profundas que impulsan la acción de los personajes en las tres novelas. Es a través de este proceso que tiene lugar la ruptura, la disociación entre el *yo* y la realidad. Dicho proceso contamina directamente la ficción, percibiéndose esa fisura respecto a la realidad, es decir, la inserción de lo fantástico. Cabe destacar las observaciones de Freud a propósito de este segundo aspecto:

Todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo ‘Heimlich’ a su contrario ‘Unheimlich’, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.<sup>732</sup>

A propósito de este pasaje, cabe destacar las consideraciones de Hugo Verani, quien lo vincula a las motivaciones, los deseos y frustraciones del personaje:

La suspensión de la conducta previsible y de la causalidad lógica convierten la motivación inicial –la búsqueda de la pieza de Ana– en una aventura excéntrica que transfigura la expectativa de consumir un deseo sexual insatisfecho en una transgresión de un recinto inviolable y prohibido (...) al perder el control de su voluntad (no se atreve a entrar en la pieza ‘íntima’ de Ana) y sucumbir a la presión del inconsciente, se van evaporando las últimas defensas de lo racional (...) la escena descubre una constante leverriana: el amor es siempre un placer inalcanzable, simbólicamente anulado en La Ciudad por la amenazante oscuridad y los fantasmas que habitan tras puertas cerradas y pasajes vedados.<sup>733</sup>

El regreso a la oficina y el calor que desprende la estufa de la estancia adormecen su facultad de pensar, ese “devenir mecánico del trabajo cerebral”: “me sentí anestesiado, pero no dormido; me fue invadiendo una cierta felicidad como de no existir” (p.77). El hecho de sentirse inmerso en un juego del cual desconoce las reglas, sólo tiene una solución: jugar la partida: “El tiempo fue pasando de un modo insensible y en lugar de irme amodorrando fui adquiriendo una gran lucidez; de pronto me di cuenta de que sólo cabía una actitud posible: irme de allí” (p.77). Abandonar la partida, rebelarse frente a las reglas del juego, (el

---

<sup>732</sup> Ibid. p. 2498.

<sup>733</sup> H. Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit., p.50.

*reglamento*), significa, en este caso, salir de las trampas que se urden en el propio laberinto, sea éste lingüístico, espacial o inconsciente.

Aún en este estado de adormecimiento, le asalta de nuevo el impulso de regresar “allá”, es decir, volver al lugar donde supuestamente se encuentra Ana, y “abrir esa puerta” para *ver* que se oculta detrás de ésta. Se reconoce, de este modo, el deseo irreprimible de hallarla, tras haber realizado ya un reconocimiento parcial del lugar. Resuelve entonces regresar al cuarto donde teóricamente se ubica Ana. Pero se desencadena un nuevo elemento que suspenderá el acto de reflexión decisoria: sorprende a alguien vigilándolo (“fue entonces que coincidió que apresara con el rabillo del ojo el fugaz movimiento en la penumbra”, p. 78).

La incógnita que suscita la existencia de una puerta que no debe abrirse bajo ningún concepto según la advertencia realizada por Giménez, se hace presente nuevamente en él. Las dudas que antes se planteó sobre la existencia de otra persona en la estación de servicio se verifican en ese momento. El ruido que había percibido tras una de las puertas de los cuartos se materializa bajo la forma alguien que lo observa y huye, mientras él lo persigue: “Empecé a correr en dirección de aquello que se había movido; y aquello corría como el viento” (p.78). La oposición está marcada aquí por el ruido de los zapatos del protagonista (“mis zapatos chillaban y resonaban”), mientras que el ser misterioso se desplaza haciendo “apenas un roce”.

La persecución culmina bruscamente en la puerta prohibida: “Me encontraba ante la puerta de la habitación a la que Giménez me había prohibido entrar, indicándome que de hacerlo violaría el reglamento” (p.78). La prohibición de Giménez, respaldada por el *reglamento*, constituye una barrera. El lenguaje representa la frontera que separa el deseo del enigma que pretende resolver. Abrir la puerta conlleva la inversión de la acción, es decir, no será la puerta de Ana la que se abra, sino aquella que Giménez ordenó no abrir bajo ningún concepto. Invertir esta acción implica profanar la puerta prohibida. La apertura de dicha puerta y la luz que emana desde el interior del cuarto, posibilitan la descripción de lo que acontece allí dentro: “Vi, entonces, de pie ante mí, observándome sin miedo y sin curiosidad, a una hermosa muchacha. Era rubia, alta, de pelo largo, que le llegaba a la cintura, y unos profundos ojos verdes” (p.78).

La muchacha se dirige a él únicamente mediante dos palabras: “no” y “váyase”. No obstante, estas palabras, e incluso la mirada de la joven, contradicen sus acciones: “También sonreía, y creí ver en sus ojos y en sus labios una expresión de deseo” (p.79).

El lenguaje gestual sustituye a la comunicación verbal (tal y como sucederá posteriormente en *El lugar*) mediante sonrisas de la muchacha y el acto de tomar de la mano al personaje-narrador. La pregunta acerca de quién es ella únicamente obtiene por respuesta “no”. Por tanto, el lenguaje carece de significado, se vacía de contenido y sólo un acto puede sustituirlo: “...las palabras carecían de significado. La contemplé largamente, sentado a su lado, en el borde de la cama. Luego me tendí junto e ella” (p.79).

Heber Raviolo, en el prólogo antes citado de *La Ciudad*, señala un aspecto relacionado con el encuentro de la muchacha que debe destacarse: “En *La Ciudad*, por ejemplo, todo el encuentro con la mujer-robot es un prodigio de progresión dramática y de creación de un clima irreal y subyugante”.<sup>734</sup> Esta concepción de la joven como autómeta permite desarrollar algunas directrices de análisis vinculadas a la construcción de lo fantástico. El estudio de Daniel Mesa Gancedo<sup>735</sup> acerca de este tema arroja valiosísimas observaciones que argumentan la consideración de este encuentro como una forma más de relación entre el hombre y un ser autómeta. Algunos de los temas que Mesa Gancedo entronca con una tendencia definida dentro de la literatura hispanoamericana, se condensan en este pasaje, así como momentos puntuales tanto de *El Lugar* como de *París*. Mesa Gancedo destaca una característica de gran relevancia: “Todas las criaturas comparten el rasgo de la quietud y el silencio: el único motor que los anima y el único discurso que profieren están en la imaginación de quien se relaciona con ellos”.<sup>736</sup>

La relación del protagonista con la muchacha está marcada por el deseo vehemente, por la pulsión erótica que el protagonista no pudo satisfacer con Ana, y que parece dominarlo por completo. Según Mesa Gancedo, “la estatua es figura metonímica de su propio deseo”, y el contacto con “esa figura implica la realización de su propio deseo”.<sup>737</sup> Este aspecto queda claramente representado en el encuentro de la muchacha y el protagonista: “El mismo erotismo que marca las relaciones del creador con la criatura será la puerta para la destrucción de la segunda. La posesión y el contacto carnal hacen entrar a la estatua (...) en contacto con la temporalidad, la expulsan de la eternidad y la entregan a la decadencia y la muerte”.<sup>738</sup> En todos los casos la estatua convertida en mujer carece del don de la palabra, elemento que en *El Lugar* se personificará en Mabel, quien habla en una lengua que el protagonista desconoce.

---

<sup>734</sup> H. Raviolo, “Prólogo” a *La Ciudad*, *op. cit.* p. 6.

<sup>735</sup> Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

<sup>736</sup> *Ibid. op. cit.* p. 22.

<sup>737</sup> *Ibid. op. cit.* p. 30.

<sup>738</sup> *Ibid. op. cit.* p. 30.

El recurso del uso expresivo del silencio aparecerá curiosamente “silenciado” en *París*, puesto que en dicha novela el personaje y narrador entiende lo que dicen los demás personajes. Se trata pues de un efecto de ficción pura, ya que nunca llega a averiguarse si los personajes hablan en francés o en español, y como consecuencia, cuál es el verdadero dominio lingüístico que posee el protagonista para entenderlos.

La destrucción de la figura de la mujer es metafórica en este caso puesto que se produce al irrumpir Giménez en el cuarto, quien rompe la magia creada en torno al descubrimiento de la muchacha, destruyendo uno de los momentos más hermosos de encuentro íntimo dentro de la “trilogía levrieriana”:

Descubrí que, de pronto, había rescatado el presente; las peripecias sufridas hasta ese momento se empequeñecían, quedaba apenas una anécdota borrosa, libre de afectividad y dolor; sentí que ambos nos habíamos esperado durante mucho tiempo, que este encuentro no era casual; que todo lo sucedido tenía este encuentro como consecuencia lógica e inevitable.

Pero no quise pensar. Dejé que, por primera vez en mucho tiempo, mi mente quedara libre, limpia.

La tomé en brazos y la deposité sobre una cama que había en el centro de la pieza; ella había cerrado los ojos y conservaba la sonrisa.

-No –volvió a decir-. Váyase.

Las palabras carecían de significado. La contemplé largamente, sentado a su lado, en el borde de la cama. Luego me tendí junto a ella (p. 79).

## 5.8. SALIDA DE LAS TRAMPAS Y DEL LABERINTO

La claridad del amanecer comenzó a dibujar el rectángulo de una ventanita. Pensé que la muchacha dormía, pero su mano me acarició el brazo, y su rostro se aproximó para besarme (p. VII, p. 79).

La alusión al amanecer no hace explícito el encuentro sexual entre ambos personajes (no sucede lo mismo en *París*, donde el lector se convierte en un *voyeur*). La elipsis de la imagen del encuentro es similar a la elipsis que se produce mediante el artificio del silencio. Retorna insistentemente el ruego de la muchacha: “¡Váyase!”. Pero el protagonista descubre que ya no quiere irse. La partida del juego en el que se encuentra inmerso pierde su razón de ser.

En su intento de diálogo no logra averiguar por qué la joven, ante cualquier pregunta, siempre contesta una y otra vez lo mismo: “¡No!” y “¡Váyase!”. Eso lleva a una anotación cómica de parte del narrador-protagonista: “¡Parece que no supieras decir otra cosa!” (p.80). Por ello, será necesaria la búsqueda de un método de comunicación alternativo que permita explicar a la muchacha su voluntad de llevarla consigo, de partir con ella. No obstante, una vez más, ante los dibujos realizados por el protagonista, alternativa adoptada ante la imposibilidad de establecer una comprensión lingüística, la joven de la habitación prohibida seguirá respondiendo lo mismo: “¡Váyase!”.

Las secuencias narrativas siguientes se transforman en una letanía de la muchacha pidiendo y rogando a través de la única forma de comunicación posible: “¡Váyase!”, hasta que se produce el corte abrupto verbalizado por el personaje: “¡Mierda! ¡No me voy!”(p.81). Justo en ese instante se da cuenta que todo se ha perdido: “El mundo se me desplomó definitivamente” (p. 81). El único momento de paz dentro del laberinto es el encuentro con la muchacha, sin embargo éste se difumina y el protagonista comienza a sentirse: “...incapaz de elaborar el menor pensamiento” (p.81).

El encuentro con la muchacha ejemplifica de forma clara el concepto de pérdida de lo que Walter Benjamin denominó *aura*.<sup>739</sup> A la joven parece escapársele la vida por momentos. Solamente a través de los ojos del protagonista se capta la escisión entre la vida y la muerte.<sup>740</sup>

La irrupción de Giménez instantes después interrumpe la secuencia de acciones y pensamientos del personaje. El vacío lo invade sintiendo una vez más la derrota al ver frustrado su deseo. Por tanto, la llegada de Giménez corporeiza la fuerza coercitiva del reglamento:

Giménez entró y cerró la puerta; estaba despeinado y sin lentes, en mangas de camisa y con el cinturón desprendido, cuyos extremos colgaban sin pasar por las presillas delanteras del pantalón.

Tenía en el rostro una expresión de increíble dureza y, al mismo tiempo, cansancio. Parecía más gordo y más viejo, con menos pelo, más blanco. Pero los ojos eran piedras.

En la mano derecha traía un látigo, de cuero, negro, tan largo como solamente había visto alguna vez en manos de un domador de circo.

Y en ese momento, aunque no fuera el más apropiado, se me ocurrió pensar que Giménez parecía realmente un domador de circo, mezclado con algo de payaso; y que todo aquel mundo parecía un circo. Tuve una sonrisa. Al mismo tiempo me puse en guardia, sin dejar de observarlo (p.81).

La descripción de Giménez completa este clima de farsa o actuación que había percibido el personaje en momentos anteriores. Destaca la alusión a los ojos del encargado de la estación de servicio: la metáfora levrieriana (“eran piedras”) explicita un estado de extrema tensión en el empleado, quien pese a su estupefacción inicial, da inicio a una acción que clausurará el relato. El látigo de cuero adquiere sentido al descargarse sobre la muchacha y no sobre el protagonista:

---

<sup>739</sup> “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario” (...) “La experiencia de ésta consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre”, Walter Benjamin, “*Sobre algunos temas en Baudelaire*”, en *Iluminaciones 2. Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980, p.161 – 163.

<sup>740</sup> “Baudelaire supo mucho de todo esto; tanto más certeramente se inscribió en su obra lírica la decadencia del aura. Sucedió en la figura de una cifra que se encuentra en casi todos los pasajes de *Les Fleurs du mal*, en los que la mirada surge de unos ojos humanos. (Resulta evidente que Baudelaire no lo ha organizado así conforme a un plan). Se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizás preponderante, se alimenta su economía pulsional. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros”, *Ibid.*, *op. cit.* p.165.



Pero Giménez, como de costumbre, actuó de manera imprevisible. Me ignoró por completo, como si no me viera. Pasó junto a mí, en dirección al sitio donde se encontraba la muchacha, supuestamente escondida. Y en forma sorpresiva, a mitad de camino, sin pronunciar una sola palabra, descargó contra ella un tremendo latigazo. Nunca supe si había alcanzado a pegarle; me inclino a creer que no, por la protección del ropero; sé, en cambio, que sonó con ruido atronador, como un balazo, lleno de ecos (p.81).

El sadismo de la imagen desencadena un choque tan violento en el personaje que lo impulsa a arrojarse sobre el propio Giménez. El juego de sensaciones antagónicas contribuye a dotar a la escena de mayor violencia, acentuándose el clima de farsa o quizás de actuación circense que ya había señalado el protagonista.

La oposición entre la fortaleza de Giménez y la indefensión de la muchacha conducen a la reacción impulsiva del personaje. El castigo al que la joven se ve sometida es en realidad un castigo que debiera caer sobre él. Este castigo indirecto, este correctivo violento se produce por no haber respetado el reglamento. Por ello, el castigo lo sitúa dolorosamente frente al objeto de su deseo, lo que contribuye a enfatizar aún más la brutalidad del mismo.<sup>741</sup>

Las secuencias de castigo que aparecen en las novelas de Levrero, especialmente en *La Ciudad* y *El Lugar* cumplen distintas funciones; en este caso, se trata de *disciplinar* a la muchacha. No obstante, el castigo recae indirectamente sobre el protagonista. Este juego de traslación busca restaurar el orden subvertido, castigando precisamente a quien no debe ser penado. La muchacha ocupa el lugar que debiera corresponderle al protagonista:

El orden que los castigos disciplinarios buscan hacer respetar es de índole mixta: es un orden 'artificial', dispuesto de manera explícita por una ley, un programa, un reglamento (...) El castigo disciplinario tiene por función reducir las desviaciones. Debe, por lo tanto, ser esencialmente correctivo (...) El castigo, en la disciplina, no es sino un elemento de un sistema doble: gratificación-sanción. Y es este sistema el que se vuelve operante en el proceso de encauzamiento de la conducta y de corrección.<sup>742</sup>

---

<sup>741</sup> “Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican” (...) “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado”, Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1998 (edic.28ª).

<sup>742</sup> Ibid. pp. 184-185.

El mayor castigo para el personaje es justamente ver lo que Giménez le hace a la muchacha. Esta escena se repetirá de nuevo en *El Lugar* cuando encapuchados le exigen al personaje-narrador que golpee a una mujer encadenada a una pared. Según Foucault:

En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos. Su iluminación garantiza el dominio del poder que se ejerce sobre ellos. El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario.<sup>743</sup>

La reacción a este castigo surge por parte del protagonista quien se transforma y se abalanza: "...como una fiera sobre él" (p.81) sobre Giménez. Esta reacción significa la exteriorización de los procesos internos que afloran en este momento pero que estaban presentes en él desde su llegada a la *ciudad*. La agresión a Giménez debe explicarse como un proceso más de la *ceguera* del personaje, acción más instintiva que razonada.

De nuevo será el tacto la sensación que predomine y que instale al lector en la ferocidad de la escena. La primera percepción que el personaje tiene y el narrador transmite es que "Giménez era blando y no oponía resistencia" (p.82). Dicha percepción aumenta progresivamente hasta despersonalizar por completo al encargado de la estación: "Me parecía que no le pegaba a un hombre; mi puño no chocaba contra ningún hueso; como si pegara a una enorme masa de pan, a un monstruoso paquete de algodón de forma humana" (p.82).

La percepción del "ablandamiento" de Giménez y su despersonalización se hacen notorias cuando describe cómo cae y cómo sangra:

Más que caer, pareció derretirse, ablandarse, como manteca; quedó tirado en el piso, todo a lo largo. Sangraba por heridas abiertas en las mejillas y el costado del cuello, y por los oídos. Su carne se abría con facilidad ante cualquier golpe, y en seguida manaba la sangre (p.82).

La descripción leverrera se centra en la construcción a través de las sensaciones táctiles y visuales, sobre todo, a partir del "derretimiento" de Giménez que gira en torno al tema de la transformación. Así la narración se desliza hacia lo *extraño*. La descripción genera efectos de lenguaje que provocan en el lector una sensación de *extrañeza*.

La presentación de Giménez se construye a partir de las mismas sensaciones húmedas y pegajosas que caracterizaban el laberinto que conducía al cuarto de Ana.

---

<sup>743</sup> Ibid. p. 192.

Giménez se transforma en la proyección humana del laberinto, funcionando como metonimia de la propia ciudad: representa todo aquello que ha ido retrasando el viaje del protagonista. El hecho de convertirse en blanco del instinto del personaje supone que el protagonista intenta romper la trampa en la que se ha visto envuelto. Este acto, también brutal y despiadado, obtiene como respuesta por parte de la muchacha miradas y acciones contradictorias, quién le reitera una vez más “¡váyase!”, mientras atiende a Giménez. Inmediatamente, el protagonista se reconoce en un estado de desdoblamiento al decir: “Volví en mí, y me sentí asqueado por aquello que había en el piso, algo que no podía reconocer y que había dejado en mis manos una sensación blanda y una humedad pegajosa” (p.82).

La vuelta a la normalidad se reestablece mediante el demostrativo “aquello” que marca la lejanía con respecto a su anterior apariencia de hombre. Nada hay ya que lo relacione con aquel que lo recibió en su casa. La distancia que se establece a través del lenguaje termina por romper definitivamente el lazo que lo unía a Giménez, quién se *deshace* en su propia trampa. Esta fractura respecto al pasado se vincula con la ruptura lingüística, al establecer la distancia con el objeto referido (no sujeto) por medio del deíctico “aquello” señalado anteriormente.

A partir de esta acción el protagonista está listo para partir. La resolución del conflicto en relación con el deseo hacia Ana desaparece cuando, al pasar frente a su casa, camino de la estación de ferrocarril, afirma:

Quando pasé por la casa de Ana apenas miré en su dirección; seguí viaje, a una buena marcha, porque lo único que tenía en la mente era la idea de alcanzar la estación; y ya no sentía ninguna ansiedad por llegar. Me bastaba con sentir que lo haría, no importaba cuándo (p.83).

La llegada a la estación de ferrocarril adelanta el final, el inicio de la partida de la *ciudad*, aunque la estación ya no se encuentra en el pueblo. El diálogo que establece con el jefe de la misma, proyecta de nuevo algunos temas ya tratados: “-Quisiera viajar” (...) “-¿A dónde?” (...) “-Me da lo mismo” (p. 84). Esta observación del personaje es paralela a aquel interés que se manifestó en el camión al comienzo de la novela, cuando afirmó querer llegar a “alguna parte” (p.17). Lo importante es seguir la búsqueda hasta encontrar la ciudad o encontrarse a sí mismo.

El jefe de estación lo transporta en una zorra,<sup>744</sup> tras haber comprado su billete, a otra estación. El personaje intenta ayudar al hombre asistiéndole en el uso de la palanca para movilizar la zorra. El personaje vuelve a salir de su “letargo” y a sentir la *extrañeza* al escuchar las palabras del jefe de estación: “Volvió a gritar que no, salvajemente, y para dar un carácter terminante a sus palabras, agregó. - ¡Lo prohíbe expresamente el reglamento!” (p. 85). Esta respuesta provoca una gran carcajada en el protagonista. La risa desacraliza la situación lo que conlleva el enfurecimiento del jefe. No obstante al personaje le bastará para librarse de la ansiedad y la angustia padecidas en la ciudad.

Dos aspectos señalan la culminación de la novela: por una parte, la referencia a un lugar específico, hecho que sólo ocurre una vez en la *trilogía*: “Me acerqué a la ventanilla y pedí un boleto de primera para Montevideo”, (p.86). Este es el único pasaje en el que se incluye un espacio geográfico reconocible. Por otro lado, el segundo aspecto se produce mientras espera que llegue el tren a lo largo de la noche. Cuando arriba el tren a la estación, e intenta subir en él, al igual que los otros pasajeros, se encuentra con que no puede acceder a los vagones de primera clase:

Era de noche cuando llegó el tren. Apenas paró, intenté subir a los vagones de primera; pero las puertas estaban cerradas y el interior oscuro.  
Alguien me empujó, alguien nos empujaba a todos hacia la cola del tren.  
Pasé junto a los vagones de segunda, sin poder subir, siempre arrastrado por la masa de gente. Llegamos al último vagón, que no tenía ningún cartel, y trepamos como pudimos.  
Dentro, también estaba oscuro. No había asientos ni ventanillas, y el vagón era demasiado chico, teníamos que apretarnos de una manera exagerada.  
Cuando no quedó nadie por subir, el guarda, desde fuera, cerró la puerta (p.86).

La situación narrada es absurda y de extrema crudeza: una burla más dentro del laberinto recorrido:

La oscuridad era total y faltaba ventilación. El calor se hacía pesado. Descubrí que, aunque quisiera, no podía caerme. Estábamos demasiado apretados. Entonces cerré los ojos y me dejé estar (...) Sentí un cierta felicidad cuando el sueño me fue alcanzando. El traqueteo y el ruido del ferrocarril, esa tremenda monotonía, ayudaban a que las condiciones para dormir fueran inmejorables (...) Luego me hundí rápidamente, supongo que con una sonrisa en los labios, en ese sueño denso, profundo, negro, como un mar inmenso y tibio, sin imágenes sin palabras, sin pensamientos (p.87).

---

<sup>744</sup> Según el Diccionario de la RAE: Zorra: (del lat. Saburra, lastre). F. Carro bajo y fuerte para transportar pesos grandes.

En la oscuridad, falto de respiración, el personaje se abandona al sueño como un vía de escape. De pie y apretado, sin poder moverse, se duerme sin saber el nuevo laberinto que lo espera. El sueño adquiere, como en algunos pasajes de *París*, consistencia y borra tanto el pensamiento como el lenguaje. El episodio final muestra el vacío total. Permanece la sensación de dejarse ir en ese “mar inmenso y tibio” del sueño, rodeado de personas que como él no hablan, no piensan, no gesticulan, simplemente se dejan conducir dócilmente, desprovistas de todo lo que las hace personas, incluso la memoria.

## 6. EL LUGAR: LABERINTO DEL INFINITO

*“El universo es un círculo, cuyo centro está en todas partes  
y la circunferencia en ninguno”.*  
Pascal

### 6.1. UBICACIÓN DE LA NOVELA

Dos elementos conducen el comienzo del estudio sobre *El Lugar*. El primero de ellos está relacionado con el año de edición de la novela y las circunstancias que rodearon su publicación; el segundo se refiere al epígrafe que se encuentra al comienzo del texto en su primera edición.

*El Lugar* se publicó dentro de la colección de la *Revista El Péndulo*.<sup>745</sup> Este hecho pauta la forma en cómo se dio a conocer la obra de Levrero, publicada la mayor parte en revistas ligadas a una temática fantástica o de ciencia ficción. Sin embargo el autor nunca estuvo de acuerdo con ese rótulo y así lo manifestó en varias ocasiones.<sup>746</sup>

En esa primera edición es relevante destacar la supresión de determinadas partes de la novela. En ella se describían acciones que podían ser censuradas en la época: “Había una escena donde aparecía un encapuchado, y como podía interpretarse con un contenido político me pidieron permiso para cortarla. Como la novela fue publicada en plena dictadura,

---

<sup>745</sup> Mario Levrero, *El Lugar*, en *Revista El Péndulo*, N° 6, Buenos Aires, enero 1982, pp. 97 -149. Las citas que se hacen en este trabajo provienen de la segunda edición: Mario Levrero, *El Lugar*, (prólogo de Helena Corbellini), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

<sup>746</sup> Ver las entrevistas de Carlos María Domínguez, “Y había que escribir o volverse loco”, *Revista Crisis*, *op. cit.* y “Levrero para armar”, *Brecha*, *op. cit.*

acepté”.<sup>747</sup> La versión completa de la novela no sería publicada hasta su segunda edición, muchos años después.<sup>748</sup>

El epígrafe que aparece al comienzo de la novela advierte: “Cuidado: Por aquí se entra al laberinto de la realidad”. Según se señala en el prólogo a la segunda edición esta sería una “advertencia de los editores”.<sup>749</sup> Este epígrafe anticipa la inscripción de una puerta que aparecerá en un momento de la narración: “No hay salida. Esto es el infierno”. Ambas frases permiten construir un sentido de lectura de la novela, así como remitir a una referencia externa concreta: la censura vivida por el autor y señalada en una breve nota al comienzo de la segunda edición:

Nota: Esta segunda edición de *El Lugar* contiene como novedad además de la corrección de algunas erratas de poca importancia, la restitución del texto original del capítulo Veinticuatro. Debido a la situación imperante en la República Argentina en el momento de su publicación, los editores habían suprimido, con autorización del autor, dos trozos de dicho capítulo, que se reincorporan a esta edición en las páginas 73/74 y 74/75.<sup>750</sup>

Esta nota confirmaría la tesis de Mabel Moraña<sup>751</sup> acerca de la generación de escritores uruguayos que publican durante el gobierno militar. Esta tesis que señala el enmascaramiento del discurso por parte de los escritores, explica, en parte, el fenómeno de lo fantástico como un medio de simulación. Por otro lado, quedaría expuesto el aspecto subversivo<sup>752</sup> de la novela. Este aspecto estaría sostenido, si tomamos en cuenta la visión de los críticos mencionados, en la propia escritura que se posiciona de hecho frente a un orden vigente. El “no hay salida” y “esto es el infierno”, no sólo advierten a los lectores sino que pueden leerse como una proyección hacia el marco socio-histórico en el cual se inserta y se lee la novela. Quien lee la novela está construyendo un espacio subversivo, que debe entenderse como construcción libre del yo. El término “subversivo” fue empleado durante el gobierno militar por el discurso del poder que construye según sostiene Ricardo Piglia,<sup>753</sup> su

---

<sup>747</sup> C. M. Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, en *Revista Crisis*, *op. cit.* p.47.

<sup>748</sup> Mario Levrero, *El Lugar*, con prólogo de Helena Corbellini, “El laberinto de la irrealidad”, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

<sup>749</sup> Ob. Cit, prólogo de Helena Corbellini, “El laberinto de la irrealidad”, p. 5-9.

<sup>750</sup> Ibid. p. 10.

<sup>751</sup> Mabel Moraña, *Memorias de la generación fantasma*, *op. cit.*

<sup>752</sup> Según Jackson se produce cuando los textos dejan al descubierto una situación oculta en un marco cultural dado. Ella toma este factor para definir lo que considera un modo devenido en género. Lo consigno aquí pero no creo que pueda aplicarse cabalmente a la obra de Levrero en su totalidad. Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.*

<sup>753</sup> Ver Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

propia *literatura* al apropiarse del lenguaje, despojando a aquellos que lo poseen para transformarlo en arte: los escritores. Así un texto que no intenta explícitamente subvertir el orden, lo hace de hecho al plantear un cuestionamiento implícito del poder vigente. Éste, mediante la censura, anula la posibilidad de *decir*, por lo que la única opción posible de subversión será el enmascaramiento del discurso.



## 6.2. NACIMIENTO Y RECONOCIMIENTO

Hacia el final de *La Ciudad* el personaje se deja llevar por el sueño y el viaje en tren le facilita la entrada al terreno de lo onírico.<sup>754</sup> Tanto la mención al tren como al sueño determinan la construcción de la “trilogía involuntaria”, el sueño como motor de la acción en *El Lugar* y el tren como vía de llegada a *París*. Así cuando el personaje se abandona al sueño afirma:

Sentí una cierta felicidad cuando el sueño me fue alcanzando. El traqueteo y el ruido del ferrocarril, esa tremenda monotonía, ayudaban a que las condiciones para dormir fueran inmejorables.

Una única imagen antes de dormirme: acudí a mi mente la cara congestionada del jefe de estación. Luego me hundí rápidamente, supongo que con una sonrisa en los labios, en ese sueño denso, profundo, negro, como un mar inmenso y tibio, sin imágenes, sin palabras, sin pensamientos.<sup>755</sup>

*El Lugar* se inicia allí donde el personaje quedó en la novela anterior. La novela comienza con el despertar del protagonista:

En la oscuridad total, mis ojos buscaron una referencia y se volvieron a cerrar, sin haber encontrado las rayas horizontales, paralelas, que habitualmente dibujada la luz eléctrica de la calle, o el sol, al filtrarse por entre las tablillas de la persiana. No me podía despertar; y aunque no recuerdo ninguna imagen, ningún sueño, pienso en mí mismo, ahora, como un ser que vagaba sin rumbo, con los brazos colgando flojos, sepultado en el fondo de una materia densa y oscura, sin ansiedad, sin identidad, sin pensamientos.

Mucho más tarde, la orden de despertar; y el ser comenzaba a moverse con un asomo de inquietud, como si buscara una salida que no conocía o que no recordaba.

---

<sup>754</sup> “Si el mundo de la vigilia tiene ciertas ventajas de solidez y continuidad, las oportunidades sociales que ofrece son terriblemente restringidas. Por regla general sólo nos encontramos en él con nuestros vecinos; mientras que el mundo del sueño nos ofrece la posibilidad de comunicarnos, por fugazmente que sea, con nuestros amigos distantes, nuestros muertos y nuestros dioses. Para los hombres normales, es la única experiencia en que escapan de la servidumbre molesta e incomprensible del tiempo y el espacio”, en E.R.Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 103.

<sup>755</sup> *Ob. cit. La Ciudad*, p. 87.

La orden se hacía más apremiante, y con ella la comprensión de la necesidad imperiosa de salir; y hallaba camino, hacia arriba, hacia una anhelada superficie. La materia tenía varias capas, que se hacían menos densas a medida que ascendía, y la velocidad de mi ascenso se aceleraba progresivamente. Me proyectaba en forma oblicua hacia la superficie; y, por fin, como un nadador que saca la cabeza fuera del agua y respira una ansiosa bocanada de aire, desperté con un profundo suspiro. Fue entonces cuando mis ojos se abrieron y, desconcertados, volvieron a cerrarse. Mi sueño se hizo luego más liviano, hasta que volví a despertar, con una lucidez mayor (p.12).

La ausencia de luz y el intento de conformar un espacio que lo inserte en el mundo, dominan esta primera secuencia de la novela. La oscuridad total debe entenderse en toda su polisemia: la generada por la novela anterior y la que se genera a medida que se avanza en la lectura de ésta. La oscuridad debe interpretarse como conformación del espacio en el que el personaje se encuentra, es decir, oscuridad como metáfora del que no *ve*, la *até* o ceguera que le impide conocer su propia existencia.

Cabe señalar cómo el personaje percibe la inutilidad de sus ojos para situarse en ese espacio. Éste resultará ser un dato relevante, ya que para salir del laberinto no necesitará el sentido de la vista sino la reconstrucción de dentro hacia fuera a través de un mecanismo mental. El “lugar” parece ser una proyección del yo. Recorrerlo implica, por tanto, lograr la *anagnórisis*<sup>756</sup> o reconocimiento.

El distanciamiento del narrador a través de una tercera persona (“el ser comenzaba a moverse con un asomo de inquietud, como si buscara una salida que no conocía o que no recordaba”, p.12), muestra la dualidad o despersonalización entre “ser” y “yo”, ya que contrasta vivamente con la referencia inicial a los propios ojos del protagonista (“mis ojos”).<sup>757</sup> El posesivo personaliza la acción que posteriormente cambiará al uso de una tercera persona. La presencia del posesivo y la variación a tercera persona ejemplifica la

---

<sup>756</sup> La anagnórisis o agnición es definida por Aristóteles de la siguiente forma: “La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de Edipo. Pero hay todavía otras agniciones, pues también pueden darse con relación a objetos inanimados y sucesos casuales, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no. Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada [la acompañada de peripecia]. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. La agnición es agnición de algunos. Las hay sólo de uno con relación al otro”, en Aristóteles, *Poética*, edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 164-165.

<sup>757</sup> “El narrador puede aparecer también como idéntico al protagonista: la misma instancia, la misma voz, pero más tarde, una vez llegado el sosiego; en otras palabras, se trata del mismo sujeto del discurso después de sucedido el acontecimiento y lejos de éste”, Jean Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 125.

despersonalización ya mencionada, es decir, la variación entre narrador y protagonista.<sup>758</sup> Pero fundamentalmente, este mecanismo establece la diferencia entre lo concreto y lo que continúa o se mantiene; de ahí la presencia del pretérito imperfecto de indicativo durante todo el comienzo del relato: no se trata de una acción concluida sino una acción continua.

Este paso del uso de la primera persona del singular en el primer párrafo (“no me podía despertar”) hace explícita la presencia del narrador, que pronto el lector descubre en su doble condición de protagonista y narrador:<sup>759</sup> “Pienso en mí mismo, ahora, como un ser que vagaba sin rumbo”. En la doble condición de tiempos que se gestan a partir del relato, el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación, el primero se ubica claramente en el pretérito y el segundo se actualiza en el “ahora” y focaliza el acto de escritura. El presente de la enunciación permite entender el paso de un párrafo a otro, de un tiempo a otro, el “ahora” construye el “antes”, la conformación de ese “ser” y del propio relato.

Esta acción sitúa el relato de Levrero en una tradición canónica de la literatura: el hombre que vaga sin rumbo, su necesidad de despertar y el camino que recorre para encontrar la “salida”. En este caso el personaje necesita encontrar el camino que lo llevará a reconfigurar su *yo*, tarea ésta que se completará al finalizar *París*.

Esta dislocación entre realidad interna y realidad externa que se genera dentro del relato genera sus propios mecanismos de funcionamiento. Para reconfigurar la realidad se necesitan los sentidos que, al comienzo de *El Lugar*, parecen estar adormecidos: lo visual y lo táctil acercarán al personaje a lo primordial del ser, a la supervivencia. Este primer pasaje que abarca los cuatro primeros párrafos, pertenece al nivel del sueño, a un territorio de frontera cercano a la vigilia.<sup>760</sup> Las acciones del personaje rememoran el hecho de nacer y

---

<sup>758</sup> Este procedimiento señalado por Erdal Jordan reafirma la concepción de la escritura como construcción de lo fantástico donde se “tiene como base un estrato narrativo ‘accesible’ o ‘legible’ que coadyuva a la ilusión de mimesis, en el sentido que posibilita al lector la configuración de mundo, ya sea éste imaginario o verosímil. En este equilibrio entre lo narrativo y lo meta –metaliterario, metalingüístico y metaficcional –se configura lo fantástico como producto inherente a la realidad lingüística (...) un nivel primero y básico es la evidente coherencia lingüística y estructural con que el relato está redactado. Un segundo nivel es el marco verosímil que es creado por la inclusión del autor como narrador personaje y la mención de personas y textos, sean éstos reales o ficticios”, Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, op. cit. p. 129.

<sup>759</sup> Esta doble condición de narrador y protagonista que aparece en todas las novelas proporciona datos necesarios para la interpretación de esta realidad, como sostiene Campra: “En el caso que el narrador diga ‘yo’, se coloca en el mismo nivel de existencia –de experiencia– que los personajes y el destinatario, es una pseudo persona y en cuanto tal susceptible de error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad (...) la primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento”, Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 171.

<sup>760</sup> Wilfredo Penco en referencia a esa frontera difusa comenta: “Esa coherencia está dada por el rigor de la escritura y por la ‘composición de lugar’ que el narrador otorga a sus personajes en un límite impreciso abastecido de hechos reales, de la vigilia o del sueño o de todos a la vez o de cada uno por vez, pero con el equilibrio necesario como para no desbordar ese límite impreciso, esa frontera de nadie, ese lugar ‘no previsto’”, W. Penco, “Entre La Ciudad y París. El Lugar no previsto”, en *Correo de los viernes*, op. cit.

conducen al lector a su mundo interior, el del “soñante” que, del mismo modo que el nadador se sumerge en aguas escabrosas hasta encontrar la salida. El nadador respira, el soñante suspira y se introduce en la realidad: “Advertí varias cosas: que hacía frío, que ese lugar no era mi dormitorio, que estaba acostado sobre un piso de madera sin colchón ni cobijas, en una oscuridad total; y que tenía puesta la ropa de calle” (p. 12).

La percepción del espacio aquí ya no es visual, puesto que los ojos ceden su lugar al tacto. El frío y la dureza del piso hacen que el protagonista despierte y vuelva a constatar dos hechos que le sorprenderán: la oscuridad total y la ropa de calle que lleva puesta. Esta percepción espacial se capta a través de lo corporal:

La lucha contra la pereza fue en esta ocasión necesariamente más breve que de costumbre; la incomodidad del piso desnudo no lo permitía. Me incorporé, gruñendo malhumorado, y mi queja fue acompañada por crujidos de las articulaciones. Me froté brazos y piernas y tosí; los bronquios silbaban al respirar el aire húmedo, y me dolía la garganta (p. 12).

En *La Ciudad* el ambiente hostil toma la forma de la humedad que se dispara a través de su cuerpo y sus bronquios. La imagen del nadador vuelve a la memoria del lector ahora, a través del reino del agua, que se confunde con la atmósfera que lo rodea. Su “nacimiento” le revela la hostilidad del mundo en que se encuentra, un mundo donde lo acuático corrompe y obstaculiza la búsqueda de los personajes.

El despertar evoca una etapa pre-racional donde surgen las preguntas que ubicarán al personaje y con él, al lector:

Mientras buscaba a tientas algún elemento conocido, se me plantearon las preguntas de rigor: dónde estaba, cómo había llegado allí. En realidad esta segunda pregunta tardó un poco más en formularse; aún no había aceptado el hecho de hallarme en un lugar no previsto, y forzaba la memoria, buscando entre las últimas imágenes de mi vigilia, con la certeza de que pronto habría de ajustarse con una explicación sencilla: la borrachera en una fiesta, la tormenta que me había sorprendido en una casa ajena, la aventura inusual que me había llevado a dormir fuera de casa (p.12).

Las preguntas centradas en torno a ¿dónde? y ¿cómo? intentan encontrar respuestas que generen un estado de seguridad que se ha perdido; de ahí, que la búsqueda de objetos familiares sea rechazada como forma de ubicación:

Alguna vez, aunque no con frecuencia, me había sucedido despertar sin saber dónde me hallaba; pero era suficiente reconocer la moldura del respaldo de la cama, o el color de una cortina, para hacerme enseguida una composición de lugar, para despertar silenciosamente la memoria última. En este caso no había ningún elemento desencadenante, y la misma carencia de elementos no tenía para mí ninguna significación (p.12).

La búsqueda que realiza el personaje no le permite reconocer elementos conocidos en ese espacio, así como tampoco los recuerdos más inmediatos le permitirán saber como llegó aquí. El sueño ha borrado su memoria reciente y ha instalado una variante de la ceguera antes mencionada. De esta forma Levrero sitúa a su personaje en la plenitud de la *até*.<sup>761</sup> Dodds, en referencia a la *até*, homérica comenta:

Si el carácter es conocimiento, lo que no es conocimiento no es parte del carácter, sino que le viene al hombre de fuera. Cuando un hombre actúa de modo contrario al sistema de disposiciones conscientes que se dice que “conoce”, su acción no es propiamente suya, sino que le ha sido dictada. En otras palabras, los impulsos no sistematizados, no racionales, y los actos que resultan de ellos, tienden a ser excluidos del yo y adscriptos a un origen ajeno (...) claro que es especialmente probable que esto ocurra cuando los actos en cuestión son de tal índole que producen a su autor viva vergüenza. Sabemos cómo en nuestra propia sociedad los hombres se desembarazan de los sentimientos de culpabilidad que les resultan insoportables ‘proyectándolos’ en su fantasía sobre algún otro, y podemos suponer que la noción de *até* sirvió un fin semejante para el hombre homérico, capacitándole para proyectar, con completa buena fe, sobre un poder externo los sentimientos de vergüenza para él insoportables.<sup>762</sup>

La imposibilidad de reconocer el espacio que lo rodea y reconocerse en éste, hacen que el personaje busque en sus recuerdos, donde surge un panorama distinto, una tarde otoñal y el recuerdo de Ana:

---

<sup>761</sup> “Homero concibe *até*, así como a *moira*, de un modo estrictamente religioso, como una fuerza divina que el hombre puede apenas resistir. Sin embargo, aparece el hombre, especialmente en el canto noveno, si no dueño de su destino, por lo menos en un cierto sentido como un coautor inconsciente. Hay una profunda necesidad espiritual en el hecho de que, precisamente los griegos, para los cuales la acción heroica del hombre se halla en el lugar más alto, experimentaran, como algo demoníaco, el trágico peligro de la ceguera y la consideraran como la contraposición eterna a la acción y a la aventura, mientras que la resignada sabiduría asiática tratara de evitarlo mediante la inacción y la renuncia”, Werner Jaeger, *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (6a. Reimpresión), p. 61. Esta distinción entre acción y meditación revelará más adelante la reacción que asumen personajes como el Francés y el protagonista frente a los hechos vividos. Sin lugar a dudas, la acción y la aventura que planean como constantes en toda la novela llevan a la ceguera; por lo tanto, el camino es otro, un camino interior de conocimiento de ellos mismos.

<sup>762</sup> E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, *op. cit.*, p. 30. Utilizo los conceptos de Dodds porque creo ejemplifican la relación entre la ceguera del personaje y el sentimiento de culpa que aparece en él y que proyecta sobre los demás. No creo que exista relación entre la *até* homérica y esta variante de “ceguera” metafórica que señalo en el deambular del personaje.

Mi memoria se había detenido, empecinada, en un hecho trivial; y se negaba a ir más allá: una tarde soleada, otoñal, y yo que cruzaba la calle en dirección a una parada de ómnibus; había comprado cigarrillos en un kiosco, y daba algunas pitadas al último de un paquete que acababa de tirar a la calle hecho una bola; llegaba a la esquina y me recostaba contra una pared gris. Había otras personas, dos o tres, esperando también el ómnibus. Pensaba que esa noche Ana y yo iríamos al cine. En ese punto se detenían los recuerdos (p.12).

Estos primeros momentos aparecen ligados al recuerdo como forma de búsqueda de una frágil estabilidad, así como una forma de reconocer esta realidad adversa. El personaje de Ana es un referente del otro lugar, *La Ciudad*. Progresivamente irá desapareciendo a medida que el personaje reconoce la inutilidad de seguir funcionando mediante los viejos esquemas.<sup>763</sup> Esta imagen inicial desaparecerá incluso cuando de regreso en su propia ciudad pierda el interés por contactar con este personaje femenino. El laberinto, de hecho, ha operado ya un cambio en él.

La primera etapa de búsqueda se llevará a cabo a través del tacto. Por lo tanto, no es casual que Levrero recurra a un personaje que está “ciego”, puesto que esto permite el nacimiento del personaje:

Mis manos encontraron ahora una pared, y pegado a ella comencé a recorrer lentamente la habitación buscando una ventana o una llave de luz. Era una pared áspera, pintada quizás a la cal.

Llegué a un rincón sin haber hallado nada; seguí mi búsqueda a lo largo de la nueva pared, y luego de cierto trecho mis dedos reconocieron el marco de madera de una puerta, luego la puerta misma, y finalmente su picaporte.

No intenté abrir de inmediato; me tranquilizó saber que había una salida, pero se me creó la inquietud de no saber si era procedente que yo la utilizara; pensaba en gente durmiendo, o en alguna actividad que mi presencia pudiera molestar; o que, por algún motivo, no me conviniera ser visto allí: apelé de nuevo a la memoria, pero no obtuve el menor indicio de dónde estaba, ni de por qué estaba allí. Me sentí al borde de un ataque de nervios. Traté de controlarme. Tal vez podría haber resistido un tiempo más, permitiéndome seguir rebuscando en la memoria; pero tenía necesidades físicas urgentes: hambre, frío, ganas de orinar, y mis huesos necesitaban reposar sobre algo blando. También tenía ganas de fumar, y el paquete, presumiblemente el mismo comprado en el kiosco, estaba intacto en el bolsillo del saco; lo abrí y saqué un cigarrillo que llevé a los labios, pero luego me fue imposible encontrar el encendedor. Bruscamente tomé el picaporte y lo hice girar; en primer término empujé la hoja de la puerta hacia fuera, luego tiré de ella hacia mí, pero en ninguno de los casos obtuve resultados (p.12).

---

<sup>763</sup> Erdal Jordan explica este procedimiento como una necesidad del texto fantástico moderno: “Corresponde en la escritura del relato fantástico moderno la imposición de un verosímil lingüístico, el cual propende, en gran medida a clausurar al texto, aislándolo del mundo real; este mundo deja de ser el término de comparación explícito del fenómeno fantástico y constituye un referente más en la cadena de significantes, imprescindibles para la coherencia textual y la clasificación genérica, pero igualmente ideal en tanto que es lenguaje”, Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, *Op. cit.* p. 59.

Estos tanteos iniciales son particularmente importantes ya que presentan al protagonista sumido en la más completa oscuridad, en la que busca una forma de salir. El miedo comienza a ser el motor de determinadas decisiones. La expresión “se me creó la inquietud de no saber si era procedente que yo lo utilizara” revela no solamente el temor ante lo desconocido sino también el temor a contravenir una regla impuesta. En este caso el protagonista actúa como una réplica del personaje-narrador de *La Ciudad*, donde se temía al “reglamento” pero nunca se supo a ciencia cierta qué era.

El temor todavía presente en el inconsciente toma cuerpo de forma progresiva hasta llevarlo a sentirse observado. La idea de un *panóptico* que todo lo ve (especialmente durante las noches) irá en aumento hasta ser una paranoia constante del personaje. La situación planteada al comienzo del relato sitúa al lector en el terreno de lo *extraño*<sup>764</sup> y acentúa la necesidad de conocer los antecedentes de los hechos que se narran. La ambigüedad está planteada desde el inicio de la trama. Ésta conduce al lector al terreno de lo *anormal*,<sup>765</sup> un territorio cercano a lo fantástico.

Otro de los motivos temáticos de la novela es la falta de motivación, relativa tanto a los hechos que se relatan, como a aquellos que no tienen como centro al personaje –narrador. Así el personaje se construye a partir de impulsos físicos o espirituales: el temor a un castigo o a una reprobación se convierten en motivos suficientes:

Acerqué un ojo a la cerradura; no logré ver nada. Comencé a sentir un miedo muy intenso. Probé nuevamente el picaporte, sacudí la puerta. La golpeé con los puños y con los pies; no sucedió nada.

Escuché cómo fuera de mi voluntad, un sonido quejoso escapaba de mi garganta. Con los puños y la mandíbula apretados, y un temblor que me recorría el cuerpo, proseguí entonces mi recorrida, adosado a la pared, arrastrando los pies, extendiendo los brazos.

Llegué a otro rincón y la nueva pared se presentó al tacto de mis dedos tan desnuda como el resto conocido de la pieza.

Mi memoria seguía trabajando por su cuenta; me presentó más detalles de su último registro; la cara del hombre del kiosco, sus bigotes caídos, su mirada azul aguachenta; un árbol próximo a la esquina, con brillos dorados en las hojas secas, y la hoja que caía, recién desprendida de la rama, mientras yo cruzaba la calle; el número exacto de las personas que esperaban el ómnibus en la parada: eran tres, dos mujeres (una con tapado marrón, la otra con saco rojo, ambas de espaldas) y un hombre pequeño, recostado contra el árbol, un pie apoyado en el suelo y el otro en el árbol.

Llegué a un nuevo rincón de la pieza y muy cerca de él, al parecer enfrente de la otra, hallé una nueva puerta. Las manos me temblaban al hacer girar el pomo: empujé la hoja y esta vez sí, la puerta se abrió.

---

<sup>764</sup> Utilizo el término en el sentido de percepción extraña del ambiente y no como lo define Todorov en su libro.

<sup>765</sup> Ana María Barrenechea, *op. cit.*

Me encontré ante una nueva oscuridad (p. 13).

Así termina el primer capítulo de la novela. En él ya están enunciadas algunas líneas generales que construirán la historia que se narra: la oposición entre realidad interna y realidad externa es clara. Existe un marcado contraste que generará la necesidad de encontrar esa realidad interior, así, como el impulso de huir de la externa (oscura y fría) sin posibilidad de contener al yo.

El personaje cartografía el espacio para construir un modelo mental del lugar en el cual se encuentra. Paradójicamente esta construcción del mapa se realiza mediante el tacto. La mente funciona como caja de resonancia de este lugar que contrasta con la imagen del recuerdo, en la que aparecen hasta los detalles más insignificantes: “La memoria seguía trabajando por su cuenta” (p.14), dice el narrador–protagonista para comprobar que aún queda algo a lo que asirse.

Así este primer capítulo ubica al lector en el lugar del nacimiento: se nace a un mundo diferente, con distintas reglas. Cualquier intento de querer explicarlo se topará con un muro de oscuridad y silencio.

Uno de los temas más comunes en *El Lugar* es la concepción de los personajes sobre la realidad. Siempre existe una doble mirada que introduce la sospecha de que el “lugar” es la proyección de los miedos de cada uno de ellos, teoría que sustenta en un momento determinado el Francés. Esta forma de ver la realidad es común al personaje durante toda la novela.

Para el personaje-narrador son determinantes la forma de concebir el lugar, su propio proceso de escritura y el modo en cómo se relaciona con el espacio ya cartografiado. Los hechos *extraños* son aspectos que los personajes terminan por aceptar como una característica inherente al *lugar*. Las propiedades insólitas del *lugar* son lo esperado. Frente a ellas los personajes desarrollan la habilidad de reconocer el espacio para desenvolverse dentro del mismo. Según Rosalba Campra, “el problema se plantea en estos términos: la realidad percibida es la realidad de los sentidos”.<sup>766</sup>

---

<sup>766</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 167.



### 6.3. CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO

La construcción de la novela se vertebra en tres partes: la primera abarca desde el primer capítulo hasta el decimotercero. Desde el punto de vista temático, se corresponde con el tránsito del personaje por el sistema de habitaciones y túneles del *lugar*, junto con el breve pasaje de la playa, en compañía de Mabel; la segunda parte transcurre desde el capítulo decimocuarto hasta el vigésimo tercero, donde el personaje se encuentra con el campamento en el que conviven Bermúdez, el Alemán, el Francés y el Farmacéutico. Posteriormente irán apareciendo otros personajes, entre ellos, Alicia y el niño. La partida del campamento, el recorrido de un *espacio intermedio* (el campo), el abandono de Alicia y el regreso a la *ciudad* y, por tanto, a su casa, conforman la tercera parte, cuya extensión abarca los capítulos vigésimo cuarto hasta el vigésimo sexto.

La particularidad de la construcción se debe a que cada uno de los espacios conforma por sí solo un núcleo narrativo autónomo, con sus propias peripecias y problemas. Resulta interesante dentro del primer bloque de la novela la primera parte, donde el espacio se configura como un todo cerrado que se repite a sí mismo hasta el infinito. Si bien el personaje concibe la idea del fin, nunca logra llegar a él, y ya casi al borde de las fuerzas y de su propio “fin”, encuentra la salida que lo conducirá a la segunda parte, el espacio del campamento.

Es en esta parte, cuando se encuentra con los otros personajes, donde el narrador – protagonista puede confrontar sus vivencias e ideas acerca del *lugar*, especialmente con la complicidad del Francés, para terminar concluyendo que, a cada uno de ellos, *el lugar* le devuelve un espacio diferente. Por ello el Francés sostiene la idea de que se trata de un espacio que se construye a partir del *yo* de cada uno.<sup>767</sup>

---

<sup>767</sup> Este proceso está ligado a lo que Mary Erdal Jordan refiere a propósito de Borges: “Ya la crítica ha enfatizado que Borges en este texto [“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”] equipara la metafísica a un derivado de la literatura fantástica, y ello porque ‘saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos’ y, esencialmente, porque su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje –la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo; es decir, presuponen que la realidad es mental. Y la literatura es, sin duda, la libre práctica de la construcción mental de la realidad”, en M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, *op. cit.* p. 131.

Los factores de configuración del espacio en esta novela son determinantes ya que originan el nombre de la obra: *El Lugar*. Pero, sobre todo, porque este *lugar* se erige como metáfora del universo, un universo particular que se reitera y donde un número de variantes finitas propicia infinitas combinaciones. Todas ellas dependerán del comportamiento de los personajes.<sup>768</sup>

Luego, hasta donde me era dado conocerlo, comprobé que esa habitación repetía exactamente a la anterior. La misma oscuridad, el mismo frío, las mismas dimensiones; igual en su desnudez y mutismo.

Cuando hallé, justo enfrente a la puerta que había usado para entrar, una nueva puerta que abría a una tercera pieza oscura, el desconcierto y el miedo me dominaron ya sin ningún disimulo.

Estaba parado junto a la nueva puerta abierta, y me derrumbé. Me dejé caer al suelo y el torbellino mental se desató incontrolable. No puedo calcular cuánto tiempo estuve tirado allí, ovillado, sollozando, todo el cuerpo recorrido por un temblor constante (p.13).

El comienzo del segundo capítulo plantea la desazón ante la percepción del espacio que se repite. Así, lo que en Borges y Blanqui es teoría, postulación de la realidad como infinita pero desde un discurso racional, desde la cita intertextual, en Levrero, se trata de la puesta en escena del personaje frente al espacio inconmensurable y difícil de dominar.

Como he señalado anteriormente, otros elementos configuran, a su vez, el espacio: entre ellos, deben destacarse tanto la temperatura como el silencio que le sirven al personaje para comenzar a *entender*. Particularmente interesante, como he detallado más adelante, es el tema del silencio, ya que éste está presente desde la primera parte de la novela como un elemento ominoso.

La primera percepción de la arquitectura del lugar lo enfrenta a dos opciones: “el sueño” y “la locura”. Ambas variantes estarán presentes como vía de escape a la realidad que no puede explicarse a sí mismo. Tanto el sueño como la locura constituyen dos de los elementos más importantes asociados a lo fantástico.<sup>769</sup>

No buscaba, ya, comprender ni recordar; sólo anhelaba un refugio, un lugar cómodo y abrigado donde permanecer, tapado con mantas, entregado al sueño o la locura.

---

<sup>768</sup> Aparecen representadas en la configuración del espacio las ideas de Blanqui ya comentadas y el tema de la reiteración de iguales como conformación del universo, recurso literario recurrente en Borges y Bioy, tema narrativo en Levrero. Por otra parte la reiteración del lugar y la aparente infinitud del mismo configuran el problema básico y surge así lo *anormal* para el protagonista. Lo fantástico estaría dado en este caso por ese detalle donde el mundo se percibe en la oposición *normal/anormal* como lo señala Barrenechea, *op. cit.*

<sup>769</sup> El tema de la locura ha sido tratado por Gwenhäel Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

Pero las condiciones eran realmente crueles, y como mi mente resistió hasta el final el largo estallido, el agotamiento nervioso se tradujo en tranquilidad, o más bien insensibilidad, y resolví seguir moviéndome. No tenía otra elección. De haberla tenido, habría optado por la otra, cualquiera que fuese. Pero así, presionado por las urgencias físicas, no pude hacer otra cosa que incorporarme, sacudirme el polvo de la ropa, y proponerme a mí mismo algunas palabras de consuelo y esperanza. Al mismo tiempo traté de contener las preguntas que seguían bullendo, diciéndome que ya encontraría, a su tiempo, una respuesta para todo (p.13-14).

Este regreso a lo primario, a lo instintivo, predominará en gran parte del relato como motor de acción de los personajes. Cada uno busca su propio medio para habituarse a este espacio hostil. Resulta interesante destacar cómo el narrador-personaje genera sus propios mecanismos de defensa frente a esa realidad que no consigue explicarse. Por ello, debido a la imposibilidad del sueño o la locura, opta por la insensibilidad ante los hechos que se suceden como medio para afrontarlos. Aunque según avanza el relato, este personaje encontrará en el sueño una vía de descanso. Durante su trayecto por las distintas habitaciones no conseguirá encontrar dicha vía, la cual no tendrá cabida hasta la llegada al campamento, momento en el que emerge del laberinto y se encuentra con los otros personajes.

Allí se produce un proceso de “curación” a través del sueño, en el cual el personaje buscará olvidar lo sucedido en el laberinto. En este sentido, los hábitos del sueño que permanecen paradójicamente durante su pasaje por el laberinto, cumplen exclusivamente una función básica e instintiva, mientras que en el segundo caso, el descanso en la carpa (en el campamento) durante cerca de diez días, sintetiza el proceso de purificación del personaje mediante el sueño.

Un aspecto que debe destacarse es el modo de configuración de los elementos que constituyen el motor de la narración. En esta primera etapa, éstos aparecen como *elementos* que lo vinculan al mundo exterior, si bien, los indicios inquietantes que se suceden permiten construir el clima de extrañeza que se teje en *el lugar*:

Había perdido, sin darme cuenta, el cigarrillo sin encender que llevaba en los labios; extraje otro y lo mantuve en un costado de la boca. Mecánicamente mi mano buscó otra vez el encendedor en los bolsillos, sin éxito, y al mismo tiempo noté que además me faltaba el reloj; pero en el bolsillo interior del saco estaba aún la billetera con los documentos y, aparentemente, todo mi dinero (p. 14).

La referencia a los cigarrillos comprados en el kiosco permite comprender al lector esa relación que asegura tener el protagonista con el mundo exterior. Sin embargo, un pequeño detalle desencadena la alerta: la ausencia del reloj, detalle aparentemente insignificante, pero

elemento cardinal dentro de la narración. Cabe destacar el modo en que Levrero construye el espacio narrativo: la marcada presencia de la descripción como tipo textual, le permite ir desvelando pequeños aspectos del espacio que rodea a todos los personajes. Estos pequeños indicios dentro de la narrativa levreriana suelen desencadenar grandes acontecimientos. En este caso, la ausencia del reloj implica la imposibilidad de medir el tiempo. Como detallaré posteriormente, se trata de impedir que este personaje pueda cronometrarlo. Las horas de luz y oscuridad marcarán la diferencia entre el día y la noche, pero no dejarán de ser una construcción artificial para posibilitar que el personaje duerma. Con el paso del tiempo el personaje comienza a sospechar que los turnos de sueño y vigilia nunca son iguales. Asimismo, la mención al reloj configura uno de esos aspectos centrales del relato. Este objeto que pudiera ser utilizado posteriormente como determinante para explicar el fenómeno, no es necesario para el encadenamiento de los acontecimientos futuros. Sin embargo, su presencia denota la ausencia o *transgresión* del tiempo, que no se podrá calcular, convirtiéndose al final en un hecho más de lo que inexplicable. Su finalidad es mucho más primaria: se trata de crear inquietud e incertidumbre acerca de los hechos que se narran.

Algunas de las formas de delimitación del espacio están motivadas por procedimientos narrativos que incluyen al lector en el clima de extrañeza. No obstante la configuración arquitectónica del lugar resulta *extraña* y desesperante, éste también se construye a través de las acciones de los personajes. Un ejemplo de lo expuesto gira en torno al momento en que el personaje descubre que la puerta dejada tras de sí no puede volver a abrirse:

Pasé, entonces, a una cuarta pieza, y a una quinta, y a una sexta, y así hasta perder la cuenta. Afortunadamente conservaba la calma insensible conseguida después del estallido; continué actuando con método, como si se tratara de un trabajo de rutina que no tuviera nada que ver conmigo (...) En una de las piezas hice un descubrimiento descorazonador. Al entrar, y por distracción o por un movimiento reflejo, cerré la puerta a mis espaldas. Tuve de inmediato el íntimo convencimiento de que había cometido un error, y traté de abrirla. Me fue imposible (p.14).

Esta atmósfera de extrañeza también se desencadena a través de la percepción y consiguiente mención de ruidos que llegan de otras habitaciones:

Del otro lado se hizo oír un ruido breve, como si alguien apartara una silla o se levantara de ella bruscamente (...) pasaron algunos minutos sin que el desconocido mostrara otra intención que la de permanecer allí respirando ruidosamente (p.15).

Esta forma de representar el espacio se asocia en la narrativa de Levrero, con descripciones minuciosas hasta de aquellos elementos que parecen, en principio, irrelevantes. Sin embargo, es precisamente a través de ellos que el lector puede llegar a conseguir una imagen cabal del espacio.

La construcción del espacio arquitectónico a través de los hechos y de la percepción de los ruidos, genera en el personaje la idea de que *algo* inquietante sucederá, creándose un espacio de incertidumbre.<sup>770</sup> En este caso no se trata del aspecto más relevante del relato, ya que la incertidumbre e inquietud están imbricadas al lugar mismo y ayudan a delimitarlo. Así, los ruidos, las percepciones, las acciones y la descripción de las piezas, van configurando progresivamente a aquellos elementos que erigen un imaginario del *lugar* y de los hechos que se narran.

Uno de los procedimientos recurrentes en cuanto a la configuración espacial se manifiesta a través de los tipos humanos que el personaje principal encuentra a lo largo del camino en su deambular por el *lugar*. Los distintos espacios por los que transcurre la acción del relato, las piezas, el túnel, la playa, la selva, el campo, la ciudad, muestran distintos tipos de personaje: aquellos que como él están perdidos dentro del *lugar* y aquellos otros que pertenecen al mismo o, en su defecto, que se han adaptado a estar allí (esto no queda aclarado en el texto). Pero la percepción que el lector extrae de todos ellos, así como la del protagonista, es que todos *pertenecen* a ese *lugar*.

El primer encuentro con “los otros” tiene lugar en el capítulo 3. En este momento el narrador-protagonista confirma algunas características con respecto al *lugar*, que desencadenan paulatinamente la sensación de que el *lugar* tiene una dirección de entrada y de salida, percepción que se extrae debido a la dirección única de tránsito por el mismo. En el imaginario del personaje se constituye la idea de que el *lugar* es una galería que debe recorrerse hasta encontrar la salida, tal y como si se tratara de un experimento de laboratorio.

Dos aspectos descolocan al personaje: el primero de ellos es la lengua utilizada: “Hablaban en un idioma que me era desconocido” (p. 16); el segundo aspecto se centra en la sensación que tiene el protagonista de encontrarse en una especie de hotel:

Me pregunté si aquello no sería realmente un hotel; ello explicaría muchas cosas, pero pensé que, desgraciadamente, no todas: cómo había llegado allí, por qué no se

---

<sup>770</sup> Se trata de la noción de frontera que abre la presencia de lo fantástico y que problematiza la narración introduciendo un silencio ominoso (Ver Campra, Barrenechea, *op. cit.*).

podía avanzar más que en una dirección, y atravesando forzosamente las habitaciones, en lugar de pasillos; pero el momento no era muy indicado para cavilaciones (p.17).

El lenguaje intenta funcionar como instrumento para desentrañar el enigma que envuelve el espacio en el que se encuentra. El personaje-narrador repasa e intenta la comunicación con distintos idiomas, pero no logra entenderse mediante ninguno de ellos: “Intenté, entonces, otros idiomas; tanto al inglés, como al francés, respondió con un movimiento negativo de cabeza. Después dijo una frase más larga que la anterior” (p. 17). Este primer encuentro abarca la etapa de conocimiento y acercamiento al *lugar* a través de sus *habitantes*. La palabra está asociada al *lugar* y sus *habitantes*, constituyendo parte del proceso de reconocimiento del personaje y del lugar en el cual se encuentra.

#### **6.4. EL LENGUAJE Y EL LUGAR COMO FORMA DE RECONOCIMIENTO DE LOS OTROS**

Una de las vías orientada a la identificación de la “gente de las piezas” se origina a partir del lenguaje. El idioma no puede identificarse por que carece de significado para el protagonista. Esta situación, unida a la actitud hostil que se respira, sirve de nexo para ubicar a los desconocidos en el *lugar*.

En el capítulo 5 se produce un episodio en el que, si bien la hostilidad desaparece y logra establecerse una comunicación no verbal, tampoco podrá desarrollarse una conversación que le permita explicar la situación en la que se encuentra:

Alguien (...) me dirigió la palabra; algo que por supuesto no pude entender (...) Era un hombre que no se destacaba en absoluto de los que había visto allí hasta el momento: con todo, su expresión era un tanto más benigna, casi diría más inteligente. La mujer estaba ocupada en alguna tarea doméstica (...). El hombre volvió a hablarme y su tono era amable. Yo sonreí, y le hice entender que no comprendía (...). Sacudió la cabeza varias veces, con pena, y cuando iba a continuar mi camino pareció querer detenerme con un gesto. Luego miró a su mujer con el rabo del ojo, como considerando un problema (...). Supuse que estaría dudando entre escaparse conmigo o continuar allí (...). No le concedí mucho tiempo para resolverse. Apenas murmuré una palabra de despedida y salí; esperé unos instantes en la pieza siguiente, que estaba deshabitada, pero el hombre no se animó a seguirme (cap. 5, p. 21).

El lenguaje se relaciona con el acto de escritura. Ahora bien, la escritura como tal, la que genera el relato, es la reconstrucción del *lugar* tal como lo percibe el protagonista. Sin embargo hay otros aspectos relevantes donde el lenguaje y la escritura cobran suma importancia. Así, en el capítulo 6, se representa la lengua desconocida a través de la escritura: el personaje encuentra unos libros pero no logra entender la lengua en la que están escritos:

Las letras eran en su mayoría iguales a las de nuestro alfabeto, pero había muchas, también, que jamás había visto. A menudo aparecía en una palabra una serie muy larga de nuestras consonantes, y no pude en definitiva hacerme una idea del tema que trataba el libro, ni reconocer una sola palabra (cap. 6, p. 24).

La concepción del *lugar* está ligada como he señalado anteriormente, al uso de una lengua, así como a las acciones del personaje y a una estructura única y cambiante. Cabe destacar brevemente algunos aspectos físicos del mismo.

La llegada a la playa representa, tras haber atravesado una serie de túneles, el escape del laberinto. Supone haber encontrado una salida, que muy pronto sumirá al personaje en una nueva frustración:

Sufrí una decepción muy grande: por primera vez podía apreciar el lugar en donde estábamos, y me di cuenta que aquello no era la libertad.

Nos encontrábamos en lo que parecía ser la gran parte interior de una represa. El agujero por el que habíamos salido, junto a otros similares, estaba situado en una enorme muralla de piedra y cemento, más alta que cualquier otra que hubiera visto antes. Adoptaba una forma semioval, y rodeaba la minúscula playita en la que nos hallábamos; sus extremos se metían mar adentro y se perdían de vista a lo lejos, bajo la superficie del agua (cap. 9, p. 32).

Es importante el descubrimiento del personaje de la playa después de haber pasado por el entramado de túneles, por lo que aquella simboliza. Si bien en principio puede tomarse como un espacio de libertad, basta la acción de mirar para que el personaje se dé cuenta de que no es así. El pasaje de la playa le permite ver a alguien que sí goza realmente de dicha libertad. Se trata de Mabel. La libertad de movimientos de la muchacha representa la libertad interior que poseen tanto el personaje como *el lugar* (en este caso la playa). Todo ello le permite precisamente percibir esta libertad.

La playa en sí, el espacio que abarca, no representa más que la posibilidad futura que se concede al protagonista para encontrar una salida al laberinto de piezas a través de los túneles transitados. Pero posteriormente, cuando consigue llegar a un parque en el que se encuentra con otros personajes, constata que *el lugar* no siempre es el mismo para todos, deduciendo que cada uno recorre su propio laberinto. De ahí que el lugar siga siendo la representación del *yo* de cada uno de los protagonistas:

Este *Lugar* de Levrero, con puertas que se abren y se cierran por única vez a su paso, está construido como una gran metáfora del inconsciente, con su laberíntica complejidad, sus oclusiones y aperturas, sus padecimientos y anhelos de liberación. Esta metáfora se repite en cada una de las novelas que integran la trilogía involuntaria.<sup>771</sup>

---

<sup>771</sup> H. Corbellini, “El laberinto de la irrealidad”, en *El lugar*, *op. cit.*, p. 6.



## 6.5. PROTAGONISTA Y PERSONAJES EN LA NOVELA

### 6.5.1. El protagonista

La novela se construye a partir de un protagonista que es a su vez narrador. Tal como sostiene Pablo Fuentes:

En todos los relatos de Mario Levrero el narrador es siempre una primera persona, generalmente sin nombre que la identifique pero que, por eso mismo, permite al lector un mayor e inevitable margen de identificación. Un yo que está involucrado, casi a su pesar, en la trama y que refleja estupor y extrañamiento, con la consiguiente despersonalización por lo que le sucede, aunque nunca demasiado asombro.<sup>772</sup>

En ningún momento revela su nombre. Asimismo, las características que lo identifican se extraen de la propia construcción del relato. Se trata de un personaje que reflexiona y escribe a propósito de su vivencia y que posee un acentuado sentimiento de hostilidad hacia los demás. Sus dudas y los procesos de reflexión que se plantea, se relacionan con su decisión de elegir un camino que seguir. Por ello toda la novela es una forma de tránsito, de paso por un laberinto que le permitirá conocerse. Este proceso se acentúa mediante el uso de la escritura como herramienta válida para transitar por dicho laberinto y para recrearlo más adelante, al considerarse el acto mismo de escritura como un hecho posterior a los sucesos.

Quizás uno de los rasgos más importantes que debe destacarse es cómo, al inicio del texto, este personaje carece de identidad, pero irá adquiriéndola progresivamente, sobre todo, gracias a su intenso deseo de vivir.

Del capítulo 10 al 13 que se corresponden con el final de la primera parte (después de la partida de Mabel), el comportamiento del personaje tiende a ser mucho más básico: paulatinamente pasa de una desgana o abulia total que lo hace sentirse enfermo (“la única variante era que cada vez me sentía más enfermo”, cap. 10, p. 35), hasta encontrar un impulso básico que le permite seguir adelante que conducirá a su encuentro con un hombre

---

<sup>772</sup> Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, en *Espacios libres*, op. cit. p. 308.

moribundo, y poco después, a su llegada al parque, donde aparecerán Bermúdez y el Alemán.

En esta última etapa consigue entender la lengua antes indescifrable para él: lee un cartel en el laberinto de piezas que anticipa el final: “No hay salida. Esto es el infierno”. La idea de laberinto físico construido a partir de la propia configuración del *lugar*, propicia el surgimiento de otro tipo de laberinto, el de la amenaza que se cierne sobre el personaje. Así, el motivo temático de lo infinito vuelve a plantearse en el capítulo 11: “Me entró el terror de pensar que podría haber una cantidad infinita de paredes superpuestas, como las capas de un cebolla” (p.39). El personaje va adentrándose progresivamente en un mundo de destrucción que le lleva a pensar en su propio fin.

El encuentro con el moribundo antes mencionado, lo sitúa frente a su propia realidad, una proyección de su futuro posible en el laberinto: “Nunca había visto agonizar a un hombre” (cap. 12, p. 39). No obstante, pese a hablar ahora la misma lengua, le es imposible la comunicación: nada puede decirle el hombre que agoniza, por lo que nada puede agregar a las teorías del personaje sobre el *lugar*.

La fragmentación y destrucción del espacio se percibe en las habitaciones que poco a poco se convierten en simples paredes, así como en la percepción del tiempo que parece haber cambiado: “...yo tenía muy alterado mi sentido del tiempo” (p. 38). Así, al final de esta primera parte de la novela, el personaje queda inmerso en un clima de destrucción absoluta, donde ni siquiera tiene nada para comer ni beber:

Me sentía como habiendo dado los primeros pasos en la muerte; seguía vivo, pero muchas cosas habían muerto dentro de mí, y sentía que todo lo que quedaba de mí era ese cuerpo moviéndose insensiblemente, y una vaga memoria, y una mente que se destruía a gran velocidad (p. 39).

Este pasaje prepara la resurrección del protagonista, que se encuentra en el túnel que lo conduce al parque. En este proceso se acrecienta su sentimiento de desamparo ante la destrucción dominante (sobre todo, al comenzar a ver esqueletos colgados en las habitaciones). Destaca su modo de percepción de las cosas: “Me había casi despersonalizado, integrándome como un elemento más a aquella decoración, que llegaba a ser hermosa en toda su miseria; como un esqueleto más, una rata más, un pedazo de ladrillo” (p. 40).

Los elementos cotidianos se perciben como señales *extrañas* pero favorables en este tramo de la búsqueda de sí mismo: la aparición de una tercera puerta poco después del encuentro con el moribundo, se interpreta como un augurio positivo:

Pienso, porque no quiero engañarme, que mi teoría es correcta, aunque no tengo modo de demostrarlo. Pienso que estaba muy próxima una solución favorable. Pero la tentación de una tercera puerta, que inesperadamente se mostraba en la pared izquierda de una nueva pieza, una tercera puerta libre de escombros –mientras que la abertura de salida estaba totalmente tapada–, era insoslayable. No dudé un instante; ni siquiera tuve fuerzas, o la inteligencia de planteármelo, para quitar algunos escombros y mirar, al menos, hacia la pieza siguiente (cap. 13, p. 42).

No deja de plantearse, sin embargo, posibles respuestas. Este dato es relevante, si se tiene en cuenta la personalidad del protagonista: su ansiedad se mantiene aún más allá de los hechos. Regresa en el acto de escritura a los sucesos y precisamente la búsqueda de respuestas es un camino para anunciarla.

Durante el encuentro con Bermúdez y el Alemán, cuando le manifiestan la posibilidad de afeitarse, el protagonista se describe a sí mismo. La imagen que el espejo transmite será fundamental para que pueda reconocerse luego de la experiencia vivida:

Pero me interesaba mirarme al espejo; en todo ese tiempo allí no había encontrado ninguno, y me producía una sensación extraña no tener esa referencia de mi aspecto. No era, exactamente, como si me hubiese olvidado de mis rasgos; pero necesitaba alguna confirmación. También sabía que al mirarme perdería algo importante, justamente esa sensación que no puedo explicar (cap. 16. p. 48).

El pasaje señala un cambio en el personaje, cuya constatación necesita corroborar exteriormente, situación que se producirá de nuevo en *París*. El reconocimiento de sí mismo se realiza a partir de la imagen proyectada en el espejo que reconstruye al propio personaje en su fuero íntimo tras haber vivido una situación inusual, extraña. En este sentido, se trata de un procedimiento narrativo que aparece en las tres novelas como forma de identificación del *yo*, bien a través de un espejo, bien a través de la mirada de *los otros*. La imagen especular le permite, por tanto, encontrarse:

La imagen de un ser sumamente delgado, con una terrible masa de pelo hirsuto y desparejo, y ojos de loco; la barba me había crecido a un grado tal que parecía que la llevaba desde hacía años” (...) “el pelo me caía sobre la frente, dándome un aspecto de estupidez del cual apenas me salvaban los ojos, los que me parecieron de una agudeza que nunca antes habían mostrado, una inteligencia un tanto salvaje; eran

más pequeños y alargados, astutos, y en las pupilas noté un brillo paranoico o febril (cap. 16, p. 48).

En esta imagen se plasma el cambio producido en el viaje. La experiencia del *lugar* trastoca la percepción que él tiene de sí mismo, sobre todo, alejándolo de la norma común. Los ojos son el elemento que revela el estado del alma del protagonista. Éstos destacan por la inteligencia y el brillo salvaje que desprenden. Al mismo tiempo, sugieren un estado de locura, consecuencia de los fenómenos vividos. Este episodio muestra ese estado de lucidez que le permitirá ver más allá de los demás y que permitirá seguir su búsqueda. Esta tarea queda perfilada en la conversación que mantiene con el Francés, quien parece comprenderlo, como se detallará posteriormente, a pesar de que ambos llegan a diferentes conclusiones.

### **6.5.2. Lo femenino familiar y lejano: Ana**

El personaje femenino de Ana aparece como motivador del personaje central tanto al comienzo como al final de la novela. Ella es quien impulsa sus deseos primarios. El protagonista recuerda que antes del suceso que lo trajo al *lugar*, era con ella con quien había quedado en reunirse. No obstante, Ana está presente en el imaginario del narrador, pues no llega a aparecer en el relato.

Al final de la novela, cuando el personaje regresa a su casa, los deseos de llamarla desaparecen. La figura de Ana es el motivo de enlace con la novela anterior (*La Ciudad*). La imagen y el recuerdo de la mujer alientan, en la primera parte de la novela, la búsqueda de una salida. Su evocación va perdiendo paulatinamente importancia. No en vano, ella representa el espacio, el lugar y el tiempo dejado atrás.

La presencia de Ana se desdibuja progresivamente. Asimismo, la aparición de Mabel será más representativa de acuerdo con el proceso que experimenta el personaje, proceso de descubrimiento de sí mismo, que necesariamente le lleva a dejar atrás todo aquello que no puede retener. Ana quedará reducida a un recuerdo, a una imagen en una parada de ómnibus.

### 6.5.3. Mabel, ¿un ángel como guía?

A partir del capítulo 7, la figura de Mabel se torna un referente dentro de la trama:

Promediando la tercera jornada recibí la visita de Mabel. La llamé Mabel porque fue la primera, y pienso que la última, palabra que la oí pronunciar; tal vez no haya sido exactamente esa la palabra, pero así la entendí y la adopté (cap. 7, p. 26).

Este personaje femenino que aparece en el recorrido por las piezas que lleva a cabo el protagonista, le provoca una serie de dudas e inquietudes, entre ellas, el desconocimiento que tiene en todo momento de la procedencia de la muchacha. Su característica más pronunciada es su aspecto andrógino:

Se abrió bruscamente la puerta de entrada e hizo su aparición lo que en un primer momento creí un muchachito (...) el muchachito abrió los ojos, grandes y de un castaño verdoso, me miró sin agradecimiento y se sentó en la silla. Eran ojos de mujer (cap. 7, p. 26).

Tanto su apariencia física engañosa como el lenguaje mediante el que se expresa, no se identifican con el narrador - protagonista, quien frente a ella, sólo puede adoptar el papel de *voyeur*. Mabel desencadenará en él el impulso sexual que aparece y desaparece, como sucede a lo largo de la *trilogía*, convirtiéndose, una vez más, en motor de los sucesos. En este caso concreto, el deseo se ve atenuado por el sueño. Nuevamente lo onírico separará los territorios que pueden poner en riesgo el conocimiento de los elementos del *lugar*. Así, al culminar el capítulo 7, se afirma:

En mi cabeza comenzaron a dar vuelta multitud de ideas, la mayoría eróticas. El problema sexual me venía preocupando, ya, hacía cierto tiempo. Pero pronto sentí que el sueño me dominaba, y apenas atiné a retirar una manta que estaba debajo de su cuerpo y a tajarla con ella; era muy angosta y no alcanzaba a cubrirme" (...) "sentí que esa compañía femenina, a pesar de lo extraño de la situación, me hacía bien (cap. 7. p. 27).

El encuentro con Mabel pasa a formar parte de los acontecimientos *extraños*. Su irrupción, así como la relación que establece con el protagonista, encierran una nueva manifestación del *lugar*. Sus actitudes están desprovistas de erotismo, lo que desencadena el

asombro del personaje: “Se aproximó a la cama, y ante mi asombro pasó por encima de mi cuerpo y se tendió a mi lado. Sin taparse, sin quitarse los zapatos, se volvió a la pared, y estoy seguro de que un instante después, al apagarse la luz, ya dormía” (p. 27).

La actuación de la muchacha resta erotismo al encuentro y paradójicamente, su comportamiento *normal* sume al protagonista de nuevo en un clima de extrañeza. La oposición que se gesta entre la aparición de Mabel y su actuación expresa la ambigüedad y la relación *anormal* que mantendrán ambos, en la cual el erotismo está presente de forma tangencial; de todo ello emanan sentimientos contradictorios, antagónicos, que se generan como consecuencia en el narrador: por momentos, ella desencadena impulsos eróticos y, al mismo tiempo, le despierta ternura. Mabel aparece y desaparece dentro del laberinto de las habitaciones sin mayor problema. Es ella precisamente quien le descubre el camino hacia la playa.

El encuentro con Mabel pone de manifiesto algunas variantes interesantes en la construcción de la novela. Sin lugar a dudas, Mabel representa un cambio en el proceso narrativo. A través de ella puede comprenderse la percepción del personaje hacia el otro sexo. Asimismo, su aparición implica algunas respuestas y numerosas preguntas a la vez.

La primera cuestión importante gira en torno a la relación de Mabel con el *lugar*: ella parece dominar la “geografía” del espacio, lo que la convierte en guía del personaje. La súbita aparición y desaparición de la muchacha, le lleva a reflexionar sobre los hechos:

(...) la vi a ella parada junto a la puerta de entrada (...) Recién entonces hice conciencia de que había aparecido por la puerta de entrada otra vez. Me quedé perplejo; había hecho una cosa que parecía imposible; por dondequiera que hubiese salido, había encontrado la manera de volver a entrar por esa puerta. Ahora estaba cerrada; me acerqué y moví el picaporte —a pesar de saber que había estado la silla debajo todo el tiempo— y no obtuve resultado. De todos modos, la solución debía estar en otra parte, y no en la puerta. En ese momento comencé a pensar que tal vez la muchacha formara parte de los hipotéticos habitantes de alguna estructura paralela, tal vez los mismos que renovaban la provisión de alimentos (cap. 8, p. 29).

Este fragmento esclarece el tema de la ambigüedad: a la pregunta de dónde vino la mujer, el personaje recuerda haber puesto momentos antes, la silla debajo del picaporte de la puerta de entrada, por lo que no pudo entrar por ese lugar.

Corrí ligeramente la cama de su sitio y ubiqué la silla —que aún estaba junto a la puerta, trancando el picaporte— debajo de una moldura próxima al techo, en el rincón formado por la pared izquierda y la pared de la puerta de salida (p. 28).

Esto supone un dilema que racionalmente no puede discernir pese a sostener que debe haber una solución. Dicha solución surge momentos después, cuando varias piezas más adelante, encuentra, guiado por Mabel, el túnel que lo conducirá a la playa. Sin embargo este hecho anterior no se explica, como tampoco puede resolverse la duda del narrador con respecto a la muchacha, la relación que establece él, con ella misma y con el resto de los habitantes del *lugar*.

La sospecha de una “estructura paralela” que subyace en toda la novela se entronca temáticamente con la narrativa de ciencia ficción.<sup>773</sup> En *El lugar* no se trata más que de un elemento que sirve para generar ambigüedad; pero Mario Levrero maneja con tal habilidad los resortes narrativos, que no permite que un recurso empleado recurrentemente en la literatura, desdibuje su relato. Frente al *lugar* común, baraja la sospecha, la intuición, de donde se deduce que toda la acción, en última instancia, no es más que una excusa para bucear en los pensamientos y en las acciones del personaje.

El conocimiento y la sospechosa relación de Mabel con el *lugar* y sus habitantes, se acentúan al no lograr entablar un diálogo con ella: “... tuve la vaga sensación de que sí me entendía; pero no respondió, en ningún idioma” (cap. 8, p. 29). La lengua que habla Mabel no se comprende y eso la relaciona directamente con los habitantes de las piezas. Esta idea surge cuando le pregunta cómo se llama: “Fue entonces que ella dijo su única palabra, que yo adopté como ‘Mabel’” (p. 29). Esta distancia que se establece debido a la imposibilidad de la comunicación se sustituye parcialmente por un lenguaje corporal, única forma de comunicación posible y de acceso a la joven, lo que dará lugar a un breve paréntesis erótico que muy pronto se convertirá en sensación de vacío:

Entonces me acerqué a la muchacha y comencé a hablarle. Sonrió con cierta ternura. No podía saber si me entendía o no, pero seguí hablando. Le hablé de mí, y también de ella; elogí su belleza, agradecí los regalos que me había traído. Cuando el tema se agotó, comencé a recitar algunos poemas que recordaba –aunque hasta ese momento no sabía que realmente los recordaba. Con uno de ellos tuve un éxito inesperado: la muchacha dejó por un instante el arroz, y un poco sonrojada me dio un beso en la mejilla. Yo la tomé de la cintura y la besé en la boca; no encontré resistencia, pero tampoco noté que respondiera. Después me apartó suavemente y siguió con la comida (cap. 8, p. 29).

---

<sup>773</sup> Reiteradamente Levrero ha sostenido que su literatura no se relaciona con la ciencia ficción aunque muchas veces se lo ha ligado a ella por las revistas donde publicó sus relatos. Se trata en este caso de la oposición marcada en lo fantástico entre lo normal y lo anormal anotada por Ana María Barrenechea. El conflicto está dado por la aparición de un hecho que desestabiliza la narración (Morillas) y obliga a los personajes a tomar determinados caminos dentro del laberinto.

A partir de esta breve instancia en la cual el personaje logra una comunicación corporal (el beso) a través de un poema que no sabe si comprende o no, se producirá la segunda desaparición de Mabel (la primera había sido durante la noche anterior). La extrañeza de tal desaparición refuerza la tesis de la ambigüedad del papel que desempeña Mabel y su relación con el lugar, así como la forma en que lo hace:

Después de otro largísimo silencio se levantó de la mecedora, se acercó a mí, me rozó la mejilla con dos dedos, y antes de que pudiera hacer algo por detenerla dio media vuelta y desapareció por la puerta de salida. Salté de la cama y corrí hacia la pieza vecina; estaba vacía (p. 29).

Este simple acto bastará para que el personaje - narrador intente elaborar un razonamiento que le proporcione respuestas. El fragmento que cito resulta esclarecedor al respecto, no sólo porque sitúa al narrador en cuanto a su motivación sino también por el uso de la ironía como efecto natural de la situación:

Esa muchacha sabía muchas cosas. Poco a poco me fue entrando como una fiebre, un torbellino donde se mezclaban preguntas y respuestas, teorías, todo aquello que no sucedía mientras ella estaba presente; ahora, sentía que algo se me escapaba, que la comprensión de todas las cosas estaba muy cerca y alcanzaba a rozarla apenas, y luego desaparecía. Después, un poco más sereno, pensé que había hecho un entrevero de planos mentales, y que era la muchacha, y no la comprensión, lo que se me escapaba; que ella era algo que no podía poseer ni controlar, alguien que sabía muchas respuestas a mis preguntas y que, sin embargo, no habría de responder; alguien que, al menos, podría servirme de consuelo o compañía, pero que también a esto habría de negarse. Nuevamente, sentí que la rabia me dominaba (cap. 8. p. 30).

Este pasaje configura directamente la acción en la mente del personaje, en la construcción que él hace del mundo y de las relaciones que establece o intenta establecer con sus habitantes. La falta de sincronía entre los hechos y el plano mental del personaje se muestra a través de la ironía.<sup>774</sup> Así una vez más se encuentra solo.

---

<sup>774</sup> Mary Erdal Jordan desarrolla el concepto de ironía aplicado a lo fantástico: “La estrategia de escritura de la ironía consiste en afirmar implícitamente lo explícitamente negado, en para los románticos un poderoso instrumento de desautomatización, un sutil connotador de la ambigüedad fantástica para los realistas, y un medio de enfatizar el carácter autoreflexivo del texto para los postmodernistas. La vinculación de estas modalidades de la ironía con la narrativa fantástica se sustenta, en términos generales, en el alto grado de literariedad de este género, que puede definirse como la tensión entre el requisito del texto de configurar mundo y el notorio carácter ficticio –inversosímil- del mundo creado (...) La capacidad del lector de decodificar la ironía, depende, en el caso del fenómeno intratextual de la medida en que sus códigos coinciden con los del texto y de la existencia de un contexto que ponga en relieve el carácter antifrástico del enunciado irónico. En suma, la ironía como tropo posee una efectividad variable, puesto que depende de un elemento básico no estático, como lo es el caudal enciclopédico del lector. Aún así, un texto irónico se mostrará como tal, para la



Sin embargo este segundo encuentro con Mabel, donde ella le proporciona alimentos dará paso a un tercero en el que la joven lo guiará a través del laberinto de habitaciones. En el capítulo 9, será quien lo conduzca a través de un sistema de túneles hasta llegar a la playa. Nuevamente en este capítulo la aparición este personaje es casi tan extraña como al comienzo:

Hubo un sonido leve; algo se movió en la habitación. Me preparé para actuar, pensando que por fin habría de capturar a quien traía la comida; pero el ser que había entrado ocupó la mecedora y empezó a hamacarse lentamente (cap. 9, p. 30).

La aparición de la muchacha genera algunos de los procedimientos que estaban ya presentes en *La Ciudad* para crear un clima ominoso. No obstante aquí se anula inmediatamente el efecto. Levrero construye sus relatos a través de una intriga casi imperceptible: lo que en un principio parece una amenaza, enseguida se esclarece, de modo que sólo permanece la incógnita del regreso, es decir de cómo llegó allí de nuevo.

En este capítulo se revela al protagonista uno de los secretos ocultos hasta entonces: el recorrido que lo lleva a la playa y el tránsito por los túneles. Estas dos acciones son emprendidas bajo la guía de Mabel. Sin embargo el secreto final no será revelado, puesto que siempre permanece algo sin explicación; en este caso serán los movimientos de Mabel por el laberinto.

Este personaje femenino carece de malicia. Está teñido de un *aura*<sup>775</sup> de inocencia y ternura más propias de un niño que de un adulto: “observó sin curiosidad ni vergüenza cómo me vestía” dice en algún momento el narrador.

Las escenas en la playa son reveladoras en este sentido: la desnudez de Mabel ante la mirada del protagonista resulta natural: “Su desnudez, que llevaba con tanta naturalidad como un vestido de todos los días, me dejó mudo, clavado en mi sitio” (cap. 9, p. 33). El deseo hacia la muchacha se transforma en ternura, constituyendo ésta un modo de percepción desprovista de pasión:

---

cual se valdrá de figuras retóricas como la hipérbole, el eufemismo, la litote”, en M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, op. cit. p. 40.

<sup>775</sup> Utilizo el término en el sentido que le da Walter Benjamin: “Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” (...) “se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizá preponderante, se alimenta su economía pulsional. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros”, en Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, op. cit. pp.163-165.

Pero Mabel era algo más que su cuerpo, y se presentaba ante mis ojos como la imagen misma de la inocencia. No había en su actitud ni el menor asomo de provocación. De inmediato, la oleada de mis deseos se veía enfrentada a esa actitud esencialmente asexuada de la muchacha, y la erección cedió un instante y la corriente que me electrificaba el cuerpo pasó a transitar, supongo, por otras vías: me invadió un estado de dulzura y lucidez, y me sentí realmente un hombre, un ser humano, un ser que formaba parte de la Naturaleza, una partícula ínfima y sin embargo imprescindible del Universo (cap. 9, p. 33).

Este comportamiento contradictorio es sin lugar a dudas un viaje más dentro del laberinto. Esta contradicción constituye una parte más del laberinto interior que el personaje debe seguir hasta encontrar la salida:

Había una contradicción, ya en la muchacha, ya en mí mismo, que me provocaba las reacciones, distintas y aun antagónicas. El cuerpo era de una belleza sólida, de una lujuria excitante, y lo primero que sentí fue un deseo rabioso de poseerla. Una oleada de ansiedad sexual me recorría todo el cuerpo y finalmente me provocaba una erección total y perentoria (p. 33).

Si bien la belleza de Mabel despierta su pasión,<sup>776</sup> las escenas finales del capítulo, cuya acción transcurre en la playa sitiada por un muro de cemento, constituyen un paréntesis en la búsqueda física que lleva a cabo el personaje y marcan el inicio de la búsqueda de los laberintos interiores. Mabel representa en todos los casos la falta de ansiedad, el desconocimiento del miedo y una percepción diferente del tiempo:

Mostraba en la cara una felicidad intensa, casi mística (...) Me seguía desconcertando ese tiempo suyo; parecía no esperar nada, como si se sintiera bien de continuo, sin necesidad de hacer nada para evitar el minuto presente; no había conocido nunca a un ser tan lejos de la ansiedad o del miedo, una especie de animalito feliz (cap. 9, p. 34).

El regreso por el sistema de túneles a la pieza implica también la clausura de una etapa. Destaco cómo, en el momento de acostarse juntos, ella ahora se quita los zapatos (como no lo hizo antes) aunque no la ropa. El deseo se disuelve y queda la idea no solamente del conocimiento adquirido sobre el lugar sino también sobre el protagonista. Mabel simboliza la existencia de otra búsqueda que no está en el espacio y que está relacionada con la interioridad de los personajes:

---

<sup>776</sup> Bellemin-Nöel en su planteo sobre la relación entre narrador y protagonista delimita el tema del deseo a través de la “configuración esquemática que reúne in praesentia al narrador y a su protagonista” y cómo “el narrador-enlace, voz deformada y deformante del protagonista, es también una figura de la represión, en tanto que éste constituye lo reprimido: lo crea y consiste en ello. Quizá no sería erróneo aventurar esta fórmula: el protagonista es el deseo; el narrador es la (de) formación del deseo y los dos son uno mismo”, Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico, op. cit.* p. 130.

El yo se configura tras cada nuevo desprendimiento de los otros, y se desrealiza cada vez que cae en la trampa de integrarse al todo. Ese todo que puede ser la visión sugestiva y armoniosa de Mabel (...) Para que el personaje se despersonalice (ahonde en su yo) debe tanto salir de las piezas como perder a Mabel. Porque ella se posicionaba sobre él y se posesionaba de él como del mundo circundante. El desprendimiento era imprescindible y aunque el protagonista no lo desea, lo sabe cierto.<sup>777</sup>

Dentro de ese círculo que representa el laberinto de las habitaciones es ella quien le muestra la salida.

#### **6.5.4. Alicia: la construcción de lo familiar**

Este personaje femenino irrumpe cuando el protagonista ya se encuentra con los otros personajes junto a la selva. Su historia es tan increíble e irreal como la de los demás, según su relato vivió una experiencia parecida a la del protagonista: el lugar por el que transitó hasta llegar ahí era una serie indefinida de piezas –aunque conformadas de manera diferente-. En algún momento es violada por un hombre que se encontraba en una de ellas y logra escapar. En la huida se encuentra con otras “familias” dentro de las piezas. En una de ellas encuentra a un niño, quien la seguirá desde entonces, aún después que el protagonista y ella abandonen el lugar.

Para el protagonista es la primera instancia en la que se narra una relación sexual. La relación se consolidará en el *rancho* (segunda parte, cap. 23, p. 71) hasta casi conformar un patrón familiar. Pero el personaje creerá que el *lugar* también está presente allí (se les entrega misteriosamente comida, papel y máquina de escribir sin que ellos tengan idea de quien lo hace).

Cabe destacar que Alicia, desde su llegada, muestra un acercamiento especial hacia el Francés. El protagonista en todo momento trata de alejarse de ella, a quien percibe como una amenaza. Finalmente y tras el suicidio del Francés, Alicia se refugia en él. Éste la acepta de mala gana y deja constancia de su independencia para decidir. Al final, cuando están juntos y el protagonista le plantea seguir solo su propio camino, Alicia realizará la misma pregunta que antes había planteado el Francés: “¿para qué?”, pregunta que revela esa identificación con respecto al *lugar* que se va produciendo en todos los personajes.

---

<sup>777</sup> H. Corbellini, prólogo a *El lugar*, op. cit. p. 7.

### 6.5.5. Bermúdez y el Alemán: el pragmatismo ante los conflictos

Cuando el personaje llega a un patio (segunda parte, cap. 14) emergiendo del muro de cemento por uno de los tantos agujeros allí presentes son tanto Bermúdez como el Alemán quienes lo socorren y le dan sustento. Es Bermúdez quien se erige como “jefe” de ese pequeño “imperio” tal y como lo designa irónicamente el narrador. Esta consolidación del liderazgo por parte de Bermúdez está motivada por varios factores, entre ellos él es el dueño de la carpa, las armas y todos los elementos necesarios para acampar en ese lugar. Bermúdez recuerda haber estado acampando en un lugar cuando sucedió la “distorsión” que lo trasladó a la selva.

El caso del Alemán difiere del de Bermúdez: se trata de un personaje que no destaca demasiado entre los demás y que progresivamente va tomando distancia del narrador, fundamentalmente como consecuencia de las actitudes de éste último. El personaje – narrador no colabora en la organización del campamento debido a que su interés se centra en partir lo antes posible en una nueva búsqueda de la salida del lugar.

En el capítulo dieciséis el narrador - protagonista detalla la personalidad de ambos personajes. Gracias a ellos descubre la presencia de otros personajes:

Me enteré que había otras personas ligadas a este patio. Por los agujeros, con o sin puertas, de las paredes (los que Bermúdez recomendaba no descuidar jamás, aunque hasta el momento no habían traído nada peligroso) habíamos aparecido, en este orden, Bermúdez, el Alemán, alguien a quien llamaban (nunca supe el motivo) “el Farmacéutico”, el Francés, un alemán auténtico y yo (cap. 16, p. 47).

El encuentro del personaje - narrador con Bermúdez y el Alemán le permiten reconocerse, constatar su estado físico después del pasaje por el *lugar*. La pulcritud de los otros le hace verse sucio, pero su aspecto se debe a las circunstancias vividas: “De antemano rechazaba la idea de afeitarme; me parecía que el aspecto adquirido, cualquiera que fuese, tendría su razón de ser, era como una muestra viva, un diario de viaje de las cosas sufridas” (cap. 16, p. 48). Este pensamiento lo alejará progresivamente de los otros personajes y generará en él la necesidad de partir.

La descripción del líder del grupo Bermúdez roza lo ridículo: “Se puso ropas muy gruesas y un sobretodo, y una gorra de cazador con aletas que le tapaban las orejas, y

controló que el revólver que llevaba al cinto estuviera listo para ser usado” (cap. 16. p. 48). Este atuendo lo define como un personaje dispuesto a todo que parece vivir con felicidad su propia aventura. Esta sensación también se traslada al narrador:

Este encuentro, cuyos alcances no había podido aún medir, ni imaginar, me excitaba; de alguna forma me sentía contento, pero también había un dejo de aprensión cuyo origen no podía localizar; quizá me había acostumbrado a la soledad (cap. 17, p. 49).

El protagonista solamente se quedará allí el tiempo preciso hasta darse cuenta de cuál es esa aprensión que lo condiciona. La conclusión final gira en torno a la necesidad de partir y a la continuación de la búsqueda.

#### **6.5.6. El Francés, una mirada diferente sobre el *lugar***

Otro personaje con el cual tropezará es el Francés. Es éste quien posee una mayor similitud con el personaje principal. De hecho, se trata de un *alter ego* del mismo, indiferente a todo, que se pasa el día leyendo. Según se cuenta, fue salvado por Bermúdez cuando estaba a punto de devorarlo un león. Proclive a la reflexión, pronto se convierte en buen interlocutor del personaje. La única diferencia que existe entre ellos está determinada por la pregunta que hace el Francés ante los requerimientos del narrador por la necesidad de partir del lugar: “¿para qué?”, inquiera el Francés. Estas palabras adelantan su final. No existe una razón para salir de ahí; así, poco después se suicida. Se oponen, por tanto, la visión de uno y otro: uno prescinde del mundo exterior, mientras que el otro busca el modo de comprenderlo para, a su vez, comprenderse a sí mismo. El Francés es quien elabora la teoría del *lugar* como una proyección de la personalidad de cada uno de los personajes, lo explicaría, según él mismo, las diferentes y formas en las que cada uno llegó al *lugar*. Dicha teoría, puesta en boca de uno de los personajes subraya un concepto mencionado anteriormente: se trata de la idea de la repetición borgeana, en este caso, ligada a una proyección de cada uno de los personajes sobre el mundo. La identificación entre personaje y mundo representado que se establece en cada una de las historias, muestra la fragmentación del mundo e incentiva la búsqueda de un solo espacio.

En el diálogo que ambos personajes sostienen en el capítulo dieciocho, aparece revelada la intuición del Francés: a pesar de ser quien mejor percibe el *lugar* junto al protagonista, no encuentra razones para salir de allí. La diferencia con aquel viene determinada justamente por los motivos de uno y otro: cuando el Francés le pregunta *para qué* salir de allí, el personaje intenta rescatar desde lo profundo, alguna variante que le permita explicar esa necesidad, volviendo a la figura difusa en el recuerdo de Ana:

Yo conozco a una muchacha... se llama Ana... Pero ya no era cierto: Ana se había diluido definitivamente. Traté de recomponer otra vez su rostro: un ojo, otro ojo; los labios; pero no pude. El Francés observaba en silencio mi esfuerzo un tanto desconcertado, fumando su pipa sin ansiedad (cap. 18, p. 53).

Por tanto la conversación del protagonista con el Francés lo enfrenta a sus propias motivaciones, conduciéndolo, de este modo, a la búsqueda de la salida del laberinto que, en definitiva es su propio laberinto.

#### **6.5.7. El Farmacéutico, otras versiones del *lugar***

Es aparentemente el personaje más hostil al narrador. Lo presentan Bermúdez y el Alemán, quienes advierten al protagonista que dudan de su cordura debido a las historias que cuenta. El Farmacéutico había partido con el Francés y a la llegada del protagonista todavía no habían regresado. Regresarán unos días después, primero el Francés y después el Farmacéutico. Sus historias acerca de la llegada y el recorrido por el *lugar* resultan contradictorias y, en ocasiones, se tornan absurdas (el Farmacéutico regresa asegurando que ha encontrado un gigantesco gallinero).<sup>778</sup> En distintas ocasiones éste relata tres historias diferentes a propósito de su llegada al *lugar*. Además, *ve* cosas que el Francés no puede percibir; así, persigue durante la noche una luz en medio de la selva, luz que el Francés no *ve* o no puede *ver*. Su regreso se produce poco después de la llegada de Alicia.

---

<sup>778</sup> El problema de la geografía del *lugar* debe tomarse como un elemento perturbador en la trama de la novela, y por tanto, es allí donde se visualiza la *anormalidad* del mismo. Este elemento atraviesa y desestabiliza un relato que visto desde otra perspectiva bien puede ser tomado como un relato de aventuras. En ambos casos se aplican las definiciones de fantástico de Ana María Barrenechea y Enriqueta Morillas Ventura, tal como fueron trabajadas en el apartado 2. *Presupuestos teóricos del trabajo*.

## 6.6. MOTIVACIONES DEL PROTAGONISTA <sup>779</sup>

Las motivaciones del personaje están ligadas, en primera instancia, a la búsqueda de respuestas que expliquen su situación. Busca dichas respuestas en factores externos (que proporciona el propio *lugar* mismo) y en factores internos (ligados su propio *yo*).

Esta motivación puede ser designada como *espiritual*: hay una búsqueda externa, que se desarrolla en el espacio, pero que redundando en la construcción de un *yo* escindido que anhela encontrarse. Su principal motor de búsqueda será partir de ahí, es decir, no quedarse anclado, estático, ni aún cuando se le brindan todas las facilidades para una vida “cómoda”. Sin embargo, al partir y finalmente regresar a su apartamento, el mismo desasosiego que lo dominaba anteriormente vuelve a surgir dentro de sí. Este hecho muestra e instala la sospecha acerca de la presencia de un *lugar* en ese espacio que él reconoce como propio, es decir, tanto la reproducción hasta el infinito de esos espacios, como la proyección interior del personaje, hacen pensar en una vuelta de tuerca con respecto a cómo planteaba Borges este tema: cabe pensar en cómo lo resuelve el maestro argentino en “Las ruinas circulares” y en cómo lo interioriza Levrero en este caso. La sospecha que surge a través de la construcción de los personajes levrerianos gira en torno a la concepción del mundo de la filosofía de Berkeley o Hume.

Otra motivación fundamental del personaje está ligada a sus impulsos erótico-emocionales y a las formas de relacionamiento que establece con los otros personajes. El deseo predomina en su relación con las mujeres (esto es una constante en la obra de Levrero), subyugando, por lo general, motivaciones más trascendentales. El caso de Mabel resulta esclarecedor en este sentido: pasa de lo erótico al mirar el cuerpo de la joven en la playa a una espiritualidad que emana de la observación de la fragilidad e inocencia de la

---

<sup>779</sup> Uso la palabra en el sentido que la usa Boris Tomachevski: “El término motivo se toma del estudio del folklore, donde tiene, sin embargo, un sentido diferente; aquí designará la unidad temática mínima. Casi siempre el motivo coincide con una palabra presente en el texto; pero a veces puede corresponder a una parte (del sentido) de la palabra, es decir, a un sema, y otras veces a un sintagma o a una frase donde no figura la palabra mediante la cual designamos el motivo” (...) “Si varios motivos forman una configuración estable que reaparece con frecuencia en la literatura se le da el nombre de tópicos” , Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1986, p.257.

misma. Destaco la relevancia del deseo ya que en lo fantástico tradicional éste, se erige como instrumento de construcción de la sintaxis del relato.<sup>780</sup>

En la construcción del personaje las emociones adquieren un papel determinante a la hora de elaborar sus relaciones con los demás. Acepta realizar algunas tareas colectivas de cara al funcionamiento del grupo excepto aquellas que le quitan tiempo para su ocio, tiempo que dedica a pensar y reflexionar cómo salir de allí. Esto evidentemente genera el resentimiento de los demás personajes, especialmente del Farmacéutico.

En la búsqueda interior del protagonista las cuestiones diarias parecen no tener importancia, lo que resulta relevante ya que indirectamente se muestra su buceo interior. Muchas veces siente la necesidad de detenerse en las piezas, de comer, de dormir, en definitiva de seguir ese aparente plan preestablecido (del mismo modo que los otros habitantes se adaptan a esta forma de vida), tratando de no pensar mucho al respecto. Muy pronto descubre que este estado es transitorio y la imagen de Ana aparece como el único referente válido para continuar:

Parecía que me daban la posibilidad, a veces tan ansiada, de casa y comida gratis. Sonreí. Sospechaba que de cualquier manera algún precio debería pagar por todo aquello si resolvía quedarme. Hacía ya tiempo que sabía que nada es gratuito. Volví a sonreír, ante mis propios pensamientos en torno a la posibilidad de quedarme allí. Me pregunté luego por qué me hacía gracia, y qué había de sustancialmente distinto en mi vida cotidiana para rechazar esa posibilidad tan de plano.  
- Ana – me respondí en voz alta. Sustancialmente, Ana. Y luego los parques, y el mar, y los amigos, y quizás algunas otras cosas. Pero todo, en conjunto, no pesaba tanto como Ana. Aunque ella no fuera, también, más que una posibilidad (p. 19).

Entre las motivaciones que aparecen de forma recurrente en esta obra así como en el conjunto de la narrativa de Levrero, la angustia y la ansiedad operan como un mecanismo que desencadena nuevas acciones. De este modo, al no encontrar respuestas a preguntas simples, como por ejemplo, quien les proporciona la comida, el personaje – narrador reflexiona:

Algo dentro de mí seguía enviando señales de angustia” (...) “La angustia desbordó de pronto. Me sentí oprimido, lleno de rabia y de impotencia. Recordé mi cita con

---

<sup>780</sup> “La relación del yo con el otro se mediatiza a través del deseo, y en esta categoría la narrativa fantástica maneja diversas versiones del deseo, generalmente en sus formas transgresivas. Cuestiones tales como sadismo, incesto, necrofilia, asesinato y erotismo, expresan claramente los deseos inconscientes que estructuran la interrelación, las interacciones del ‘yo’ y el ‘no-yo’ en el nivel humano”, en Rosemary Jackson, *Fantasy: Literatura y subversión*, op. cit. p. 49. El tema ha sido trabajado también por Todorov en el capítulo 8, referido a los *Temas del tú* donde el escritor lo relaciona con una experiencia de los límites y por ello con lo sobrenatural, ver Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit. p. 149 y ss.



Ana, y toda esta situación no prevista, no buscada, no explicada, se me presentó de golpe con efecto aniquilador (cap. 5. p. 20).

La angustia y la ansiedad son desencadenantes de la acción, inciden, para que el personaje continúe su camino a través del laberinto de habitaciones:

La angustia que me había proyectado con furia hacia delante ya se había ido diluyendo con el ejercicio, los nuevos encuentros, y el fracaso de mi búsqueda de una salida; había dejado paso a otra clase de angustia, más resignada, y también la duda tendía a inmovilizarme (...) contemplé la posibilidad de instalarme en alguna de esas piezas desocupadas durante un tiempo, para descansar y dejar que se restablecieran un poco mis nervios. Pero sentí que la ansiedad no me permitiría descansar (cap. 5, p. 22).

La imagen de Ana aparece y desaparece según los estados de ánimo del protagonista. Ella es el resorte que le permite situarse en “su realidad”. Los acontecimientos vistos por el narrador son desmenuzados, analizados y expuestos hasta adquirir una dimensión que los convierte en *extraños*. Esta forma de ver las cosas está teñida generalmente por rasgos emocionales, motivaciones o deseos profundos del protagonista que comparte el narrador:

No me volví a dormir, pero traté de que mi mente descansara un poco, rememorando escenas de mi vida cotidiana. Ana volvió a hacerse presente, pero tal vez de manera un poco forzada, como si yo me obligara a desplazar otras imágenes. La verdad es que mi preocupación por lo que me estaba sucediendo era tan grande que no podía evitar mortificarme constantemente con esas preguntas que no podía responder. Al mismo tiempo sentía necesidad de hacer algo concreto, sin poder definirlo; presentía que había allí más cosas para ver que las que yo veía, y más cosas para hacer de las que me parecían posibles. Había ocupado las dos jornadas precedentes en moverme a impulsos emocionales; pensé que había llegado el momento de proceder racionalmente (cap. 6, p. 23).

La necesidad de proceder racionalmente exige al personaje optar entre dos posibles caminos:

Lo único que se me ocurría era la misma opción entre dos líneas a seguir: o bien la inspección metódica, o bien el avance veloz y ciego en la única dirección posible (...) Me costó cierto esfuerzo imaginar una tercera línea: combinar las dos posibilidades, en un avance que incluyera una inspección rápida (p. 23).

Si bien la realidad es caótica y el protagonista no puede razonar desde una posición lógica, reconoce en ello un obstáculo insalvable:

Pero todo esto se me antojó se pronto demasiado trabajoso, y descubrí que en realidad no tenía ganas de actuar en forma racional. De inmediato me dije que nunca en mi vida lo había hecho; que siempre me había guiado más por las emociones que por la razón, y no veía ahora la forma de cambiar, ni sentía tampoco, en lo profundo, que ello me fuera imprescindible (...) me di cuenta de que la impotencia ante esta situación tan extraordinaria no era muy distinta de la impotencia habitual ante los hechos cotidianos; en este último caso se disimulaba mejor, simplemente, por la complejidad de las situaciones que el mundo nos presenta a diario (cap. 6, p. 23).

Esta oposición que el personaje plantea entre la posibilidad de actuar racionalmente y el reconocimiento de que esto es imposible frente a hechos que son extraordinarios y que por tanto, carecen de una explicación lógica, se resuelve atendiendo a las emociones. El personaje actúa con respecto al lugar de la misma manera que actúa el *lugar*, es decir, la mejor forma de responder a las exigencias que le plantea esa situación extraordinaria no es funcionar desde un punto de vista racional sino desde un punto de vista irracional (en este caso emocional). Dentro del mismo fragmento el personaje reconoce esta dualidad:

Aquí, todo era mucho más claro, no había para elegir entre demasiadas cosas, y me veía a mí mismo con una desconsoladora carencia de recursos. Imaginaba a cualquier otra persona en mi situación, a cualquiera de mis amigos, y me los representaba actuando con eficacia y rapidez (cap. 6, p. 23).

Generalmente el relato, como es propio del estilo narrativo de Levrero, funciona a través de los impulsos del personaje: son estos impulsos los que generan los hechos que posteriormente él vivirá y relatará. Importa resaltar la convicción de construcción de los hechos a partir de una realidad interior. Cristina Siscar lo define como “realidades ocultas”: “En muchos cuentos se subjetiviza la realidad exterior, la interioridad la invade”.<sup>781</sup> Esto se relaciona con la concepción de la literatura en la narrativa levreriana: “Interviene un yo literario que no es el yo habitual, con el que no podría escribir. Tengo que llegar a un estado casi de trance para que aflore esa otra persona que escribe”, sostuvo el autor en la entrevista mencionada.

El tema de la ansiedad recobra importancia al hacerse explícito en el capítulo dieciocho. En él, a lo largo de la conversación con el Francés, el personaje se enfrenta por primera vez, a través de las palabras del otro, a una realidad cambiante y múltiple así como a

---

<sup>781</sup> Cristina Siscar, “Las realidades ocultas”, entrevista a Mario Levrero, en *El Péndulo*, N° 15, Tercera época, Buenos Aires, mayo 1987, pp. 46-50.

una personalidad inquisitiva a propósito de los hechos vividos. La percepción de lo fragmentado del mundo se hace visible.<sup>782</sup>

Hacía ya unos cuantos días que la angustia trazaba en mí nuevos dibujos, con la imprecisión característica de los comienzos. Pero si su avance era lento y más lenta aún mi conciencia de ella, lo cierto es que avanzaba. A las experiencias vividas se sumaron los relatos escuchados, ampliándose las dimensiones de este lugar a límites increíbles, que empezaba a sospechar infinitos; al mismo tiempo, lo que yo llamaba mi vida cotidiana, es decir todo aquel pasado que finalizaba en aquella pared gris de la esquina frente al kiosco, se había disuelto junto con la imagen de Ana, formaba un mundo pequeño y lejano y ahora, comprobé con asombro, mi vida cotidiana era ésta, en un lugar desconocido, rodeado de extraños (cap. 18, p. 53).

Esta percepción del *lugar* que evidentemente se construye desde dentro de los personajes, hace que finalmente tome la decisión de partir. A su vez, plantea la idea ya señalada de la multiplicad de mundos según los personaje que haya. La motivación aquí subyace en la incompatibilidad de criterios por los que se rige el grupo presidido por Bermúdez. La idea de salir de abandonar el lugar esta relacionada con el recuerdo de Mabel:

Pero la idea de quedarme me seguía pareciendo tan extraña que, al repensarla, me hizo reír en voz alta. Recordé mis pensamientos de días anteriores, y los sentí muy valederos: no se trataba de regresar a ninguna parte, sino de salir de allí: a menos, pensé ahora, que allí encontrara algo que me decidiera a quedarme. Pero hasta el momento, salvo, quizás, Mabel, no había hallado nada parecido, y no tenía por qué suponer que lo hallaría (cap. 20, p. 62).

La búsqueda del *yo* pasa también por la búsqueda de una mujer: “todos esos viajes son el impulso del ánimo junguiana que excita la vida y en cada caso el ánimo como arquetipo aparece simbolizada en una mujer que el protagonista busca con afán”.<sup>783</sup> La intención de partir se configura desde las diferencias que el protagonista tiene con el grupo pero sus motivaciones van más allá y están relacionadas con su inconsciente: “... me molestaba especialmente por esa idea que parecía estar metida muy hondo en todos ellos, de permanecer indefinidamente en este patio” (cap. 20, p. 60). Este deseo es tan fuerte que la sola mención a la salida de cacería le produce un sentimiento amenazador: “sentía,

---

<sup>782</sup> “Los imposibles fantásticos cumplen una función (...) la de atacar, amenazar, arruinar el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas, las ‘verdades’ recibidas, todos los presupuestos no cuestionados en que se basa nuestra seguridad existencial (...) puede ser un trasfondo implícito que suscita la confrontación in absentia de un mundo acorde con nuestra noción de realidad y el de los imposibles que no se dejan explicar como resultado de ninguna forma de causalidad conocida o al menos comunitariamente aceptada”, Susana Reiz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 206.

<sup>783</sup> H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 31.

honestamente, que cualquier forma de colaboración con ellos se transformaba automáticamente en una íntima traición a mí mismo” (p. 60).

Se plantea una disyuntiva entre la necesidad física y la espiritual. Mientras se encuentra con el grupo él protagonista cubre sus necesidades físicas. Se siente protegido, pero cuando los demás personajes le exigen determinado grado de compromiso, siente amenazada su capacidad de decidir, es decir, su libertad: “descubrí que fue más bien un dejarme estar: había caído en la trampa de la comodidad. La misma trampa de las habitaciones de mi recorrido inicial, preparadas como para mí” (p. 61). Los cuestionamientos al grupo reflejan su propio cuestionamiento, y poco a poco lo van acercando a la ineludible decisión, quedarse o partir:

Había ganado en seguridad y comodidad, pero estaba perdiendo el tiempo. Y también, descubrí, me necesitaban por otro motivo más oscuro: me necesitaban como cómplice de esa actitud cobarde –en definitiva, más cobarde que la mía- de quedarse en el patio. ¿Qué esperaban, allí? (p.61).

La necesidad de partir también es la necesidad de encontrarse, de continuar el recorrido a través del laberinto para salir de él y así poder constituirse plenamente: “había resuelto desde un primer instante que ese lugar me resultaba ajeno, que no era el mío” (p. 61). Aunque el personaje no logra desentrañar el sentido y la necesidad de marcharse, el propio lugar le sigue resultando ajeno, por lo cual esto se convierte en un motivo.

La decisión de partir se apresura con la muerte del Francés. El suicidio de éste es significativo: “El Francés, revólver en mano, fue hasta el portón, lo abrió, lo dejó abierto, caminó una veintena de pasos, en dirección a la selva, pero fuera del caminito de pedregullo, y allí se voló resueltamente la cabeza” (p. 62).

La muerte del Francés, su *alter – ego*, marca el fin de una etapa en la estancia del protagonista en el lugar. Se inicia un nuevo ciclo:

Su yo escindido se ha reintegrado. Ya sabe lo que debe hacer. Porque en ese campamento de extraviados, la incomunicación ha permanecido entre los que viven superficialmente la vida, diríamos, los que viven en la inercia –han llegado allí y han decidido quedarse, porque la exploración, el cambio los asusta, son paráliticos emotivos- y los que experimentan sensaciones, visiones imperceptibles para los demás que prefieren ignorar el poder del inconsciente.<sup>784</sup>

---

<sup>784</sup> Corbellini, Helena, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 31.

## 6.7. LA LLEGADA AL *LUGAR* Y LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

### 6.7.1. Vigilia y sueño como configuraciones del *lugar*

Uno de los cuestionamientos más recurrentes en la novela es el que se presenta a través del sueño y la vigilia, planteamiento que se hace explícito a través de las reflexiones del personaje central. Sueño y vigilia ubican a la novela dentro de una modalidad narrativa claramente fantástica.

Este cuestionamiento se plantea ya en la primera edición, cuando un paratexto al comienzo del relato recoge la frase: “Cuidado: Por aquí se entra al laberinto de la realidad”. Algunas de las principales preguntas que el personaje se realiza pueden sintetizarse así: ¿cómo llegó allí, cómo aparece la comida, quién la sirve, quién dirige el lugar, qué forma tiene el lugar, cuál es la lengua desconocida que se habla en él?

Estas preguntas no encontrarán respuesta, y ceden lugar a otra más urgente que parece ser olvidada por los otros personajes: ¿cómo salir de allí? Esta última pregunta, es el motor que le permitirá arriesgarse a salir de “lugares relativamente seguros” hasta encontrar la salida. Tan trascendente resulta la pregunta que de alguna manera resuena en su memoria aun después de llegar a su apartamento al final de la novela:

Quiero preguntarme por qué no me atrevo a llamar a Ana por teléfono, o a mis amigos. Por qué no me entusiasma la idea de volver a mi trabajo, a mis cosas cotidianas. Por qué esta ciudad, ahora que comienza nuevamente a anochecer, me resulta extraña y hostil (...) Los interrogantes se siguen sucediendo, mis manos siguen escribiendo, pero no surge ninguna respuesta (p.79).

Casi al final de la primera parte de la novela el tema del sueño vuelve como un *leit motiv* que se reitera en toda la llamada *trilogía involuntaria*. Destacaré dos aspectos que tienen que ver con el sueño: el primero de ellos es aquel que evoca Dante al comienzo de su *Divina Comedia*, el andar errático del hombre sin conocerse; el segundo está relacionado con

la tradición fantástica. El sueño siempre representa el territorio de lo ambiguo,<sup>785</sup> donde lo real se difumina y parece no tener corporeidad. En el pasaje que menciono el narrador sostiene lo siguiente:

Todo había adquirido un tinte pesadillesco –y mi vigilia era algo tan parecido al sueño- que, en medio de la fiebre, comencé a sentir cierta felicidad de estar viviendo esta experiencia insólita. Me alegraba, incluso, de estar despierto; me hubiese decepcionado despertar de una pesadilla (cap.13, p.41).

En este caso el sueño es el territorio que contamina la realidad como ya mencioné al comienzo de este análisis: el personaje llega al *lugar* a través del sueño; pero no saldrá de él a través del mismo. El lector nunca tiene, por tanto, la certeza de la llegada o la salida. Este territorio ambiguo se materializa en el *lugar* y el personaje pasa a formar parte de él. El hecho suscita un resorte de extrañamiento para el propio personaje que nunca recibe explicación.

Otro aspecto relevante de lo onírico se relaciona con el *reconocimiento o agnición*. El personaje se conoce en ese estado en el cual la vigilia le parece sueño.<sup>786</sup> Esa vigilia-sueño le permite recorrer su propio laberinto.

Vigilia y sueño se convierten en motivaciones básicas en la configuración del espacio. Hay varios pasajes de la novela donde el tema del sueño a veces es una forma de sumergirse en el mismo para olvidar: “resolví estos problemas volviéndome hacia la pared y quedándome dormido casi de inmediato” (p.18).

---

<sup>785</sup> Francisco Javier Lasarte en referencia al cuento venezolano apunta algunas características que se encuentran en la narrativa de Levrero y que están presentes en *El Lugar*, así el mencionado crítico sostiene: “La idea de incertidumbre o de conflicto opuesta a la de encantamiento como efecto y principio discursivo orientador de la lectura; la de lo antitético frente a lo de armonioso para aludir al tratamiento de los universos representados - referidos en sus expresiones mayores a las dualidades real / irreal o su equivalente natural / sobrenatural y verbal / transversal o ficción / realidad; y la de transgresión o cuestionamiento frente a la de integración, referidos a cierta intencionalidad inicial del enunciador del discurso, son rasgos surgidos del deslinde entre dos registros prójimos- en tanto suponen representaciones que afectan a la noción tradicional de realismo- pero diferenciables, que apuntan más a señalar ciertas peculiaridades estructurantes del discurso que a dar cuenta de la totalidad de sus variables manifestaciones históricas y de sus significaciones particulares”, Francisco Javier Lasarte, “Cuestionamientos narrativos de lo real: modalidades de lo fantástico en el cuento venezolano contemporáneo”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit. p.162.

<sup>786</sup> Cirlot apunta con referencia a los sueños: “Una de las fuentes principales del material simbólico. Desde la Antigüedad se les prestó gran atención, distinguiéndose entre sueños ordinarios y extraordinarios (por la persona soñante, el valor de las imágenes oníricas y por las circunstancias del sueño)”, en J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 421.

Progresivamente esta relación entre el lugar y lo onírico deja paso a una certeza: aquello que se cree sueño toma cuerpo, se impone ante él. Pero las respuestas están en el interior del personaje, incluso el modo en que llegó allí:

Al parecer durante el sueño no había concebido mayores esperanzas de que aquello fuese una pesadilla; desperté con la idea más o menos clara de que estaba viviendo algo distinto. Eso no evitó mi malhumor ni la prolongación del desconcierto inicial. Por el contrario, ahora que tenía comodidad y estaba libre de algunas urgencias, podía desesperarme haciéndome preguntas y tratando inútilmente de responderlas. Eran varios los problemas planteados: qué me había sucedido mientras esperaba el ómnibus, quién me había llevado allí y por qué; qué era ese lugar y, fundamentalmente, cómo podría salir. Me revolví un buen rato en la cama y al fin me levanté, pensando que el juego intelectual no contestaría las preguntas ni resolvería por sí solos estos problemas (p. 18).

La percepción de los hechos que lo llevan al *lugar* también se vinculan con una reflexión temporal: “Al pasarme las manos por la cara noté un poco de barba; supuse que no debía hacer mucho tiempo que estaba en ese lugar, a lo sumo veinticuatro o treinta y seis horas: a menos que alguien se hubiera tomado el trabajo de afeitarme, para confundirme más” (p. 18).

Tampoco logra explicarse su aparición en la habitación vacía del comienzo. Este dato manifiesta la relación entre el tema del lugar y el tiempo como factores externos, motivadores de la acción narrativa en la mayoría de los relatos fantásticos tradicionales. Sin embargo, en este caso lo que lo impulsa son factores internos del personaje, conduciéndolo a seguir su camino. Por tanto la ambigüedad de los hechos sitúa el relato en el terreno de lo fantástico. Son efectos de ficción que dejan al descubierto zonas ocultas de la realidad y en la mayoría de los relatos el laberinto del ser humano.

La incertidumbre ante los hechos que no pueden ser explicados racionalmente lleva al personaje a cuestionarse la realidad que está viviendo.<sup>787</sup> La aparición de la comida opera como un signo claro que anticipa otros misterios que es necesario develar para encontrar respuestas:

Me dirigí a la mesa y me sorprendió encontrar el plato lleno de carne. Y algo en que no había reparado: una cacerolita con café (...) Estuve meditando sobre la aparición de la comida; evidentemente, alguien había entrado al cuarto durante mi sueño. Pensé que sería interesante sorprender a esta persona; me prometí no volver a dormir hasta lograrlo. Si todo aquello que me estaba sucediendo tenía algún sentido, podría tal vez

---

<sup>787</sup> Se trata de la duda no del lector sino del personaje, tema ya tratado dentro de la modalidad fantástica (Barrenechea, Campa, Morillas: ver apartado 2. Presupuestos teóricos).

averiguarse por intermedio de ese ser, aunque, pensé, ya lo consideraba un enemigo (cap. 5, p. 20).

Al finalizar el capítulo cinco el personaje constata algunas cuestiones referidas al *lugar*. Entre ellas percibe que ese viaje a través de las habitaciones no es normal, (el extrañamiento lo configura él mismo sin saberlo):

Debí atravesar una larga serie de piezas desocupadas antes de hallar una familia, y luego otra; y al continuar avanzando advertí que las piezas ocupadas comenzaban a darse con mayor frecuencia. En cada una de ellas se producía algún incidente menor; debí concluir que no sólo no era habitual que alguien hiciera este recorrido, sino que debía ser un fenómeno muy poco frecuente o tal vez no previsto. El denominador común era la sorpresa, a la que ha menudo se agregaba el miedo (cap. 5, p. 22).

Al finalizar el capítulo el interés por saber quiénes son “los otros” se ve interrumpido una vez más por el sueño, “no pude menos que dormirme a pesar de mi promesa de mantenerme despierto para espiar a quienes traían la comida” (cap. 5, p. 22).

El enlace que se produce con el capítulo siguiente también tiene relación con el sueño, pero allí es donde surge el espacio para la duda, el interés por querer ubicar a “los otros” se desliza en el mismo sueño como una presencia:

(...) recordé también la sensación de que me iluminaban la cara con una linterna, pero no pude saber si era parte del sueño, o si había sucedido en los hechos; tal vez; a causa de mi preocupación por la persona que traía la comida, lo había inventado al tratar de revivir el sueño en el momento de despertar (cap. 6, p. 22).

El tránsito por las habitaciones y la contemplación de la gente que las habita le va mostrando un panorama de empobrecimiento paulatino, así como el progresivo deterioro del espacio:

En las jornadas que siguieron, durante las cuales se mantuvo mi estado depresivo, fui confirmando esa impresión; al mismo tiempo, noté que las habitaciones y las gentes, salvo excepciones, se iban empobreciendo. Las paredes tenían manchas de humedad y trozos de revoque desprendidos, las ropas de las gentes estaban más gastadas y, en forma paralela, aumentaba la agresividad de hombres y mujeres, en especial de los más jóvenes (p. 24).

Este paralelismo entre la conformación psíquica de los habitantes y el *lugar* es fundamental para entender como funciona el espacio en relación con los personajes. De una



u otra forma la psiquis de los personajes se manifiesta como un reflejo del lugar que habitan, como explicó el Francés para definir la arquitectura del *lugar*, proyección del *yo* de los habitantes de ese espacio.

En esta primera etapa de la novela, el tema del sueño funciona como un área de difícil control. El mismo está ligado a los horarios en los que la luz se prende y se apaga, a la falta de regularidad de tal acción y a todo lo que no se puede discernir como real:

Recuerdo uno de ellos que me pareció repetirse muchas veces a lo largo de este período; se trataba de un juicio, en el que yo era el acusado. Al despertar no recordaba ninguna imagen precisa, pero creía recordar seres, de gran corpulencia, que debatían en forma exhaustiva en torno a “mi caso”; yo, el acusado, no era tenido en cuenta. Estaba presente pero no me hacían preguntas, ni se me señalaba, ni se me daba ninguna oportunidad de defensa; en realidad parecía no existir para ellos, más que como tema de discusión (...) diría mejor que varios seres trataba, mediante la discusión, de ponerse de acuerdo sobre ese tema que era yo; nadie buscaba tener razón, sino que parecían buscar la verdad, y querer actuar con justicia (cap. 6, p. 25).

Este relato del sueño inserta la narrativa de Levrero en la línea de Kafka,<sup>788</sup> en la que el protagonista vive una historia que no comprende. Se trata de un narrador - protagonista<sup>789</sup> que no logra desentrañar los datos que le permitan realizar un reconocimiento de sí.

Esta dualidad entre narrador y personaje conduce a la relevancia del acto de escritura: ésta representa la forma de reconfiguración del espacio y a su vez del *yo*. El uso de la primera persona en la narración permite a su vez el juego ambivalente de la extrañeza, pero fundamentalmente permite un margen de maniobra para la construcción de la intriga por parte del narrador. Poco a poco se perfila que la historia que está contando ya fue vivida. El efecto narrativo se completa: la narración constituye la reconstrucción lógica de hechos ya acontecidos. Sin embargo, ese margen de silencio que maneja el narrador creará el efecto necesario para intrigar al lector.

Asimismo, el uso de la primera persona permite situar al personaje-narrador como *testigo*<sup>790</sup> de los hechos, un recurso muy empleado en la novela testimonial que cumple el

---

<sup>788</sup> De la entrevista citada de Cristina Siscar rescato el siguiente diálogo: “-*El Péndulo*: La creación artística, al inventar sus propias leyes, puede atentar contra la Ley. ¿Te parece que la condición del artista es la marginalidad?; - Levrero: No sé. A mí, por ejemplo, Kafka me permitió, me dio permiso para reconocer que yo veía la realidad como él la veía. Yo tenía esa visión del mundo, pero no me animaba a comunicarlo, ni siquiera a mí mismo. Hay literatura de evasión, de escape (yo la consumo y la evasión me parece lícita) y literatura de integración, de liberación de zonas reprimidas”, *op. cit.* p. 49.

<sup>789</sup> En este caso hay un narrador dentro de la historia y la relación entre narrador y personaje es *equisciente*, es decir que “posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes”, para Oscar Tacca, esta relación tiende progresivamente al uso del *monólogo interior*, como se percibe en *El Lugar*. El monólogo del personaje le permite construir el relato y reconstruir su relación con el mundo. Por ello, la escritura se transforma en la forma de ordenar el caos. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.

mismo objetivo en la novela fantástica: se trata, en definitiva, de dar testimonio a propósito de la extrañeza de determinados acontecimientos a través de la escritura.

### **6.7.2. Llegada del protagonista al patio central**

Vi un lugar amplio, iluminado por el sol y a poca distancia una carpa pequeña, color verde oscuro. Luego advertí dos hombres, de pie al lado de un limonero que crecía junto a un largo paredón, cerca de una fuente blanca. Uno de ellos, el más alto y robusto, le dijo al otro en voz exageradamente audible.

-La carpa nos está resultando chica.

Estas palabras, las primeras que oía en mucho tiempo, y en un idioma familiar, hicieron que aflojara el sentido de la responsabilidad acerca de mi propia persona. Me desmayé (cap. 14, p. 42).

El comienzo de la segunda parte de la novela introduce al lector en la llegada al parque que representa para el personaje el descubrimiento de un espacio “familiar”. Allí no hay problemas de lenguaje y la oposición es clara con respecto al lugar antes recorrido. Ese paso de la oscuridad a la luz representa un primer estadio en la conformación psicológica del personaje. Por tanto existe un camino que lleva de la oscuridad a la luz, de lo artificial a lo natural. Este transcurrir incide positivamente en el recorrido que el personaje realiza por el lugar.

Como ya he apuntado anteriormente la temática del viaje y de la búsqueda, primero exterior y luego interior (consecuencia del primero), aparecen en la trilogía y en un cuento (“Siukville”) dentro de esta primera etapa de la narrativa levrieriana. En todos los casos el viaje y la búsqueda desembocan en un aprendizaje, purificación y reconocimiento. En este sentido el efecto fantástico o de extrañamiento, como lo han designado algunos críticos, es un procedimiento de la ficción cuya finalidad reside en ir más allá de la construcción de los personajes. Lo fantástico no es un acto en sí sino una herramienta para la búsqueda de respuestas a interrogantes de los entes de ficción.

El comienzo de esta segunda parte muestra la dualidad del tránsito de la oscuridad a la luz, del silencio a la comunicación, de la soledad a la compañía y, sobre todo, acercan al protagonista a un espacio que resulta familiar y tranquilizador. Esta primera percepción del personaje se disipa muy pronto a través de las conversaciones con los allí presentes. El

---

<sup>790</sup> “Aunque su forma más natural es la del relato en primera persona, su atracción ha llegado a la del relato en tercera: el narrador adopta la visión de un personaje – testigo”, Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, op. cit. p. 145.

parque y la selva son también parte del lugar, una instancia más que recorrer. Pero lo que en un primer momento se percibe como “familiar” comienza a pesar y a resultar extraño.

Uno de los elementos con mayor valor simbólico en esta segunda parte gira en torno a la fuente. Cirlot señala este símbolo como centro del espacio:

No hay duda de que su sentido como centro se refuerza y ratifica cuando, en un plan arquitectónico: claustro, jardín o patio, la fuente ocupa el lugar central. Esta es la disposición más frecuente en la mayoría de obras realizadas en culturas o períodos de conocimiento simbolista.<sup>791</sup>

La interpretación que hace Cirlot y que toma de Jung, me interesa para esclarecer la función del objeto en el lugar al que llega el personaje. Dos aspectos importa señalar en relación a la llegada del personaje al patio, donde se encuentra la fuente: el primero, la idea por la cual se inclina Jung: “asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual”; la segunda está relacionada “con el ‘país de la infancia’, en el cual se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada. Particularmente es justo este simbolismo cuando se trata de la fuente centrada en el jardín”.<sup>792</sup> Ambos aspectos son relevantes a la hora de considerar la imagen de la fuente en el pequeño jardín: sin lugar a dudas simboliza, dentro de la trayectoria del personaje, el renacer, así como el retorno a la infancia. La experiencia con Bermúdez y el Alemán tiene cierto grado de aventura y por momentos el lector se siente inmerso en una novela de aventuras.

La pérdida del conocimiento del personaje cuando llega al patio al final de la primera parte del laberinto es significativa, ya que implica el cambio de un estado a otro. Este paso se realiza a través del sueño: “...y fueron tres días enteros los que pasé sin conocimiento”(…) “y también siento esos tres días como un período mucho más largo, que tal vez podría abarcar varias semanas” (cap. 14, p. 42). El sueño es la frontera entre un estado y otro, la vigilia y el sueño operan en la novela como reflejo de los diferentes estados por los que atraviesa el protagonista. Cada período de sueño y vigilia se realiza mediante cambios efectuados en el espacio en el que transita el personaje.

Quizás se pueda explicar la presencia del sueño en el comienzo de la segunda parte (cap. 14) como una especie de cura. La percepción que el personaje trasmite a propósito de

---

<sup>791</sup> J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 211.

<sup>792</sup> Ibid. p. 212.

este período es ambigua: recuerdo real y sueño se entremezclan hasta imposibilitar la distinción entre uno y otro:

Mis recuerdos, soñados o no, incluyen pasajes por nuevos pasillos, un rostro de mujer muy próximo al mío, que me sonreía; varias figuras en movimiento a mi alrededor, como ejecutando pasos de danza; una visita a un lugar muy alto y circular, como la torre de un castillo, que tenía en medio del piso una argolla de hierro, muy gruesa y pesada, y en las paredes ventanitas altas y con barrotes; una puerta que daba al vacío, y allá abajo, lejano, el ruido del mar (estaba oscuro, y yo había estado a punto de caer al vacío); un galpón enorme, también visto desde una gran altura, con figuras aparentemente humanas, que se movían, allá abajo, alrededor de una hoguera; una conversación muy extensa con Ana, quien a ratos se transformaba en Mabel, y, finalmente, el hombre alto, de bigotes, o el otro, que era más bajo y rubio, siempre con lentes oscuros, quienes se alternaban en una guardia permanente junto a mi lecho. De vez en cuando se me acercaban con un vaso de agua. Y en una ocasión recuerdo haberlos visto a los dos juntos, de pie, conversando en voz baja (cap. 14., p. 43).

El pasaje recorta diferentes planos sobre los que se mueve el personaje; pero sobre todo, se destaca la conversación con Ana - Mabel. La figura de la mujer en la narrativa de Levrero siempre aparece ligada a los mismos sentimientos o fenómenos. El sueño revela sentimientos presentes en el protagonista. El temor a la caída (“estaba oscuro, y yo había estado a punto de caer al vacío”), acerca al lector a la experiencia recientemente vivida por el protagonista. La ascensión al lugar alto es de alguna manera su salvación. En este caso, el pequeño patio en el cual se encuentran Bermúdez y el Alemán representa, como ya mencioné anteriormente, el espacio familiar que trae una relativa calma dentro de la búsqueda de la salida del laberinto.

Cuando el personaje se despierta definitivamente, recuperado del cansancio del viaje, cae ya la tarde: “... salí, y en aquella especie de patio encontré a los hombres. El sol estaba próximo a ocultarse. Se sorprendieron al verme aparecer y sonrieron”. De esta forma se cierra un ciclo dentro de la historia. Esta etapa del relato parece comprimirse en una tarde, si se tiene en cuenta el momento inmediatamente anterior a la estancia en el lugar por parte del protagonista: “...una tarde soleada, otoñal, y yo que cruzaba la calle en dirección a una parada de ómnibus” (cap. 1, p. 12).

Después de la experiencia nocturna del personaje, donde día y noche sólo se perciben a través de luces que se prenden y apagan gracias a una voluntad que nunca llega a develarse, aparece la luz del día. Es la primera vez que el protagonista tiene la percepción de la realidad tal cual es. Pronto llega a la conclusión que esa percepción del mundo real es falsa y que por tanto deduce que todo ese espacio forma parte del *lugar*. Esa necesidad de

saber, de determinar el lugar en el que se encuentra, es la que lo guía en sus primeras averiguaciones gracias a aquellos que lo han cuidado y le han salvado la vida:

De inmediato, a riesgo de parecer descortés, di por agotado el tema y me lancé a hacerles las preguntas: dónde estábamos, qué hacíamos allí, por qué, etcétera. Pronto se desvaneció la esperanza que había nacido al verlos: estaban tan desconcertados y perdidos como yo. Todas las respuestas que obtuve fueron negativas. En principio se miraron, dubitativos; sin duda se preguntaban si yo estaría en condiciones de recibir semejante desengaño. Luego, lentamente, entre uno y otro, con un tono que trataba de ser filosófico o indiferente, con mucha paciencia, me fueron informando mediante rodeos de que realmente no tenían ninguna información para darme (cap. 14, p. 44).

Las preguntas del protagonista se dirigen a la comprobación de la realidad: funcionan dentro del relato como un medio para corroborar la percepción de la realidad que los rodea. Ninguno de ellos, como muy pronto lo comprueba el protagonista, está en condiciones de formular una hipótesis que escape a la propia realidad.

Esta interpretación del relato es fundamental para explicar el funcionamiento de toda la historia, ya que sólo el protagonista podrá explicarlo a través de su experiencia y el relato de su recorrido. Por tanto, la narración funciona como un instrumento externo de deconstrucción del espacio, por lo que toda mirada cuyo punto de partida sea el propio lugar, impide alcanzar una respuesta correcta.

La idea del lugar como un espacio variable cuestiona la certeza de las afirmaciones de los protagonistas. Todos ellos están dentro del lugar. Lógicamente sólo podrá explicarlo quien salga del mismo, en este caso el protagonista. Éste podrá hacerlo mediante las notas que toma durante su viaje y que posteriormente se transformarán en el relato. Así, la novela se inserta en una tradición: se cumple una de las variables propuestas por H. G. Wells: la del viajero del tiempo que regresa con una flor desde el futuro así como la conocida frase de Coleridge, citada por Borges: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano ¿entonces, qué?”.<sup>793</sup> En el relato de Levrero la flor equivale a los apuntes tomados en el viaje.

En el capítulo quince intenta hacer una descripción de lo que percibe mediante el dibujo de un mapa: las tres paredes que delimitan el lugar, el muro que sostiene la verja, la fuente con el león que echa agua por la boca, el limonero y la selva que se extiende unos doscientos metros más allá del descampado, pero la descripción solo tomará forma cuando

---

<sup>793</sup> Jorge Luis Borges, “La flor de Coleridge” en *Otras inquisiciones, Obras completas*, tomo II, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 17.

escriba el relato. Esta incapacidad de delimitación del espacio se produce estando dentro de él, ya fuera de él, el relato es la cartografía del *lugar*. La construcción del espacio es abierta y solamente cobra forma en el papel, en el acto de escritura: “Esto es, la enfatización del carácter ficcional del texto por medio de la enunciación asertiva –exenta de vacilación- de la noción de ‘mundo alternativo’ que configura”.<sup>794</sup>

Esta ambivalencia quizás pueda entenderse desde el punto de vista de la cosmología: “Una región espacio-temporal puede ser espacialmente finita en un sistema de cálculo y, por el contrario, espacialmente infinita en otro sistema”.<sup>795</sup> Sin embargo, la ambigüedad misma genera un espacio de duda que se transfiere del protagonista al lector, y todo intento de ordenación del mundo (en este caso a través de la escritura) culmina en fracaso. Nunca es posible cartografiar el *lugar*. Es en esa brecha donde aparece el efecto fantástico.<sup>796</sup> Sobre éste y otros aspectos de la narrativa de Mario Levrero, Graciela Mántaras Loedel apunta:

Levrero inventa mundos opresivos, unos sueños pesadillescos, unas 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.<sup>797</sup>

A partir de las historias de los demás, el personaje comienza a construir la idea de las variaciones del lugar, y al escuchar las diferentes versiones de cómo llegaron los demás “viajeros”, comprende que hay tantos lugares como personajes.

La historia de Bermúdez es muy diferente a la del protagonista. En el intercambio de historias, que no es sino la construcción cartográfica del lugar a través del imaginario, surgen las distintas opciones:

Fuimos intercambiando nuestras historias en forma desordenada. Las suyas eran tan difíciles de creer como la mía. Bermúdez, por ejemplo, tenía una idea exclusivamente selvática y campestre del lugar. Todo había comenzado, según sus palabras, con la compra de la carpa y la intención de hacer turismo para tratar de olvidar por unos días sus problemas familiares y cotidianos (...) había ido a acampar

---

<sup>794</sup> M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, op. cit. p. 117.

<sup>795</sup> Akbar Tursunov, *Del mito a la ciencia (La evolución de la cosmología)*, Buenos Aires, Ediciones Pueblos Unidos, 1975.

<sup>796</sup> Se trata de lo fantástico como modalidad narrativa según lo visto en el apartado 2 (presupuestos teóricos) desde la perspectiva de Barrenechea y Campra (op. cit). Enriqueta Morillas Ventura señala un concepto que puede aplicarse en este caso: “La sobrenaturaleza cede a favor de la representación del contraste y el problema que plantea la narración de realidades divergentes, acarreado habitualmente la duda que los refuerza y pone de relieve”, en “Identidad y literatura fantástica”, op. cit. p. 311.

<sup>797</sup> Graciela Mántaras Loedel, “Mario Levrero: un narrador mayor” en *La Democracia*, Montevideo, 11 de marzo de 1983.

a un lugar habitual y amable, un parque en las proximidades de un arroyito. Un día se alejó demasiado, en tren de caza, y se encontró de pronto en una selva húmeda, con árboles altos y lianas, oscura y densa. Lo sorprendió luego encontrarse con una puerta y notar además, a lo lejos, por detrás de los árboles, unas paredes increíblemente altas, grises. Se sintió atrapado, entrampado (cap. 15, p. 45).

La descripción del *lugar* que hace Bermúdez continúa: pasa por una serie de habitaciones (cuyas puertas conservan las características que ya había visto el protagonista); da muerte a un gorila; tiene que escaparse por un balcón; cruza lugares selváticos, hasta que:

Encontró finalmente su carpa, en un lugar totalmente distinto al que creía haberla dejado, y pudo rescatarla junto con el resto de su equipo a riesgo de ser devorado por caimanes. Por momentos la historia se volvía ridícula, en labios de un adulto, y se me hacía difícil contener la sonrisa; pero Bermúdez estaba muy serio y, en realidad, yo no tenía motivos para dudar de ninguno de los detalles (cap. 15, p. 46).

La historia que cuenta Bermúdez le resulta tan increíble al protagonista como la suya a los otros personajes. Sin lugar a dudas, la historia del Alemán es aún más increíble: la dosis de absurdo es llevada a un grado extremo, y la percepción de estar en un laberinto abierto del cual nunca se sale es ciertamente claustrofóbica. En ambos casos, así como en la historia del Farmacéutico, los aspectos insólitos caracterizan la construcción del lugar. Es en esa relación entre personajes y hechos donde se produce la fisura y aparece la sospecha de lo ajeno, lo extraño, lo ambiguo.

El episodio del Alemán representa uno de los mejores pasajes de la novela, sobre todo porque revela ciertos temas y circunstancias que luego se verán reflejados en la novela *París*. Además reitera algunos de los tópicos ya referidos en la propia historia del protagonista. El Alemán “es hijo de paraguayos con lejana ascendencia germánica” tal y como lo describe el narrador-protagonista:

Hacia unos días se había embarcado para probar fortuna en Buenos Aires. Se durmió en la travesía nocturna, y al despertar comprobó que el barco estaba vacío, anclado en un puerto desconocido y desierto.

Ambuló por este puerto y por un pueblito también deshabitado, hasta encontrar un hotel: en la puerta había dos mujeres, y lo llamaron. Una vez adentro pasó varios días con las mujeres (y aquí el Alemán adquiere una mayor fluidez en el lenguaje y exhibe una especie de catálogo informativo de las infinitas fórmulas del erotismo) hasta que un día descubrió que la puerta por la que había entrado no podía abrirse, y que no había otras puertas al exterior. Por otra parte, las mujeres hablaban un idioma muy extraño, y a veces parecían burlarse de él. Intentó, al principio, desechar la preocupación; disponía de todas las habitaciones de un hotel, grande y lujoso, para que las dos mujeres le hicieran olvidar la tristeza por la esposa y los hijos perdidos; pero en cierto momento no pudo resistir más allí dentro (y se sentía un poco

avergonzado al narrarlo, como si yo no pudiera entender la claustrofobia y, más aún, ese sentimiento de ajenidad e incomunicación con las mujeres burlonas). Huyó por la azotea.

Durante un tiempo estuvo acompañado sólo por unos gatos; desde ese lugar parecía como que el pueblo entero estuviese formado únicamente por azoteas, sin calles ni plazas, ni el menor espacio libre entre un edificio y otro. Cuando decidió deslizarse al interior de una casa, se dio cuenta de que no había otra forma de salir, aparte de la puerta de la azotea por la que había entrado, que unos pasillos y túneles, por los que finalmente optó luego de muchas dudas y temores. Estos túneles lo llevaron, luego de varias idas y vueltas, a otros lugares cerrados y desiertos.

Cuando ya había comenzado nuevamente su vida de lamentaciones, esta vez por haber abandonado el hotel y las dos mujeres, logró acceder al patio. Pero previamente había tenido un par de aventuras que, según dijo, casi lograron desequilibrarlo.

En uno de los pasillos había sido perseguido tenazmente por un hombre alto de sobretodo raído, quien trataba de convencerlo en un idioma extranjero ayudándose por señas, de que le comprara unos billetes de lotería que llevaba colgando en una tira, en la mano derecha, y de quien le costó más de una jornada desprenderse.

Y en otro de los lugares, y sumergida en una enorme pecera incrustada en la pared, había visto ahogarse a una muchacha, desnuda en un agua verde, sin poder hacer nada por evitarlo; el vidrio había resistido todos sus embates, y sólo consiguió sacarse un hombro –el que aún le dolía con el tiempo húmedo (cap. 15. p. 46-47).

La aventura del Alemán es similar a la del protagonista. Es a través del sueño que llega al pueblo. La diferencia está en la ubicación de espacios abiertos a través de los cuales se accede al *lugar*. Después se producirá un cambio: allí las puertas que permiten el paso en un solo sentido parecen indicarle un camino que debe seguir. Es en este espacio donde el personaje declara el sentimiento de ajenidad, es decir, de sentirse “otro” con respecto al *lugar*.

El episodio con las mujeres en el hotel tiene mucha similitud con la novela que cierra la *trilogía: París*. También allí el personaje se encuentra con un catálogo de mujeres que le son ofrecidas. Asimismo, el personaje cuando recorre las diferentes habitaciones piensa, en un hotel. Pero nunca llega a tener la certeza que sí posee el Alemán que pudo ver el hotel desde fuera, no necesita reconstruirlo desde dentro del mismo.

La escena final donde el extranjero intenta venderle números de lotería, introduce al lector de lleno en una situación donde el absurdo y el ridículo producen una ruptura en la gravedad que pudiera tener la situación. En esta misma perspectiva se encuentra el episodio de la muchacha dentro de la pecera. Entonces se sugiere una presencia viva y cambiante en el espacio en el que deambulan los personajes. En una y otra historia la percepción de lo amenazante reina sobre todos los personajes. Esta amenaza latente es una de las formas narrativas elegidas por Levrero como motor del relato. Los personajes buscan escapar de un peligro latente, lo que permite mostrar cómo avanza la *sintaxis narrativa*. Como ya expresé



anteriormente, es en esos “intrusismos” donde el efecto fantástico aparece, siempre como proyección de tópicos más profundos de la narración. Temas como el sentimiento de alteridad, la percepción de lo extraño y la búsqueda del *yo*, son algunos de los tópicos que surgen de esta confrontación entre estructura narrativa y construcción de personajes.<sup>798</sup>

El relato del Farmacéutico es especial, puesto que es una y a la vez todas las historias. Al relatar su llegada al *lugar* el lector asiste a las mismas variaciones que ha presentado el espacio anteriormente. Ya no es el lugar lo que cambia, sino la propia historia que lo representa y frente a esa amenaza los demás personajes sólo encuentran una explicación: “Bermúdez insistió en que el Farmacéutico debía estar loco” (cap. 17, p. 49). Locura y sueño parecen ser entonces las formas de acceso al *lugar*:

-Una vez –dijo- me contó que había llegado a este lugar tragado por un remolino; dijo que había salido a pescar en un bote, y que de pronto un remolino lo absorbió. Pero a éste –y señaló al Alemán, quien asintió de antemano con pequeñas oscilaciones de cabeza- le dijo que fue en el consultorio de un dentista, en el momento en que le sacaban una muela; sintió que se la arrancaban de un tirón, y tenía los ojos cerrados, y como después no sintiera más nada los abrió, y encontró el consultorio vacío. Estuvo un rato escupiendo sangre, y después se aburrió y se fue del consultorio, para encontrarse en un lugar completamente distinto.

El Alemán volvió a confirmar con la cabeza.

-Después –prosiguió Bermúdez- me volvió a contar una historia distinta: que manejaba una locomotora que arrastraba una serie de vagones, y se metió en un túnel habitual, y que al salir del túnel se encontró con que las vías terminaban, más allá, junto a unas luces coloradas, y que estaba solo con la locomotora: el resto del tren había desaparecido.

Y no creo que sea un mentiroso. En general es un tipo muy correcto. Lo que pasa es que debe estar loco (cap. 17, p. 49).

La única explicación que encuentra Bermúdez para las diferentes historias que construye el Farmacéutico es la locura. Sin embargo, es posible que cada una de las historias sea verdadera. De hecho este relato plantea el tema de lo *real - verdadero* mucho más allá de lo *real - aparente*. Por eso me refiero a un *intrusismo de lo real* para referirme a las apariciones de aquello que no se percibe pero que repentinamente aparece ante los ojos de los personajes. Lo cierto es que para Bermúdez, que es un hombre de mentalidad práctica, eso no puede ser posible; ahora bien, la visión que tiene el Farmacéutico, como ya señalé anteriormente se acerca bastante a lo que es en sí la propia configuración del *lugar*: variedad, inestabilidad, contradicciones parecen ser la realidad que los personajes viven. Sin embargo,

---

<sup>798</sup> Me refiero en este caso a lo fantástico delimitado por Campra (*op. cit.* apartado 2).

la única huella que permanece como testigo de esto son las anotaciones que hace el protagonista acerca de lo que lo que ve, vive o le cuentan.

Acerca de la última historia que cuenta el Farmacéutico, sobre la llegada en tren al *lugar* cabe destacar su vinculación con las otras dos novelas de la *trilogía*: en *La Ciudad* el personaje – narrador recorre las vías para alejarse del pueblo, asimismo al llegar a *París* el personaje bajará de un tren. El mismo motivo es el que aparece en “Siukville”,<sup>799</sup> allí el personaje espera en la estación un tren que lo lleve a su destino. Las vías del ferrocarril y los trenes parecen ser las vías posibles de acceder a los *lugares* dentro de la *trilogía involuntaria*, con la excepción de *La Ciudad*, donde el personaje llega al pueblo en un camión.

Cualquiera de los tres episodios narrados por el Farmacéutico, así como los vividos por Bermúdez y el Alemán y como se tratará posteriormente: el caso del Francés, recorren algunos de los episodios clásicos dentro de lo fantástico. No obstante como ya señalé, este tipo de recursos en Levrero no es una técnica en sí, sino que se convierte en una poderosa herramienta de búsqueda y construcción de los personajes. No en vano el tema sobre el que versa la novela no son estos episodios, sino la construcción del personaje en esta perpetua búsqueda de sí mismo en los otros y en el mundo.

La historia del Francés no difiere mucho de las otras. Pero debido a su propio carácter adquiere tonalidades diferentes:

Luego se habló del Francés. Bermúdez lo había encontrado leyendo un libro a la sombra de un árbol, junto a un arroyo, a punto de ser devorado por un león que se le había estado acercando sigilosamente. Bermúdez usó con precisión el fusil, y mató al león con una sola bala. Parece ser que el Francés es un hombre de sangre fría; agradeció amablemente a Bermúdez que le hubiera salvado la vida, pero, según, Bermúdez, había un fondo de total indiferencia en él (...) después de lo del león se había apartado de Bermúdez hasta el reencuentro que se produjo cuando apareció por una de las puertas del paredón, sin dar mayores explicaciones, escudándose, siempre según Bermúdez, en su aparente ignorancia del idioma (cap. 17, p. 50).

El carácter del Francés está en consonancia con el del protagonista en cuanto a la percepción del *lugar*: la idea de un espacio que se relaciona con los deseos íntimos de los personajes que lo integran. Esta forma de relacionarse, sin ansiedad aparente, le lleva a aparecer y desaparecer prescindiendo del contacto con el grupo. Un poco más adelante en el relato, el narrador apunta: “Todos, y especialmente Bermúdez, estábamos asombrados por la fría tranquilidad del Francés, capaz de dormir en un árbol de la selva” (cap. 18, p. 51). Por

---

<sup>799</sup> Mario Levrero, “Siukville”, *Espacios libres*, ob. cit.

otra parte, la visión del Francés a punto de ser devorado por un león raya en la ridiculez, al igual que la historia de Bermúdez.

La llegada del Francés genera un cambio en el relato. El personaje comienza a tener la percepción de estar ante un interlocutor que puede responder sus preguntas, ya que siente que el Francés empatiza con él. Este proceso que tiene su inicio en el capítulo dieciocho, desencadena en el personaje un cambio significativo: ver el *lugar* de manera significativamente diferente a como lo había visto hasta ese momento.

El regreso del Francés sitúa al grupo ante un nuevo dilema: el tema del tiempo y la confirmación de algunos datos aportados anteriormente. En relación al Farmacéutico, el Francés dice: “Está loco. Empezó a ver una luz que se movía, y yo no veía nada. Me arrastré durante toda una noche, hasta el amanecer, detrás de la bendita luz” (cap. 18, p. 50). Esta luz que el personaje sigue en la oscuridad y que el Francés no consigue *ver* parece confirmar la hipótesis de la existencia del espacio como proyección del *yo* de cada uno de los personajes.

Otro es el tema que preocupa al narrador: la distorsión en la percepción del tiempo. Inmediatamente después de la aparición del Francés, después de partir a explorar la selva, éste comenta:

Anduvimos un día entero dando vueltas como tontos (...) descubrí, antes de dormirme, por qué me sonaba especialmente falsa la historia del Francés: se trataba del tiempo. El hablaba como si sólo hubiese estado fuera durante dos o tres días, y habían pasado, según mis cálculos, por lo menos diez o doce desde que junto al Farmacéutico habían salido en su exploración, antes de mi llegada al patio (cap. 18, p. 51).

Esta percepción diferente del tiempo transcurrido se confirmará posteriormente con la llegada del Farmacéutico, quien reconoce que sólo transcurrieron tres días. Si se toma como punto de referencia el patio o quizás como centro del *lugar*, se puede conjeturar que la diferencia de percepción temporal está motivada por el espacio que ocupa cada uno de los personajes y/o por el desplazamiento de los mismos.

Una de las posibles explicaciones si se tiene en cuenta una percepción relativista del tiempo, sería que éste transcurre de manera diferente para unos y otros: para aquel que se queda en el supuesto centro transcurre con mayor rapidez mientras que para los que viajan, se hace más lento. Esta explicación, que podría estar en consonancia con un modo de lo *fantástico moderno*<sup>800</sup> permite entender la profundidad del relato de Levrero. Lo más

---

<sup>800</sup> Ver Campra, apartado 2, *op. cit.*

importante en la narración no es el efecto en sí mismo, formulado a través de la ficción, una ficción que enlaza con los temas habituales de lo fantástico, sino el resultado que produce ese efecto en los personajes. En última instancia, la estructura profunda del relato de Levrero apunta a una transformación de los personajes. En este caso, el protagonista-narrador.

### 6.7.3. Variantes del *lugar* como proyección del *yo*

La conversación del protagonista con el Francés permite construir una serie de hipótesis acerca del relato y las relaciones de la propia novela con *La Ciudad* y *París*. En primer término la aparición del personaje y su llegada al lugar establece una relación con algunos de los procedimientos que aparecen posteriormente en *París*. Si bien la historia contada por Bermúdez acerca del encuentro con el Francés es cierta, la percepción de éste difiere:

El Francés siguió largo rato sin comprender que ya no estaba en su país, y no se explicaba cómo podía haber llegado un león cerca del Sena, en las afueras de París. Pero su relato era menos anecdótico que los otros; tenía más contenido de un tiempo interior, muy especial, y se demoraba en detalles que no eran aparentemente los más destacables. Me fui haciendo la idea de que realmente ese hombre tenía un tiempo distinto, y me pareció que al fin había dado con alguien a quien se le podía inquirir seriamente sobre todo aquello. Sin embargo, obtuve un encogimiento de hombros y un largo silencio; después habló, en una mezcla de idiomas.

-No sé, no me sorprende demasiado. La bomba atómica, quién sabe. Fisuras en el espacio-tiempo, el láser, la relatividad (cap.18, p. 52).

El relato de la conversación con el Francés debe destacarse para comprobar como éste vuelve a posicionarse sobre el *lugar* de una nueva forma. La percepción del tiempo interior de ambos hace que la conversación sea mucho más rica para el personaje - narrador de la que podría tener con los otros. La primera respuesta que dará el Francés es simplemente una respuesta casual que no se dirige al fondo de la cuestión. Nombra una serie de fenómenos que nada tienen que ver unos con otros: "...mezclaba todo con las manos, haciendo ademanes amplios y vagos como para dar coherencia al conjunto" (p.52). La incoherencia del relato verbal permite entender otro tipo de coherencia, una coherencia interna basada en la meditación sobre el *lugar*: "Pero siguió hablando, y a pesar del desinterés que demostraba en general por las cosas se veía que había meditado largamente, al menos tanto como yo" (p. 52). Ese tipo de incoherencia es la que aparece en *París* en el

relato del personaje Juan Abal, quien intenta explicar algo que no puede aprehenderse de la realidad que los rodea.

Por tanto, el relato funciona desde dos perspectivas, una que puede denominarse *externa* y otra *interna*. La primera abarca todos los acontecimientos que les suceden a los diferentes personajes, así como todo el espacio que les rodea y que genera los cambios a nivel narrativo; pero hay una realidad interna que en este caso es compartible entre el narrador y el Francés: ambos piensan el *lugar*, lo analizan desde su propio *yo*. Así, para el Francés la historia del Farmacéutico no es contradictoria en sí: “Hablando del Farmacéutico, por ejemplo, manifestaba no encontrar que las tres versiones de su llegada aquí fueran contradictorias” (p. 52). Esa percepción diferente del lugar, según el Francés su propia explicación:

Imagino que podría tratarse de un trozo, como una nube, o algo así, de una materia especial, de otro tipo, no sé, que de alguna manera nos hubiera tocado a nosotros o nos hubiera envuelto, y esta materia daría forma a nuestros deseos o temores inconscientes. Me llama la atención la diversidad de formas de llegar aquí, y que esas formas parecieran corresponder a la personalidad de cada uno, n'est-ce pas? (...) escuchando cada narración, uno pensaría en lugares totalmente distintos, desconectados entre sí, que nada tuvieran que ver; y sin embargo, incluso geográficamente, todos hemos estado muy cerca unos de otros en este tiempo (...) luego le pregunté si el creía posible salir de allí. Repitió su tic con los hombros. -¿Para qué?- preguntó a la vez (p. 52).

La respuesta del Francés representa un punto de inflexión en la propia construcción de las decisiones del personaje central. Pero lo que desconcierta es *ese* “¿para qué?”. Un poco más adelante se explicitan las razones de esta pregunta: “¿Pero en qué mides lo desconocido de este lugar, en relación al que dejaste? ¿Cuánto más extraños somos para ti los que ahora te rodeamos, que aquellos que te rodeaban en tu ciudad?” (p. 53). La respuesta del Francés motiva la reflexión del personaje acerca de su estancia ahí y lo obligará a plantearse un tema presente en *París*: la cuestión no es el *lugar*, sino él mismo. El eje de la narración ya no será la configuración del espacio, es decir, la arquitectura del *lugar* sino el posicionamiento de los personajes con respecto a sí mismos: la extrañeza no está en el espacio físico, sino en un espacio interior que la genera. En realidad aquello que está en juego es el sistema cognoscitivo de los personajes ante el mundo:<sup>801</sup>

---

<sup>801</sup> “Lo siniestro puede ser tanto una expresión de temor ante lo desconocido como síntoma de desconfianza hacia el sistema cognoscitivo” (...) “En lo fantástico moderno lo siniestro surge debido a que la hegemonía del sistema cognoscitivo en la construcción de la realidad es rebatida por la noción del lenguaje como sistema semiótico que lo incluye. En este sentido, más que una relativización de la noción de realidad, habría que hablar

Hacía ya unos cuantos días que la angustia trazaba en mí nuevos dibujos, con la imprecisión característica de los comienzos. Pero si su avance era lento y más lenta aún mi conciencia de ella, lo cierto es que avanzaba. A las experiencias vividas se sumaron los relatos escuchados, ampliándose las dimensiones de este lugar a límites increíbles, que empezaba a sospechar infinitos; al mismo tiempo, lo que yo llamaba mi vida cotidiana, es decir todo aquel pasado que finalizaba en aquella pared gris de la esquina frente al kiosco, se había disuelto junto con la imagen de Ana, formaba un mundo pequeño y lejano y ahora, comprobé con asombro, mi vida cotidiana era ésta, en un lugar desconocido, rodeado de extraños (cap. 18, p. 53)

Las palabras del Francés, *alter-ego* del personaje central, sitúan en el centro del cuestionamiento al propio *lugar* y a la percepción que tienen los personajes del mismo. De esta forma este diálogo se transforma en vital para entender el funcionamiento de la novela, ya que a través de la conversación, el personaje central decide partir: “Es preciso salir de aquí –me dije en voz baja-, con asombro de mi propio descubrimiento-, aunque no necesariamente para volver allá” (cap. 18, p. 54). Esta conclusión plantea la idea de un laberinto interno que es necesario recorrer para encontrarse, así como lo innecesario del regreso al mismo lugar.

El pasaje representa la identificación del personaje-narrador con el funcionamiento del *lugar*. De esta forma se debe comprender el paratexto presente en la primera edición: “Cuidado: por aquí se entra al laberinto de la realidad”. Las puertas que se abren tanto en un solo sentido como el lugar que no permite el regreso, funcionan como una metáfora del tránsito humano por la vida. De este modo la aceptación por parte del personaje de no volver al sitio de donde partió implica un paso en su proceso de aceptarse y reconocerse. Este punto central del relato es sin lugar a dudas el comienzo de una larga *agnición* o reconocimiento que hace de su propio destino.

Paradójicamente el único lugar al cual se regresa es al propio patio. Allí regresan el Francés y el Farmacéutico, y poco a poco van llegando otros personajes. La existencia de un centro en el que desembocan todos los caminos puede interpretarse como una metáfora del espacio donde se aprehende el *lugar* de cada uno. El centro es tanto físico como espiritual, lugar donde la ansiedad y la angustia dejan paso a las decisiones. Así el centro del Francés se reduce a la pregunta “¿para qué?” intentando demostrar, la inutilidad de cualquier acción.

El final del capítulo representa fielmente esta concepción de cada uno: para el narrador cree que debe partir porque tampoco hay razones para quedarse, mostrando así una

---

de una supeditación de ésta al poder representacional del lenguaje”, Mary Erdal Jordan, *La literatura fantástica*, op. cit. p. 60.

opción mucho más intuitiva y emocional: “Era muy claro que había que salir, sin preguntarse para qué; el para qué, pensé, quizás habría de saberse luego, o quizás nunca, o quizás no había ningún ‘para qué’; pero había que salir, sencillamente porque no había ningún motivo para quedarse” (cap. 18, p. 54).

En cambio para el Francés la conclusión es justamente más racional, reflejando fielmente lo que él es como personaje. Su reflexión se explica mediante una cita de Pascal: “-La mayoría de las desgracias que sufren los seres humanos – y aclaró que citaba a Pascal-, se deben a que uno no sabe estarse encerrado en su cuarto. Pero no te preocupes –agregó con una sonrisa tierna-: yo tampoco podría hacerlo” (cap.18, p. 54). En ambos casos, como reflejaré posteriormente, la elección de caminos es divergente.<sup>802</sup>

#### **6.7.4. Llegada de Alicia y los cambios operados en el grupo**

Dos aspectos destacan de la llegada de Alicia al patio central: “Apareció una muchacha, en ropas veraniegas, temblando de frío y muy asustada” (cap. 19, p. 54). El miedo visible, la ansiedad y el llanto de la muchacha sitúan a todos los personajes frente a la realidad que los rodea. Momentos después llega el Farmacéutico:

Pocos minutos después, por el mismo sitio –una de las aberturas con puerta sobre el paredón frente a la verja-, apareció un hombre pequeño y fornido, de espesos bigotes y calvicie pronunciada, de aspecto totalmente inofensivo y quien, sin embargo, produjo una nueva crisis nerviosa en la muchacha, que incluía gritos histéricos y un intento de fugarse aunque no supo bien hacia dónde: este hombre fue reconocido por los demás como el Farmacéutico (cap. 19, p.54).

La crisis nerviosa de la muchacha interrumpe la tranquilidad del lugar, haciendo aflorar los miedos de cada uno, y por tanto, haciendo visible la ansiedad de cada personaje: el temor que todos padecen. Pero la escena no culmina ahí:

---

<sup>802</sup> Para Helena Corbellini: “En la segunda parte, el Francés retoma esa función de otro-yo. De ahí la afinidad y atracción mutua que ellos experimentan. El Francés siente, formula y actúa como el protagonista desea hacerlo. Se muestra impasible ante la normatividad absurda (aunque ellos creen imprescindible) de Bermúdez y el alemán. Hay que cazar para comer, hacer guardias nocturnas con relevos previendo un ataque, organizar una vida de campamento. Todo teñido de un sentido común que en lo absurdo de esa existencia resulta un disparate” (...) “la amistad que hay entre ambos personajes nace de la afinidad por la transgresión y el amor por la reflexión”, en “Las traiciones del soñante”, *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 30.

Casi de inmediato, y por un agujero distinto, situado en el mismo paredón, pero más alejado y a mayor altura que la puerta que habían usado para entrar allí, apareció la cabeza de un niño pequeño, quien miró a todos sin curiosidad y se descolgó hacia el suelo, corriendo en seguida a los brazos de la muchacha (cap. 19, p. 55).

La aparición y la descripción que realiza el narrador no son superfluas, ya que asimilan a este nuevo personaje, el niño, que no habla la lengua de los otros personajes, y si la de Mabel. Forma parte de esa categoría de personajes que se mueven libremente por el *lugar* y que desarrollan una mayor independencia con respecto al propio *lugar*.

Con la aparición del Farmacéutico, se retoman las diferentes variantes que actúan en el lugar a través de los personajes que transitan por él. Cabe recordar la existencia de tres versiones distintas de la llegada de este personaje al *lugar*. Ahora, además, se suma una nueva: la expedición a la selva que había realizado junto al Francés terminó por separarlos. Así, vuelve el relato de la luz que siguen en la selva y que él *ve* y el Francés no. El Farmacéutico va tras ella sin lograr alcanzarla.

Entre los datos que brinda el narrador sobre este personaje se presenta una pincelada descriptiva: “Noté un cierto acento italiano, y una forma de hablar que lo identificaba sin lugar a dudas como bonaerense” (p. 55). Acto seguido, el narrador al transcribir en estilo directo las palabras de aquel, utiliza una variante del español rioplatense: “Como cuando pibe trataba de cazar bichos de luz” (p. 55). Ésta es una nueva forma de proyectar e identificar a los personajes con el *lugar*. En todos los casos esta identificación se produce a través del lugar de procedencia. Por tanto, el lenguaje se transformará en una seña más de identidad.<sup>803</sup>

He de destacar del relato del Farmacéutico dos aspectos: uno se trata de la nueva forma del lugar que se revela a los demás personajes; el segundo lo comprende la distorsión que se da en el tiempo en cuanto a la percepción que tiene del mismo el protagonista.

Las variantes sobre el *lugar* narradas por este personaje incluyen, el paso por la selva, así como la llegada a un espacio vacío: “...sólo se veía una enorme distancia vacía, de tierra pelada, con un poco de pasto amarillento aquí y allá” (p. 55), se trata de una entrada parecida a la de una mina en el medio de un descampado:

---

<sup>803</sup> Las variaciones de lugar en el lenguaje han sido identificadas por Eugenio Coseriu como diferencias diatópicas dentro de la lengua histórica, a su vez, ellas identifican al hablante con su medio dentro de una lengua funcional dada. Ver Eugenio Coseriu, “La lengua funcional”, en *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1986.



Vi que era como la entrada de una mina. Me metí por allí y seguí andando (...) así hasta llegar a una puerta, sobre una de las paredes del túnel de la mina. Era desconcertante porque la puerta era linda, quiero decir que era nueva, bien pintada, con un pomo de bronce reluciente. La abrí, y del otro lado había un espacio muy amplio, como un teatro (p.55).

A partir de ahí se produce el regreso al laberinto. Entre los elementos humorísticos y paradójicos que maneja el narrador, menciona la aparición de un gigantesco gallinero que el personaje ve por una ventanita dentro del laberinto: “Alcancé a ver el gallinero más grande que había visto en mi vida; había cientos, miles de gallinas, en un espacio enorme rodeado por un tejido de alambre” (p. 56). Es dentro de ese laberinto de puertas y piezas donde el Farmacéutico encuentra a Alicia y desde donde ella huirá de él. Me interesa destacar en este fragmento la percepción del tiempo que tiene el Farmacéutico: al preguntarle el narrador acerca del tiempo transcurrido el Farmacéutico responde: “Bueno, unos tres días, creo” (p. 56). Es ahí donde Bermúdez comienza a aceptar la idea de la distorsión ya que para él transcurrieron más de diez días.

La llegada de Alicia y el niño supone el planteamiento de una nueva percepción del espacio: “Luego, por fragmentos que componían la historia de Alicia, supe que provenía de otra zona, habitada por gentes distintas a las que yo conocía”, agrega el narrador refiriéndose al niño. El Francés es el primero que entabla diálogo con la joven y averigua los datos generales de su historia: “Se llama Alicia. Y el niño no tiene nada que ver con ella; pertenece a una familia de este lugar, habla un idioma desconocido” (p. 56), le dice el Francés al protagonista.

### **6.7.5. Diferentes historias para un lugar fragmentado**

La irrupción de la muchacha introduce problemas en el grupo que progresivamente se resuelven. En la relación que establecen con ella el protagonista y el Francés coincidirán sus decisiones. El primer problema que debe resolverse es quién dormirá en la carpa con ella:

Precisamente yo, muy cansado por la guardia de la noche anterior, iba a proponerme para ocupar ese lugar. No tenía ninguna intención erótica con respecto a la muchacha, quien realmente no me resultaba muy atractiva; simplemente quería dormir cómodo y por otra parte romper la rigidez pudorosa del grupo. Pero el Francés se me adelantó; explicó que le tocaba guardia esa noche y que tenía necesidad de descansar (cap. 19, p. 57).

Estas motivaciones de los personajes difieren esencialmente del resto del grupo, en el que: “Reinaba un silencio resentido; yo también lo estaba en cierta medida, pero me gustó la actitud del Francés” (p. 57). Son ellos quienes, en definitiva, aportan la solución al problema adoptando posturas que conducen a la parte más profunda de sí mismos, y por lo tanto, de su propia estancia en el *lugar*. Al leer la novela tenemos la sensación de asistir a un inmenso juego por parte de los demás personajes, quienes realmente nunca pueden sobrepasar ciertos niveles de comprensión acerca de lo que está sucediendo. Solamente el Francés y el protagonista logran sobresalir en ese cambio de perspectiva.

La historia de Alicia, que el narrador presenta en el capítulo veinte, posee aspectos similares con las del propio protagonista: “Reproducía en buena manera mis propias aventuras iniciales en ese lugar; también había recorrido piezas con puertas que sólo le permitían un sentido determinado” (cap. 20, p. 57); sin embargo, difiere en otros aspectos, y es en ellos precisamente donde algunos elementos de la novela se asimilan a la ciencia ficción. Sin embargo, como ya expliqué anteriormente, estos elementos que Levrero introduce en el relato son un instrumento de construcción del entorno, una atmósfera para situar a los personajes, y no un fin en sí mismo.

El relato de la muchacha implica para el narrador un proceso de construcción, es decir, la unión de fragmentos que aparecen en diferentes momentos sobre esa realidad ambigua y que escapa a la comprensión: “...no explicó, por ahora, cómo había llegado allí; y todos esos datos los fuimos juntando con dificultad” (cap. 20, p. 58). En la descripción que recoge el narrador del viaje de Alicia importa destacar dos aspectos fundamentales: la aparición del niño y la descripción de algunos rasgos del *lugar*:

Los seres, generalmente una familia, eran de otra clase de los que yo conocía. Más parecidos, tal vez, a nosotros; pero su lenguaje era también incomprensible. El trato también era distinto; había cierta amabilidad, y se lograba cierto entendimiento a pesar de las insuperables dificultades con el idioma. De una de estas familias había salido el niño rubio que ahora estaba con nosotros; un niño extraño, que había mostrado de inmediato un gran apego por Alicia, y que desconcertaba a sus padres con sus misteriosas desapariciones. Después que Alicia se despidió de esa familia y continuó su recorrido, en más de una oportunidad apareció el niño junto a ella, llegando por conductos que Alicia no logró conocer (cap. 20, p. 58).

La descripción de las desapariciones del niño, ponen a prueba cierta lógica del *lugar* y crean un espacio de ambigüedad que no puede explicarse. La actitud del niño revela algún comportamiento similar al que desarrolló Mabel en su encuentro con el protagonista. Entre ambos personajes se perciben algunos aspectos similares; por ejemplo, ninguno de los dos

comparte el idioma de los otros personajes; además, ambos se mueven con naturalidad por el *lugar*. Existe también una característica espiritual que los asemeja y que explica esa naturalidad en los movimientos y recorridos por el espacio: ambos parecen estar imbuidos de una cierta dosis de inocencia.

La otra cuestión relacionada con el relato de Alicia es la mención a diversos aspectos “tecnológicos” del *lugar* que lo hacen diferente al *lugar* transitado por el protagonista:

Entre las variantes fundamentales del lugar de Alicia con respecto al mío, figuraban dos que es necesario destacar: una, que la gente que habitaba los apartamentos realizaba trabajos. Los hombres disponían de unos aparatos, incomprensibles para Alicia, que manejaban durante algunas horas en cada jornada; las mujeres se ocupaban de tareas de cocina y limpieza. La otra, era la presencia de algunos implementos de espionaje: pequeños lentes y micrófonos adosados a las paredes, cuya finalidad debía ser probablemente desconocida para los habitantes del apartamento; y más aún, parecían tenerles un respeto de orden religioso, tal vez porque sus partes metálicas daban fuertes choques eléctricos a quien los tocara (cap. 20, p. 58).

Esta parte del relato muestra de qué forma y acaso por qué Levrero ha sido catalogado como escritor de ciencia ficción. Muy a pesar de esta clasificación, la mención a aspectos vinculados con la tecnología cumple otra función en la narración. De este modo, se genera un espacio de ambigüedad construido por el narrador que encamina la intuición hacia opciones o explicaciones posibles. Dichas explicaciones son las que se mencionan en el nuevo diálogo que entablan el protagonista y el Francés. Asimismo, ofician de motor del relato. En este segundo encuentro con el personaje del Francés, retoma de nuevo la discusión acerca del *lugar*:

Yo volví al tema de las teorías acerca del lugar, y de cómo habíamos llegado a él; charlando, logramos una especie de catálogo fantástico de posibilidades, cada una de las cuales parecía contradecir a las demás, y al mismo tiempo, cualquiera de ellas sonaba muy lógica y convincente (...) había una divergencia básica, en lo referente a un punto fundamental: la existencia de seres, extraplanetarios o no, que actualmente habitaran o manejaran el lugar. El Francés tendía a negarlos, y encontraba siempre alguna explicación que sustituía perfectamente esa presencia directriz. Ninguno de los dos podía, de todos modos, aportar ninguna prueba (cap. 20, p. 59).

El diálogo es uno de los momentos únicos dentro del relato donde se cuestiona la situación con respecto al *lugar*, es decir, se trata del único momento en el que el personaje – narrador tendrá la posibilidad de confrontar una explicación diferente a la suya. Todo el proceso que se deriva de este hecho tiene como referencia la propia escritura: es en el acto de

escribir donde aparece una reconstrucción de sí mismo. Poco a poco deja de tener interés querer explicar el funcionamiento del *lugar*.

Esta última conversación con el Francés confronta también la futilidad de las explicaciones que, por ejemplo, sostiene Bermúdez con respecto al propio *lugar*: su respuesta a los enigmas del *lugar* lo representan como un personaje plano, de poca profundidad dentro del relato:

Me comentó también que Bermúdez tenía una teoría aunque el hecho de pensar lo avergonzaba y trataba, curiosamente, de ocultarlo. Pero una noche le había dicho que él creía que había habido una guerra mundial, y que las explosiones atómicas habían modificado todo, nos habían ‘entreverado’, personas y lugares, como un rompecabezas mal armado en el que, sin embargo, las piezas encajaban unas con otras, aunque no las figuras (cap. 20, p. 59).

Por otra parte, el Francés “explica” la tecnología mencionada en el relato de Alicia desde una perspectiva interesante, quizás la más interesante del libro ya que permite entender cómo funciona o desde qué nivel de lectura se desprenden los significados ocultos del texto: “Sencillamente –respondió con calma–; son la expresión de las tendencias paranoides de Alicia. Ella misma ha creado esos aparatos, les ha dado realidad tangible modelando la materia por medio de su temor a ser espiada” (cap. 20, p. 59). Esta deducción del Francés revela la única clave posible y explícita para entender la novela, a lo que el personaje responde:

Me mostré escéptico. Objeté que, entonces, de acuerdo con esta fórmula, el Francés mismo podía ser también creación mía, de mi íntimo deseo de tener alguien con quien conversar.

-Es cierto –admitió, con una sonrisa–; pero no necesariamente. Este lugar, que tu llamas patio, bien puede ser creación colectiva; bien podría haber nacido de nuestra necesidad de reunirnos (...)

Estuvimos un rato en silencio. Luego se me ocurrió preguntar:

- ¿Y tu crees realmente en tu teoría?

Volvió a sonreír, un poco angelicalmente.

-No -dijo-. No creo en nada” (cap. 20, p. 59)

El diálogo que antecede marca el centro temático de la novela. En éste se recogen algunos de los conceptos básicos de lo fantástico tal como lo he venido desarrollando en este trabajo. Subyace aquí la concepción borgeana de lo fantástico, pero a diferencia de la narrativa de aquel, en este caso sólo queda el vacío temático: no hay explicación posible, ni creencia posible que sostenga el mundo de los personajes.

El *lugar* se propone entonces como una proyección colectiva o individual. El fragmento quizás no explique los fenómenos, pero arroja luz sobre el laberinto que debe recorrer el protagonista para encontrarse. El hecho que el Francés conteste “no creo en nada”, lo anula desde el punto de vista narrativo como personaje y lo conduce a su fin. Por otra parte y en un nivel más profundo, las acciones de los personajes revelan lo que el narrador por boca del Francés denomina “tendencias paranoides”, es decir, la proyección de estados individuales sobre la realidad, y la transformación de ésta.

El viaje se transforma en un medio para configurar y reconstruir un *yo* fragmentado y difuso que se refleja sin dudas en ese *lugar*. Corbellini anota a propósito de este punto: “La realidad habita en la interioridad. Tiempo y espacio son signos de vivencias personales, intransferibles y únicas”.<sup>804</sup> Recorrer el *lugar*, así como atravesar el laberinto, significa encontrarse a sí mismo, es decir, volver a constituir el *yo*. Poco después del diálogo con el Francés y tras haber confrontado sus propias decisiones con el grupo, se enfrenta a la opción de partir. El suicidio del Francés, especie de *alter ego*<sup>805</sup> del personaje central, como quedó dicho, le abre la puerta para su partida, dejando atrás el sentimiento de culpa que nace de las obligaciones para con el grupo que lo rodea:

De todos modos me había liberado de la culpa inicial con respecto al grupo: me liberó de ellos la decisión de partir. No saldría de inmediato, pero la decisión estaba tomada; incluso, me pareció que ya había sido tomada un tiempo atrás, y que ahora lo que hacía era reconocerla y aceptarla. Pero esto significaba emprender una acción, y siempre me ha costado decidirme a actuar (cap. 20, p. 62).

Dos elementos aparecen en el capítulo veintiuno que impulsan la decisión final del protagonista: uno de ellos es la historia de Alicia; el otro se trata de la llegada de la prostituta que generará serios problemas dentro del grupo, agudizando algunos de los ya existentes. Ambos factores aceleran su intención de partir. La pregunta de la prostituta (“¿quiénes son ustedes?- preguntó en tono agudo y ofensivo”, p. 63) al salir por uno de los agujeros del paredón, puede leerse en sentido literal; pero creo debe entenderse como una apelación profunda a los personajes sobre su propia existencia. Solamente el protagonista podrá dar

---

<sup>804</sup> H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p 21.

<sup>805</sup> “Hemos leído los espacios leverrianos como laberintos por los que el alter – ego (en realidad, el yo del inconsciente) se desplaza en la búsqueda por encontrar su centro, es decir, su conciencia, liberadora de sus demonios, posibilitadora del dominio del yo verdadero y por lo tanto, vía de acceso al espacio sacro (el alma) y con él a la inmortalidad, las puertas, piezas y pasillos angustian por lo tenebroso, lo inexplicable y aún lo siniestro”, en H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 25.

respuesta a esta pregunta a través de la búsqueda que realiza en el laberinto. Mucho más tarde el acto de escritura representará la última acción de reconocimiento.

El tono de la mujer, además deja al descubierto la violencia latente en el grupo (“luego nos exigió que la sacáramos de allí”, p. 63), pero, sobre todo, arrincona a todos los personajes ante una verdad evidente: la pregunta que se refiere a la identidad de cada uno ligada a la necesidad que se han venido planteando a propósito de sí mismos, no tiene respuesta ni acción posible. Además se cuestionarán su relación con el lugar. Aunque no todos se planteen el tema de la partida, los que lo hacen pueden preguntarse así como el Francés, “¿para qué?”; no obstante, sólo podrán resolverlo quienes tengan otra motivación profunda de búsqueda, como es el caso del protagonista. No en vano uno de los temas fundamentales de la *trilogía* es la búsqueda, tema que aparece en las tres novelas y que Hugo Verani delimita “en torno de la búsqueda de una ciudad, que descubre, asimismo una búsqueda interior, una apertura a la otredad a partir del inquietante extrañamiento de lo inmediato y previsible”.<sup>806</sup>

También él se siente “otro” dentro del grupo, ya que su mirada y percepción acerca de las cosas difiere de los demás. De algún modo, la propia escritura, el propio rol de locutor convierten a la novela en un discurso de la *alteridad*.<sup>807</sup>

La historia de la llegada de la prostituta al *lugar* suma una experiencia más:

-Yo entro al baño del café –explicó– para arreglarme el maquillaje, y cuando salgo el café no está más, en su lugar hay una especie de templo, inmenso, con grandes columnas, vacío. Caminé y caminé sin ver a nadie, ni nada, y después encontré una puertita que daba a un pasillo y ahora los encuentro a ustedes (cap. 21, p.63).

Un detalle irónico escapa de las palabras de ella: “nunca me había pasado nada parecido”, dice en determinado momento, a lo que el narrador acota: “Todos estuvimos de acuerdo”. El detalle de la llegada de la mujer genera algunos cuestionamientos, entre ellos, la negativa del protagonista a realizar la guardia y el acercamiento de Alicia hacia él oponiéndose a dormir en la carpa común: “Sentía, además, que Alicia me estaba creando un nuevo problema”, dice el protagonista. Este acercamiento de Alicia, que él había rehuido se produce después de la muerte del Francés. Cabe recordar que antes el personaje había comentado:

---

<sup>806</sup> Verani, Hugo, “Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, *Op. cit.* p. 46.

<sup>807</sup> Tal como lo ha definido Enriqueta Morillas Ventura, en “Identidad y literatura fantástica”, *op. cit.* p. 318. Ver apartado 2.

Alicia se mostraba inclinada de nuestro lado, pero comencé a sospechar, con algún fundamento, que era más por simpatía hacia mi persona que por otros motivos; al entrever que pudiera surgir alguna relación afectiva entre nosotros me sentí alarmado, y traté de canalizar sus simpatías hacia el Francés, quien parecía sentirse atraído por ella; aunque ella parecía ignorarlo (cap. 20, p. 60).

Este rehuir de Alicia supone en el personaje – narrador no sentirse atrapado, sentimiento que también le genera el grupo:

Me dije que mi actitud era egoísta, y traté de imaginar alguna forma de cooperación; pero todas me parecían trabajosas y vanas. Sin poder explicarlo hasta más tarde, sentía, honestamente, que cualquier forma de colaboración con ellos se transformaba automáticamente en una íntima traición a mí mismo (cap. 20, p. 60).

El personaje busca el modo de eludir estos compromisos que lo atan al *lugar*. Los otros, desde la perspectiva del protagonista, son también extraños, por tanto, pueden llegar a catalogarse dentro del lugar como una parte más del mismo. Salir del grupo, salir del patio, implican seguir recorriendo un camino que es exterior pero que, en última instancia, sirve para reconstruirse interiormente, es decir, sitúa al *yo* en su centro.

En cuanto a la relación entre el protagonista y los demás personajes, Pablo Fuentes señala que los personajes de Levrero son “extraños del protagonista, del lector, de los otros personajes, de sí mismos. Los otros son siempre otros o sea que pueden perfilarse como cómplices o enemigos o simplemente, otro que sostiene el extrañamiento”.<sup>808</sup>

Así cuando surge la propuesta de Alicia, el personaje busca dejar en claro su independencia con respecto a ella y el niño:

Alicia se decidió por fin a narrarme su historia; y luego me propuso que nos fuéramos de allí. ‘Nos’ la incluía a ella, al niño y a mí. Le expliqué que yo ya había decidido partir, pero que no había pensando en ellos; en principio me negué a llevar al niño, y acepté acompañarla al menos un trecho, hasta que algo nos animara a separarnos. Luego admití que podíamos partir los tres, sin que ello significara, de ninguna manera, que yo aceptara la menor responsabilidad.

Ella argumentó que no necesitaba en absoluto que yo me hiciera responsable de nada; que sabría arreglarse por su cuenta, incluso con el niño a su cargo. Finalmente acordamos partir los tres, no sin que antes yo insistiera en mi absoluta independencia (cap. 21, p. 64).

---

<sup>808</sup> Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, en *Espacios libres*, *op. cit.* p. 310.

Este deslinde que marca el personaje es una forma de establecer su propio camino. Como señalaré más adelante las motivaciones de Alicia son más elementales que las del Francés pero muy diferentes de las del protagonista. Esa independencia no es solamente con respecto a Alicia sino también con respecto al grupo. Cuando ambos anuncian la noticia de su intención de partir las reacciones son de diversa índole: el Alemán y el Farmacéutico se sienten contrariados, mientras que Bermúdez lo entiende: "...se mostró menos mortificado de lo previsto ante el derrumbe de su imperio. Me pareció que en las últimas horas había aprendido algunas cosas" (cap. 21, p. 64).

Frente al aviso de la partida se opone la organización de una expedición de caza para conseguir alimentos para el grupo. Así el Farmacéutico pretende buscar el gallinero perdido en el laberinto. El protagonista comenta: "Yo me sentí, a pesar de todo, obligado a alertar al Farmacéutico sobre los peligros de buscar el gallinero; manifesté que la cacería me parecía un riesgo menor, y que no valía la pena meterse en un lugar de salida difícil, laberíntico por unas gallinas" (p. 64). Con este comentario risible e irónico se da una vuelta de tuerca con respecto a los hechos quitándole gravedad a la situación. Si bien el propósito no es humorístico, plantea uno de los cuestionamientos centrales de la novela, a veces cuestiones nimias pueden desembocar en grandes problemas. La opción gallinas–laberinto frente a selva–cacería desencadena la reflexión del narrador:

A pesar de ciertas experiencias vividas también por ellos en el interior de la construcción, no eran, con todo, capaces de sensibilidad ante lo que consideraban peligros menores; para ellos no había riesgo mayor que los gorilas y los elefantes; pensé que tal vez tenían razón (cap. 21, p.63).

El pasaje que cuenta con un humor desopilante propone la percepción diferente del lugar que he venido desarrollando: por un lado se encuentra lo trivial, lo superfluo; por otro, lo importante, lo profundo, es decir, aquello que conducirá al personaje a seguir recorriendo el laberinto. La oposición es mucho más peligrosa ya que no se enfrenta a peligros externos, sino que los peligros están dentro de él. Ese mundo significa la visión fragmentada de su *yo*. En este sentido, Pablo Fuentes señala que el narrador "ve que las cosas le suceden, busca satisfacer sus necesidades inmediatas (trascendentes o no) aunque los acontecimientos lo lancen al desdoblamiento y la fragmentación".<sup>809</sup> Seguir el viaje es tener la intención de continuar ese camino hacia su propia salvación, es decir, hacia su propia constitución como *yo*.

---

<sup>809</sup> Ibid, *op. cit.* p. 309.



La historia de Alicia presenta diferencias significativas con respecto a las demás y agrega algunos elementos que aparecerán al final de la novela, por ejemplo la relación de los personajes con el sexo. Otro elemento destacado de este relato es dónde y cómo lo cuenta Alicia: “Volvimos a dormir los tres bajo una misma manta. Me costó mucho conciliar el sueño; en mi cabeza daba vueltas sin cesar la historia contada por Alicia, casi susurrada, cuando ya estábamos bajo la manta y el niño dormía profundamente” (p. 64). Los hechos son tan terribles para la muchacha que no se hacen públicos y sólo es capaz de narrarlos a media voz. El uso del estilo indirecto por parte del narrador establece la distancia entre el lector y la historia misma:

En su propia casa –contó- al entrar a su dormitorio, notó que ya no era la misma habitación de todos los días, sino una mucho más amplia y vacía, con sólo una gruesa alfombra sobre el piso. Aterrada, descubrió que en un rincón había un hombre: estaba completamente desnudo y avanzaba hacia ella, con una mirada como de borracho o enfermo, los brazos colgando flojamente. Intentó abrir la puerta por la que había entrado, pero no lo consiguió; entonces corrió hasta otra puerta, que veía justo enfrente de ésta; pero el hombre la atrapó antes de que lograra alcanzarla, y la arrojó bruscamente al suelo.

De inmediato, insensible a sus gritos y a los golpes que intentaba o que realmente conseguía darle, le arrancó las ropas con furia e intentó violarla; ella resistió con tenacidad, pero el hombre comenzó a castigarla sistemáticamente cubriéndole de golpes de puño la cara y el cuerpo; ella se espantó al sentir que los labios le sangraban y que apenas podía abrir los ojos, y el dolor se volvía insoportable, le parecía que tenía las costillas rotas, y al fin se entregó.

En un estado de semiinconsciencia fue poseída varias veces, hasta que el hombre, cansado, se echó a dormir. Quiso matarlo, pero no tenía con qué, ni fuerzas. Arrastrándose, logró alcanzar la puerta y se encontró en otra habitación, desconocida, con muebles; colocó una silla bajo el pestillo y se tendió en la cama.

Durmió durante largo tiempo, y creía haber notado una presencia que velaba, a veces, junto a ella, y al despertar encontró alimentos y ropa a su alcance.

Después había vagado por aquella serie de apartamentos y se había instalado en uno de ellos, cansada de vagar y aprovechando que estaba vacío y le resultaba cómodo. Hacía poco que estaba allí cuando apareció el Farmacéutico: creyó que intentarían violarla nuevamente y, presa del pánico, huyó (cap. 21, p. 65).

Los datos que se desprenden de la historia de Alicia ponen de manifiesto algunos elementos relevantes para el relato: el espacio de la historia conforma la esfera privada de la joven; es significativo que al contrario de los demás personajes la transformación del *lugar* se da no en un lugar público sino en uno privado e íntimo: su propio dormitorio. Esta intrusión en el espacio interior y privado de Alicia y la posterior violación pueden llegar a leerse en la misma clave en que se lee toda la historia contada por el protagonista. Él se encuentra atrapado en el *lugar*: de este modo todo el *lugar* es un espacio de *intrusismo* en su propia vida, lo que lo obliga a transformarse, aunque esta transformación es mucho más

sutil. En cambio, en el caso de Alicia la brutalidad de la acción muestra la superficie de los hechos: éstos, sin lugar, a dudas funcionan en otro nivel. Todos los personajes, desde el momento en que han aparecido en el *lugar*, han visto violada metafóricamente su identidad e intimidad, sus propias conformaciones psicológicas se han proyectado a un espacio externo y público. En el caso de Alicia esto es aún más evidente. Señalo el paralelismo con el protagonista ya que los trayectos y las acciones de ambos son similares, aunque difieren en la escena de la violación. Sin embargo, esta escena (la violación) todavía no ha llegado al recorrido del protagonista: en los siguientes capítulos será torturado en una camilla y será sometido a un intento de violación. El sexo, en este caso, aparece con ribetes de anormalidad y como tema acompaña a los demás tópicos que construyen el relato, especialmente la distorsión del espacio y del tiempo que “libera” el instinto de los personajes, obligándolos a vivir en desorientación continua.<sup>810</sup> En este caso, el *deseo frenético*, como lo llama Campra, se manifiesta de diversos modos: bajo la forma de violación sádica, bajo un acto de tortura posteriormente. En la relación no hay deseo sino dolor y la única forma de conjurar dicho dolor es la huida.

#### 6.7.6. Motivaciones para la partida <sup>811</sup>

Durante el capítulo veintidós y veintitrés aparecen claramente marcadas las motivaciones del protagonista: la construcción de su *yo*, todo supeditado a la aparición de un nuevo espacio y del reconocimiento por parte del personaje de que nada ha cambiado en este nuevo recorrido que ha realizado ahora con Alicia y el niño. A la angustia de la partida, que siente como “emprender una aventura, largarse nuevamente hacia lo desconocido” (cap. 22, p. 66), se

---

<sup>810</sup> En la crítica a la postulación de Todorov sobre los temas del yo y el tu, Campra delimita el concepto: “Los temas del tú, en cambio, afectan a la esfera de la sexualidad en sus formas extremas: el deseo frenético, provocado frecuentemente por un ser de naturaleza diabólica, el incesto, la homosexualidad, el amor entre tres o más, el sadismo, la necrofilia, etc”, en R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 158. La investigadora como ya fue señalado sustituye la postulación de Todorov por categorías sustantivas y predicativas (apartado 2).

<sup>811</sup> En el caso de las motivaciones Campra delimita el tema dentro del relato fantástico: “Ciertos aspectos de la sintaxis narrativa codificados por la tradición, aparecen ante el lector como indiscutibles. Uno de estos principios recurrentes es el de la motivación (o mejor el de la posibilidad de la motivación) de los procesos que ponen en marcha. La causalidad de los procesos puede ser implícita, en el sentido de que una acción remite a una regla general conocida por todos, y que, por lo tanto, no necesita ser explicado; o bien explícita, en el sentido de que la acción no se adecua a una norma general conocida, por lo que resulta necesario declarar los principios que la rigen”, *Ibid, op. cit.* p. 177.

suma la culpabilidad que le genera cuidar de Alicia y el niño. El lenguaje una vez más no bastará para mitigar el sentimiento generador de la angustia que lo sobrepasa:

Había otra sensación desagradable: por más que hubiese aclarado perfectamente los términos de mi alianza con Alicia, no dejaba de sentirme con el peso de la responsabilidad, por ella y por el niño. Me hubiese sentido más tranquilo de encontrarme solo: al menos, mi angustia tendría un matiz distinto, menos opresivo (cap. 22, p. 66)

Hay otro elemento que está en juego aquí: se trata de la percepción casi inconsciente por parte del personaje de recorrer el camino en soledad, y si bien le genera angustia, sabe que es un camino que debe recorrer en solitario. El protagonista no puede sustituir el camino que cada uno debe realizar por sí mismo; incluso Alicia y el niño deberán realizarlo.

Después de recorrer un largo pasillo, desembocan en un ambiente familiar, que en un primer momento le devuelve la confianza, la seguridad:

Cuando llegamos al final nos encontramos, con alegría, en el aire libre; y mi alegría fue acompañada de algo nuevo, una nueva confianza, una especie de seguridad. Ello se debía sin duda a lo familiar del paisaje: era el campo, extenso, sin murallas visibles, y había detalles, que si bien no los noté enseguida, inconscientemente los recogí y en ellos se afianzó mi nuevo estado de ánimo: un camino, algunos árboles – eucaliptus- y más allá un alambrado, y más lejos aún, apenas visible, una vaca. El pasto era muy verde, y el aire tenía el aroma de la tierra.

El pasillo había desembocado en una escalerita que llevaba a un agujero rectangular en la tierra: por allí emergimos y empezamos a caminar, luego de haber echado un amplio vistazo en derredor, sobre la calma del paisaje (cap. 22, p. 66).

Este nuevo espacio, que en la novela funciona como una especie de pseudo-purgatorio, es decir, un lugar intermedio para llegar a la “salvación”, se manifiesta a través de una serie de características en las cuales el narrador se detiene: no solamente predomina el verde, sino que también emana del mismo “el aroma de la tierra”, con lo cual el aspecto de espacio natural se hace visible para los personajes que creen por un momento que han salido del *lugar*. Este paisaje también genera confianza, de donde la configuración psicológica del personaje emana del espacio: “había una nueva confianza, una especie de seguridad”, afirma el narrador.

Otro elemento destacado en este pasaje es la ascensión que se produce con la aparición en el campo de los personajes: suben por una escalera, hecho que resulta significativo ya que pasan de lo que estaba sumergido bajo tierra, a lo que se encuentra a nivel de la tierra. Este pasaje o cambio de nivel revela el cambio producido a nivel

psicológico por parte de los personajes. No en vano el relato se configura estableciendo oposiciones, adentro-afuera, abierto-cerrado, oscuridad-luz, todos ellos elementos que representan la evolución de los personajes.

Como en el caso de las habitaciones de la primera parte, el esquema se repite de nuevo, esta vez en un espacio abierto: se pasa de un lugar cerrado (los espacios abiertos como la playa, el patio y la selva estaban cercados e impedían la salida) a uno abierto (o en su defecto donde no se perciben los límites). Allí al arribar a un grupo de construcciones dispersas: “algunos ranchos y casitas dispersos en un área grande” (p. 66), pernoctan en una casa que parece estar preparada para ellos. En ella encuentran todo lo necesario para poder vivir allí.

Así el protagonista descubre que ese *lugar* parece estar “esperándolos”, incluso percibiendo pequeñas modificaciones con respecto al lugar anterior:

Me sentí alarmado. Hasta ese momento, el cansancio y la angustia pasada no me habían permitido hacerme una composición de lugar; pero cuando encendí el farol y contemplé cómo Alicia acostaba al niño en una cama pequeña, y vi más allá una cama de matrimonio, empecé a sacar conclusiones; si bien yo estaba aún a la expectativa y no me había hecho demasiadas ilusiones concretas, había creído, tal vez por tratarse de un lugar abierto, que estábamos en algo distinto; ahora veía que el sistema empezaba a repetirse. La casa parecía estar esperándonos. Los elementos estaban dispuestos para que nos fuera cómoda; había además, un escritorio, con una máquina de escribir y abundante papel (p. 67).

Lo cotidiano, hasta en sus más mínimos detalles, parece querer complacer todos los impulsos del protagonista, incluso aquellos que hacen referencia a la escritura. Antes, escribía de forma manuscrita y con un bolígrafo que el Francés le había regalado, ahora es el propio lugar quien le proporciona los medios: “una máquina de escribir y abundante papel”. Esta referencia puede leerse desde varias perspectivas: una de ellas justifica el propio relato y por supuesto, la existencia del mismo, a través de un texto escrito, que lo hace posible: si no hay escritura no hay relato; por otro lado, el lenguaje no es sino un ordenador del mundo. Así todo parece estar en su lugar, incluso los sonidos y los aromas, ya que un poco más adelante la congoja del personaje aumenta al detectar que no le falta nada. La descripción que revela estos aspectos esclarece la ruptura entre un plano exterior y un plano interior, es decir, una interioridad que no consigue funcionar como una sola entidad; en resumen, un *yo* dislocado. Esta percepción es quizás más clara en la siguiente descripción:

Salí afuera y contemplé la noche estrellada, serena. No había en ella nada de particular, nada distinto a tantas otras noches vividas en el campo. El canto de los grillos, el silencio dominando todos los pequeños ruidos; el ladrido de un perro en la distancia, contestado por otro más lejano; el aire limpio, la calma. Una noche como para sentirme bien: no me faltaba nada. Ni siquiera una compañera. Todo estaba en orden.

Me sentí desolado (p. 67).

Esta primera percepción del *lugar* quedará de lado al referirse la historia a Alicia. Por primera vez el protagonista cuenta su experiencia (“le narré mi historia”, p.67), pero como siempre, la voz de Alicia no aparece. Éste es un detalle significativo dentro del relato: la versión de lo que dice Alicia siempre aparece a través del uso del estilo indirecto. Por tanto, es el personaje-narrador quien, en definitiva, tiene la potestad de dar la voz o quitarla. En este momento en que el personaje reconoce su desolación Alicia lo consuela. Se percibe por primera vez en el protagonista un detalle expresivo de sus sentimientos hacia los otros, al contarle la historia él: “acariciaba los cabellos de la muchacha” (p. 67).

El relato de su historia significa una nueva concepción del *lugar*, así como la angustia que le genera:

Le expliqué cómo desde que había aparecido en forma inexplicable en aquella habitación oscura, las cosas se habían ido repitiendo según un mecanismo siempre igual, aunque variara de forma: esta casita en nada se diferenciaba, en esencia, de la primera pieza deshabitada que había hallado (p. 67).

En este momento el personaje tiene su propia peripecia que lo lleva a un nuevo paso en su agnición, un proceso del cual Alicia parece estar ausente, “le hablé de mi desesperación creciente, al ver que el lugar a donde habíamos ido a dar era inmenso, y de mi pesimismo de los últimos tiempos en lo que se refería a hallar una salida” (p. 67), o del cual solamente puede manifestar la misma conclusión a la cual llegaba el Francés: “Sin saberlo, Alicia repitió la misma pregunta del Francés: para qué” (p. 67).

Llegado este punto se produce una ruptura en la percepción de uno y otro: Alicia “dio a entender que la situación actual no le parecía tan mala. Ella tampoco había sido feliz en su vida cotidiana. Estudiaba una carrera que no le interesaba, un poco por complacer a sus padres, y su vida había monótona y pobre” (p. 67) dice el narrador. Ésta percepción de la muchacha se interpreta por el propio narrador como una forma conformista de enfrentar la vida. En cambio, las expectativas del protagonista van mucho más allá de ese *lugar*, puesto que aunque allí se siente cómodo con la muchacha, nunca logra alcanzar el bienestar pleno,

básicamente porque su camino interior aún le exige un recorrido más. El personaje reflexiona atendiendo a la actitud conformista de Alicia:

Allí se sentía mejor, más cómoda, a pesar del horror vivido en los primeros momentos (yo pensé, un poco cínicamente, que nunca había estado tan viva como en el momento de la violación); y se había encariñado con el niño, y conmigo (p. 67).

Por tanto, de todos aquellos personajes que aparecen en el *lugar* de improviso, siente que solamente él se preocupa por buscar una salida del mismo. No en vano, buscar la salida interior, en este caso, implica estar vivo; de ahí que Alicia, una vez restituido cierto orden exterior, no tiene inconvenientes en permanecer dentro del laberinto. La búsqueda de su propio centro queda soslayada por preocupaciones mucho más cotidianas: “Pensé que buscaba en mí, más a un hombre que la protegiera o que la guiara en un mundo extraño, que a un hombre a quien amar” (p. 67). Para Alicia todos estos problemas le resultan ajenos, no logra comprenderlos, lo que desencadena un gran enojo en el protagonista:

Comencé a explicarle, aunque cada vez era menos claro para mí mismo, la angustia que me producía estar allí; aunque todo se pareciera, en ese momento, a lo que alguna vez había deseado –una vida tranquila en el campo-, no podía tolerar la idea de haber sido llevado allí contra mi voluntad, de sentirme perdido, extraviado, cayendo constantemente en trampas que me retenían; no pensaba si estaba mejor o peor que antes; simplemente no podía considerarlo como algo definitivo. Estaba en un lugar que no era el que me correspondía; y aunque en mi vida anterior más de una vez había sentido lo mismo, aquí se hacía más evidente y tangible. El cielo, le expliqué, podía ser el mismo cielo, con todas sus estrellas; pero yo no podía salir y mirar la noche sin sentirme estafado, como si estuviera mirando el telón pintado en un teatro (p. 68).

La idea de estar viviendo dentro de un espacio cotidiano que se hace paulatinamente amenazante cobra mayor importancia. Así, tanto la cotidianeidad como la propia Alicia se transformarán en una trampa<sup>812</sup> de la que es necesario huir. Por otra parte, si bien siempre existe una relación basada en la sensualidad con las mujeres que surcan la narrativa leverriana, en este caso, el erotismo está ausente de la relación que establece el personaje con Alicia. Así, al acostarse junto a ella, él mismo afirma: “Mi forma de hacer el amor fue más bien mecánica; me sentía anestesiado, desinteresado” (p. 67); del mismo modo, percibe el cuerpo del *otro*, de la muchacha, que le resulta *algo* extraño y ajeno. La ajenidad se establece

---

<sup>812</sup> “Hay mujeres que tejen la trampa”, anota Helena Corbellini en el texto ya citado: “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit., p 24.

entonces dentro del marco de la vida cotidiana y la disconformidad con su estado de ánimo será el detonante para la continuación del periplo.

La partida ya anunciada en el capítulo veintidós se produce en el veintitrés, pero no sin antes “haber intentado” la adaptación al sistema impuesto por el *lugar* y aceptado por Alicia:

Intenté, honestamente, adaptarme al lugar y a las circunstancias. Alicia me había hecho comprender, en largas conversaciones, que mis peripecias iniciales me habían dañado el sistema nervioso; que no tenía sentido continuar esa búsqueda, seguir saltando de un sitio a otro sin aceptar ninguno; que debía controlar la ansiedad, tratar de ver con otros ojos lo que me rodeaba (cap. 23, p. 68).

Los “argumentos” de Alicia en su intento de convencerlo, rozan por momentos la ironía más absoluta; en realidad no son muy diferentes de las razones para quedarse en el patio con Bermúdez y los demás, al pretender controlar su ansiedad, dañada por la peripecia inicial. Ella no puede percibir el trasfondo de toda la cuestión, de todo el proceso vivido. En cambio el protagonista se mueve en un nivel más profundo. A pesar de ello, intentará complacer a Alicia, en un último esfuerzo, aun sabiendo en el fondo que en ese espacio en el que se encuentra, no podrá encontrar “una solución verdadera” (p. 68), posponiendo, en definitiva, su “insatisfacción” inicial.

A pesar de no estar conforme con la situación que lo rodea, no se le ofrece mejor solución que la de quedarse allí ya que, según afirma, “cada día me costaba más razonar con claridad”, y pasaba largas horas de “aparente meditación”, cuando en realidad tenía la mente en “blanco”. Estos pasajes del capítulo veintitrés ponen al descubierto uno de los recursos mejor usados por Levrero en su narrativa: el pensamiento es un instrumento para ir moviendo los resortes narrativos. Las acciones en sí dentro de la narrativa de Levrero, atraviesan un profundo proceso de reflexión que se transforma en relato. Así, uniendo un pensamiento a otro, va hilando toda la historia, transformando el relato en una suerte de espiral ascendente en la que confluyen distintos fragmentos y conclusiones a las que lleva en su propia reflexión, cuya finalidad radica en la constitución del *yo* del protagonista. Por lo tanto, cuando Alicia le pide que se quede, en realidad no detiene el proceso de razonamiento interior del personaje-narrador.

Es paradójico que llegado este punto el protagonista comente: “decidí que, por lo menos, necesitaba unas vacaciones” (p. 68) ya que, en realidad, todo el proceso que realiza es interior. Esta decisión lo lleva a dedicarse temporalmente a trabajar una huerta y al

reconocimiento de que: "... aunque no creo que mi trabajo haya sido muy útil, me sentí mejor durante un tiempo. También mi relación sexual con Alicia, sin alcanzar niveles excepcionales, me ayudaba a la pacificación interior" (p. 68). Estas palabras no hacen sino potenciar el efecto de la ironía como recurso dentro del relato: el personaje sigue pensando en su partida.

La aparición de pequeños hechos inexplicables viene a turbar su "descanso": "En forma irregular hallábamos a veces paquetes con carne, o comida envasada; y una mañana aparecieron en la huerta dos gallinas atadas con un hilo a una estaca clavada en la tierra" (p. 68). Estos datos inquietantes revelan, una vez más, la presencia amenazadora de *alguien* que pretende ayudarlos, pero que nunca logran ver y que se oculta bajo la forma de sus acciones, o bien a través de visiones entre el sueño y la vigilia, generadoras éstas de un efecto de incertidumbre y ambigüedad dentro de la novela, así como ya señalé a propósito del laberinto de piezas. Se potencia de esta forma, una línea temática en la novela: la presencia de lo extraño y lo inquietante que genera un espacio de ambigüedad. Doležel explica este fenómeno de la ambigüedad a través de su teoría de los mundos posibles en la obra de Kafka. En este caso, su visión se aplica perfectamente a la narrativa de Mario Levrero:

Su mundo ficcional puede definirse como una transformación específica del mundo mitológico. Son dos las clases de transformaciones, lo que da lugar a las dos variedades del mundo ficcional de Kafka que pueden formularse: a) La primera transformación consiste en eliminar (disolver) la frontera entre los dominios natural y sobrenatural, y neutralizar su oposición modal. Mediante esta operación el mundo mitológico binario se transforma en un mundo híbrido. b) En la segunda transformación, la separación entre los dos dominios se mantiene, y con ella la relación asimétrica entre dichos dominios. Sin embargo, la oposición modal se realza, y ambos mundos están sujetos a constricciones de las modalidades naturales. Como resultado de esta transformación, la oposición modal del mundo mitológico es sustituida por una oposición semántica entre el mundo visible y el invisible.<sup>813</sup>

La explicación de Doležel permite entender la ambigüedad y el sistema narrativo presente en las novelas de la *trilogía*. Como he explicado anteriormente, esta ambigüedad se construye como un efecto de incertidumbre que nunca es develado a lo largo del relato. Así, si bien el rompimiento de las dimensiones espacial y temporal representan claramente una categoría de lo fantástico, éste otro proceso se construye a través de la mención de datos nimios, a veces de manera solapada en la escritura y genera otro espacio de percepción de

---

<sup>813</sup> Doležel, Lubomír, "Verdad y autenticidad en narrativa", en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 202. Se trata en ambos casos de la noción de *problematización* planteada por Barrenechea y señalada con anterioridad en este trabajo (ver apartado 2).



los hechos por parte del personaje- narrador. Esto mismo ocurre en “Casa Tomada” de Julio Cortázar, los personajes escuchan ruidos que nunca pueden determinar quién los produce; sienten que tiene que haber alguien dentro de la casa, ese *alguien* que finalmente se apoderará de ella sin que ellos logren identificar. Este modo de lo fantástico es lo que he venido señalando en función de los aportes de Barrenechea, Campa y Morillas Ventura; y resulta en Levrero una manera de producir un efecto fantástico colateral a los hechos. Lo principal siempre radica en la construcción del relato a través de los personajes y su búsqueda de consolidación del *yo*. En definitiva, las dos gallinas atadas con un hilo no son más que un detalle secundario que permite formular cuestiones mucho más importantes, y sobre todo, que genera en el narrador la inquietud y la sospecha de que aún permanece en *el lugar*.

A esta constatación se suman otras muchas, entre las que destaca la existencia de una lengua que esos habitantes del *lugar* hablan y que los demás no pueden comprender:

Un viejo de grandes bigotes y sombrero de alas pasó un día frente a nuestra puerta, llevando una azada al hombro, y pareció mostrar cierta curiosidad. Me acerqué a él e intenté el diálogo; a pesar de la buena voluntad de su parte, resultó también imposible. Hablaba el mismo idioma, o uno muy similar, que los habitantes de las piezas de mi recorrido. Se encogió de hombros y siguió su recorrido (cap. 23, p. 69).

Este segundo hecho corrobora la permanencia del protagonista aún en el *lugar*, ahora bajo otra apariencia y distintas dimensiones, pero al fin y al cabo, dentro del mismo. A pesar de que reconoce una identidad lingüística entre los habitantes, no concibe el *lugar* como un pueblo en sí: “no llegaba a ser un pueblo”, afirma el narrador en determinado momento. La falta de referencias (“tampoco vi comercios de ningún tipo”, p. 69) aumenta la sensación de permanecer aún en el mismo sitio.

Sin embargo, el descubrimiento de ciertas palabras con influencia del español le señalan la esperanza de encontrar una salida: “Aunque me fue imposible comunicarme con ninguna persona, me enteré sorprendido, de que allí el idioma variaba ligeramente, e intercalaban abundantes palabras de raíz latina, algunas españolas, con ciertas deformaciones” (p. 69). No obstante, la percepción sigue siendo espacial: piensa que caminando en la misma dirección se podrá comprender mejor la lengua. La búsqueda por tanto sigue percibiéndose ligada al espacio.

Cuando el personaje descubre que Alicia y el niño intercambian algunas palabras entre ellos y que la mujer entiende la lengua aunque sea ligeramente, se desencadena en él

un instante de furia: “Un día descubrí que Alicia intercambiaba algunas palabras con el niño, en el idioma extraño. Sin saber por qué me sentí atacado por un gran enojo repentino” (p. 69). Se siente traicionado y en él aparece la sensación de incomunicación no sólo con los habitantes del *lugar* sino también con Alicia que habla su misma lengua.

Dentro de ese clima amenazante y de gran tensión, el único que parece vivir normalmente es el niño. La espontaneidad de sus acciones contrasta con la profunda reflexión que mueve cada uno de los actos del protagonista. Este niño, como antes Mabel, parece tener una inocencia que va más allá de todos los problemas que el mismo *lugar* genera en los otros personajes. De alguna forma, tanto él como la muchacha andrógina, son los habitantes *naturales* del sitio, los que mejor encarnan una relación simbiótica con el espacio, y por ende, quienes mejor se mueven en este paraje caótico y desenfrenado para el resto.

#### **6.7.7. La escritura como reconstrucción de la historia**

Desde el comienzo de la novela el protagonista se manifiesta como narrador en primera persona de una acción ya concluida. Una vez comenzada la novela, el lector se entera que el personaje-narrador encuentra papel y lápiz en una de las piezas y que lleva un registro de los sucesos que le ocurren. Esta modalidad de escribir lo que va viviendo se mantiene durante toda la novela.

Tan importante es el acto de escritura que, cuando llegan al “rancho” junto con Alicia y el niño, además de cama y comestibles, encuentra una resma de hojas y una máquina de escribir. Es así que el acto de escritura se transforma en una forma de reconstruir la realidad fragmentada, al igual que lo era en Benjamin o en Borges: la escritura ordena el mundo y salva la configuración del *yo* protagonista. El acto de escritura es también lo que lo separa de los otros personajes: se aleja para seguir haciendo anotaciones y rehuye así las “obligaciones” del campamento. Por otro lado, la escritura, que es el propio relato que se va leyendo, transita por pasajes descriptivos y con poco uso del diálogo. Dicha modalidad narrativa permite descubrir, en definitiva, acceder: a *ese narrador-protagonista* que conoce parcialmente los hechos y a un proceso de introspección de su propio *yo*. Por ello, gran parte de lo narrado versa sobre su estado de ánimo y las reacciones que experimenta frente a los hechos que acontecen. Es decir, la construcción del personaje a través de la escritura permite

reconfigurar el *yo*, cohesionar lo único que puede converger frente a esa realidad fragmentada, distante e incognoscible.

Ligado al fenómeno de la escritura aparece el lenguaje como motor ordenador del conocimiento. Basta recordar que en la primera parte de la narración, durante el pasaje por las piezas, el protagonista no logra comunicarse con los otros habitantes, del mismo modo que, cuando intenta leer algún libro, comprueba que no puede entender la lengua. Dentro de esta primera parte, el encuentro con Mabel casi no registra diálogo: a él le parece entender a través de los sonidos emitidos por la joven un nombre; precisamente, por similitud fonética es que el personaje-narrador la identifica con el nombre de Mabel. Por tanto, quien le puede proporcionar las claves para comprender el *lugar*, habla una lengua desconocida, ininteligible para él, la misma, tal y como parece, que domina el niño que acompaña a Alicia así como todos los habitantes del *lugar*.

Otro fenómeno particular vinculado al lenguaje es la falta de comunicación con los vecinos de los “ranchos”:

Algunas de las casitas y ranchos vecinos estaban habitados. No logramos, sin embargo, la menor comunicación con esas gentes. En su mayoría eran viejos campesinos que nos miraban con temor y cerraban las puertas a nuestro paso; si saludábamos a alguien con quien nos cruzábamos en el camino, respondía brevemente sin detenerse ni mostrar simpatía, o seguía de largo sin responder (cap. 22, p. 68).

Esta imposibilidad de establecer comunicación, ya se daba también con el hombre moribundo, *pseudo-alter ego* del protagonista. La frase que encuentra tallada en una puerta: “No hay salida. Esto es el infierno” (p. 38), alienta su esperanza de encontrar a alguien que hable español; pero en el momento de encontrarse con el moribundo, el diálogo se corta por el estado febril y la muerte cercana en la que encuentra el otro, quien sólo emite palabras entrecortadas que nada dicen o que en nada le ayudan a comprender. La idea de un infierno que se repite, en el cual está vedada la comunicación, parece confirmarse cuando unas piezas más adelante encuentra cuerpos, esqueletos y un ahorcado. Este macabro hallazgo marca una salida del laberinto, una posibilidad de escape y un posible camino que seguir. Pero pronto esto se revierte cuando emerge en el patio y entra en contacto con Bermúdez y el Alemán. No obstante tardará en entablar diálogo con ambos y estará durante unos días desorientado por la fiebre y el sueño. Allí la vigilia se escapa junto a la posibilidad de saber.

El acto de escritura que origina el relato como proceso de enunciación, se menciona por vez primera en el capítulo seis, tratándose de una forma de ordenar ese mundo que a primera vista parece caótico. El intento de ordenar y reconstruir el espacio en la memoria del protagonista le conduce a un proceso de preguntas y respuestas, un proceso reflexivo: “Pensaba todo el tiempo en las posibles respuestas a mis preguntas, y hacía trabajar la imaginación de un modo excesivo. Sólo conseguí ampliar el número de preguntas sin respuesta, y de este período datan mis primeras anotaciones breves” (cap. 6, p. 24).

El acto de escritura es no solamente una forma de recordar lo vivido sino que en algunos tramos de la novela, se transforma en una especie de crónica de los acontecimientos a través de la elaboración de notas que posteriormente servirán para construir la futura narración. Esa construcción metalingüística que desarrolla el personaje y con la que cree poder llevar adelante su historia, se explicita en el capítulo siete:

Durante la primera jornada de quietud me sentí mucho mejor; aproveché lápices y papel que había requisado en habitaciones anteriores e hice nuevas anotaciones, muy extensas y detalladas, que más tarde me sirvieron como referencia para narrar esta historia con la mayor fidelidad posible; entre las anotaciones incluía algunas teorías, más o menos rebuscadas, sobre el cómo y el porqué de mi llegada allí, y también algunos dibujos sobre la forma –un tema que ya había empezado a preocuparme- que podía tener este lugar (si bien en apariencia era una larga hilera de habitaciones en línea recta, se me ocurrió que también podría adoptar la forma circular, o cualquier otra, ya que las pequeñas variaciones en la inclinación de las paredes pasarían totalmente inadvertidas a mis sentidos; comenzó a preocuparme, entonces, la idea de que en un momento determinado de mi avance podría encontrarme en aquella habitación inicial, vacía y oscura, que me había recibido), cap. 7, p. 26.

El fenómeno de la escritura ligado a la reflexión y sobre todo a la construcción de la realidad para poder decodificarla, resulta necesario para luego reconstruirla en la escritura. Los bocetos que el personaje realiza sitúan al lector en el tipo de preocupación y en el tipo de acciones que caracterizan lo fantástico moderno. El personaje-narrador sospecha la forma del *lugar* y el instrumento de que se vale para poder deducir esto racionalmente es la escritura. Por tanto, en primera instancia son anotaciones que luego constituirán el propio relato; es decir, la instancia de enunciación genera esa brecha, ese espacio de duda y de incertidumbre que paradójicamente es el que él vivió. De esta forma, el relato funciona a partir del principio de verosimilitud, casi del mismo modo en que puede funcionar cualquier otro relato. En este caso la duda se genera ante la imposibilidad de explicar los acontecimientos y el vacío que se genera entre los hechos y el acto de escritura. Este vacío se actualiza en el

acto de enunciación, es decir, se narra *algo* que ya se vivió como una experiencia desestabilizadora.<sup>814</sup>

Se destaca de este modo el proceso creador de Levrero: presentación de un personaje que vivió los hechos y luego los escribe; pero sobre todo los racionaliza desde su subjetividad. Es ahí donde la incertidumbre contamina todos los aspectos de la novela.

El tema de la escritura como acto que reconstruye la historia vuelve a aparecer en el capítulo veintitrés: lo primero que se construye es el lenguaje, construcción que se lleva a cabo desde una pasión casi amorosa. Este acto de enunciación discursiva permite posicionar al *yo* con respecto a los hechos sucedidos:

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 visión subjetiva de las cosas vividas, que tal vez difiriera enormemente de la versión de otra persona que hubiera vivido los mismos hechos. No sé, tampoco, por qué me tomaba ese trabajo; pero me gustaba, me hacía bien, más allá del cansancio físico, también saludable, que me producía (cap. 23, p. 69).

Importa destacar este fragmento por la presencia de algunos indicios que denotan la voluntad de ser leído, por ejemplo, los apuntes, son copiados a máquina. Esa transcripción es una ordenación de la escritura y por lo tanto de los hechos ya ocurridos: “me resultaba difícil entender mi propia letra”. Esta parte del relato centrada en la reflexión metalingüística, pone en relación al narrador con su historia, deslindando el rol de personaje y/o narrador. La escritura se concibe desde sus dos ejes: como tecnología de la palabra,<sup>815</sup> que permite volver tangible lo que es etéreo, transformando el sonido en imagen (por lo tanto lo que es pasajero adopta un soporte de conservación); en segundo lugar, la escritura se da como proceso de creación que permite recrear el mundo. En Levrero aparece representada la idea del lenguaje como *energeia*: “Es decir, si el lenguaje es creación, puede intentar emular a ‘La Creación’, puede crear otra realidad”.<sup>816</sup> Tomando en cuenta la afirmación del narrador se advierte un

---

<sup>814</sup> Ver Rosalba Campra: apartado 2 (Presupuestos teóricos), *op. cit.*

<sup>815</sup> Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>816</sup> La idea proviene de Humboldt y es citada por Erdal Jordan quien agrega otro elemento: “La intención de abolir las fronteras entre lo real y lo imaginario es, sin duda, una premisa crucial en la diferenciación de la narrativa fantástica del siglo XIX y la del siglo XX: si el Romanticismo privilegia la imaginación y sus productos, lo hace a expensas de la tácita antinomia de ésta con un concepto de realidad prevaleciente (...) en tanto que el surrealismo se propone justamente modificar ese concepto de realidad: ‘lo invisible’ romántico

acto de representación, es decir, se representan los hechos y se deja constancia de los mismos. Sin embargo, esa percepción de los hechos contrasta con la visión de la realidad y con el personaje mismo. La escritura se transforma en el instrumento para reconstruir y mostrar los hechos *ajenos y extraños* vividos por el protagonista. En definitiva, se trata de la representación de un mundo diferente.<sup>817</sup>

Debe destacarse también la voluntad del narrador al aclarar que no se trata de una descripción “estricta y cronológica, sino apenas un registro de mis impresiones y razonamientos, una visión subjetiva de las cosas vividas”. Esta aclaración permite entender en qué dimensión se mueve la escritura de la novela, ya que se hace explícita la relación subjetiva con los hechos y por ende con el acto de escritura. Los hechos son subjetivos porque se perciben como tales, y la escritura tiende a formular y dejar constancia de esa visión subjetiva, a fin de cuentas *real*. Lo vivido entonces por el protagonista así como por los otros personajes puede originar diferentes versiones, todas ellas serán verdaderas y válidas, de donde se desprende una concepción del mundo que parte del *yo*; elemento que ya había sido destacado por uno de los personajes: el Francés, al decir que el *lugar* no era otra cosa que la proyección de determinados estados psicológicos. La escritura sigue el camino inverso: la *introyección*<sup>818</sup> de la realidad en el *yo* a través de un acto de lenguaje (la escritura en este caso). Este acto produce placer porque permite consolidar los vínculos entre el *yo* y el exterior. Esta representación de los hechos a través de la escritura postula un *mundo posible*, al decir de Doležel:

Los mundos narrativos como sistemas ficcionales se construyen por actos de habla de la fuente autorizada, el narrador en sentido amplio: la capacidad del narrador de hacer existentes a los individuos, objetos, acontecimientos, etc. viene dada por su autoridad de autenticación. La autoridad de autenticación del narrador es la norma básica del género narrativo, determinada por convenciones artísticas y/o por las

---

pareciera encontrar sus equivalentes en la ‘realidad surrealista’. Los medios para concretizar esa programática estética revolucionaria se fundan, como en todo el modernismo, en la fe en un lenguaje representativo y, como en el romanticismo, en la fe en la capacidad de este lenguaje de expandir las fronteras de lo empírico sensible”, M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica, op. cit.*, p. 31-32.

<sup>817</sup> “El hecho irreal resulta de una perspectiva no mimética de la realidad (...) el discurso ficticio no apunta a crear imágenes que supuestamente reproducen la realidad (sea su objetivo subvertir el orden natural o no), sino a proyectar una visión de la misma que descansa enteramente en la imagen creada por medio de la palabra (...) lo irreal-fantástico no pone en tela de juicio la realidad empírica sino se proyecta como una ampliación de la realidad al interior del universo ficticio sin problematizar su legitimidad objetiva. Con ello posibilita una mirada ‘extrañante’ y el despliegue de una visión subjetiva capaz de expresar, más allá del mundo mismo, la relación del hombre con ese mundo”, Irntrud König, *La formación de la narrativa fantástica Hispanoamericana en la época moderna, op. cit.* p. 247.

<sup>818</sup> El término *introyección* proviene de la psicología gestáltica y designa las influencias exteriores que median en el sujeto para la conformación de su ego, impidiéndole un desarrollo libre y configurando patrones de conducta previstos por la sociedad.

reglas de los modos narrativos. Los procedimientos de autenticación son un componente fundamental de la estructura narrativa.<sup>819</sup>

Luego de reconstruir los hechos a través de la escritura, el personaje se siente con fuerzas como para emprender la partida (esto sucede en el capítulo veintitrés). El viaje surge como una posibilidad cierta, producto de una transformación que sufren los dos personajes, Alicia y el narrador:

Noté que también Alicia se transformaba. Pero ella parecía no tener conflictos, en cierta forma se transformaba en dirección opuesta a la mía. Una vez la vi, por un instante, exactamente igual a una de aquellas mujeres viejas de la primera etapa de mi recorrido. Quizás fuera una alucinación momentánea; pero en adelante no pude verla con mis mismos ojos (p. 70).

Así, la transformación va dando paso a una progresiva indiferencia que cambia de estado en los dos personajes, pero que en definitiva marca esa necesidad de cambio que el protagonista encontrará finalmente en la nueva partida. La transformación trasciende la ignorancia y pasa al enfrentamiento entre ellos, lo que liberará nuevamente la angustia del personaje y su manifestación exterior: “luego comencé a odiarla, y tuvimos discusiones, cada vez más fuertes; hacia el anochecer de los últimos días, sentía que la angustia me alteraba también físicamente (...) y más de una vez encontré alivio en el llanto” (p. 70). El siguiente paso es la decisión de partir, y cómo se procesa dicha partida en su interior. El cambio experimentado que en un primer momento es físico, se convierte en proceso psíquico, y luego deja paso a la angustia, al llanto y a la partida:

Un día resolví irme. Fue la discusión más seria. Alicia lloraba y llegó a insultarme. Yo sentí ganas de estrangularla; pero de pronto me invadió una gran serenidad. La resolución de irme. Esto era lo único que me había serenado, siempre. Y esta resolución había sido nuevamente tomada en lo profundo de mi ser, y supe que nada podría cambiarla; y esta confianza me devolvió, en el momento, a mí mismo. Dejé de discutir y adopté un tono más cariñoso (p. 70).

Se produce así un proceso paralelo en las tres novelas de Levrero: el personaje logra la serenidad en el momento en el que toma una decisión. La construcción psicológica del personaje se va procesando a medida que avanza la acción. Este proceso acompaña su crecimiento y la disminución de su ceguera al comprender que debe seguir su camino. El

---

<sup>819</sup> Lubomír Doležel, “Verdad y autenticidad en narrativa”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 147.

detener su viaje implica la muerte, quedando plasmada en la pregunta que le dirige a Alicia al final del capítulo: “¿No comprendes que me estoy muriendo, aquí?” (p. 71). Frente al reproche de Alicia el protagonista replica:

No te abandono –respondí, con calma, y le acaricié la mejilla-. Sigo mi camino. Recuerda nuestro convenio, al salir de aquel patio. Nos acompañaríamos hasta llegar el momento de separarnos. Por otra parte, no te impido que vengas conmigo (p. 70).

Aclaradas las circunstancias el protagonista se pone en marcha, camino de nuevas pruebas. Es revelador el hecho de iniciar esa nueva etapa al caer la tarde: el ocultamiento del sol funciona como elemento de oposición frente a la felicidad del personaje por el nuevo camino emprendido. Sin embargo emociones encontradas vuelven a él:

Ella no se atrevió a seguirme. Me miraba desde la puerta, llorando siempre. A mí, el renovado miedo a la soledad y la incertidumbre me volvían a apretar el pecho y la garganta; pero mi corazón saltaba con felicidad nerviosa. El niño también me miraba desde la puerta, sin comprender. Por un instante, al darme vuelta y mirarlos por última vez, las piernas se me aflojaron, me cargué de culpa y de dolor, y mi voluntad flaqueó por última vez. ‘No se debe mirar hacia atrás’, pensé, y seguí andando a paso marcial, tratando de no pensar (p. 71).

A pesar de que el miedo aparece en él vence el sentimiento frente a la determinación de construir su propio camino, en definitiva, encontrar la salida es encontrarse a sí mismo, construir su destino, un destino que no necesariamente se teje en lo exterior sino que funciona desde una perspectiva interna. A pesar de los miedos instalados dentro de él logra partir. La solución para conseguirlo es sacar fuerzas a “paso marcial”.

A partir del capítulo veinticuatro comienza la tercera parte de la novela. Ya se avizora la conclusión del relato: el fin del viaje. Este ingreso en la parte final está marcado por el uso de la luz como forma de mostrar las siluetas de los objetos. El personaje parte al atardecer del caserío y llega a las afueras de la ciudad exactamente un día después, también por la tarde. El *lugar* ahora adopta la forma de una ciudad, sin embargo la luz de los faroles muestra esa propiedad extraña del mismo:

La ciudad parecía desierta. La luz anaranjada de unos faroles daba a las cosas un color extraño, fantasmal. Las puertas y las ventanas estaban cerradas (...) en el centro, los edificios crecían y la iluminación se multiplicaba, pero no había luz blanca (cap. 24, p. 71).



La llegada a la ciudad le reserva otras sorpresas: descubre que no es él solo quien realiza la búsqueda. La falta de vehículos y la gente que camina en la misma dirección del personaje ayudan a crear un clima ominoso, sólo interrumpido por el sonido de la música:

Después apareció alguna gente, que caminaba en la misma dirección que yo; primero en forma aislada, casi subrepticia, luego en pequeños grupos silenciosos. Mucho más tarde, a lo lejos, escuché una música metálica. A medida que me acercaba al centro de la ciudad, los grupos de gente crecían, y se juntaban en una sola corriente; siempre en silencio y manteniendo un ritmo constante al andar (cap. 24, p. 71).

La ciudad y la gente abren un nuevo escenario que cambia con respecto a los espacios anteriores; sin embargo la incomunicación continúa. El protagonista no logra cruzar palabra con nadie y la soledad sigue siendo la misma, simples compañeros de camino hacia un lugar que no se sabe dónde lleva. Dentro de este clima en el cual la gente se mueve como bailando al ritmo de la música (motivo que se reiterará sobre el final de *París*) aparecen percepciones que pasan por lo visual, lo táctil y lo auditivo, construyendo un espacio casi artificial que provoca la reflexión del narrador: “la temperatura había aumentado, sin duda por algún sistema artificial de calefacción” (p. 72).

La imposibilidad de establecer comunicación vuelve a presentarse cuando el personaje reconoce hablantes de español; pero sus miradas son de ajenidad, de extrañeza con respecto al otro:

Un hombre muy gordo dijo algo a la mujer que iba a su lado; en español. Lo detuve: - ¿Qué ciudad es ésta? – le pregunté, y me miró con espanto o crueldad; se limitó a extender un dedo índice. Miré en esa dirección y vi una enorme cola, de varias hileras, de gente que esperaba su turno ante un mostrador (p. 72).

La sustitución de la voz por el silencio magnifica este último y la imposibilidad de dar respuestas ciertas sobre el *lugar*; de ahí que el hombre se limite a señalar un mostrador donde supuestamente estará la información que el personaje busca. La escena siguiente comienza a introducir al personaje en una realidad ominosa, en la que pretende pasar desapercibido:

Me acerqué todo lo posible, y estábamos en una especie de pequeña plaza, y vi que unas muchachas de uniforme atendían a las personas que llegaban al mostrador (...) temí que mi dinero no sirviera allí, o, lo que era peor, que me delatara. Sin saber por qué, temía que descubrieran que yo no era de ese lugar (p. 72).

Este sentimiento de extrañeza, de sentirse *otro* diferente y el temor a ser reconocido es el centro del relato. Aunque lo hace explícito ahora, el personaje siempre se ha sentido *otro* dentro de ese mundo, por lo que la búsqueda tiene que ver con su identidad; aunque como dijo el Francés, el espacio no es sino una proyección de sus ideas. Esta percepción del lugar a través de sensaciones produce un efecto físico en el personaje: “vagaba mareado por la música, la gente y la luz de color”. Acto seguido en el relato se introduce la violencia física. Se pasa pues de una violencia simbólica, desde el momento en que están reducidos a un lugar del cual no pueden salir, a una violencia real y por momentos desproporcionada:

Vi de pronto que un hombre y una mujer eran violentamente conducidos por cuatro hombres armados y uniformados, que no se parecían a los policías habituales; usaban largas túnicas blancas, o que parecían blancas a esa luz incierta (p. 72).

Esta descripción de una detención anticipa algunos aspectos posteriores. La extrañeza del personaje es también la extrañeza que caracteriza al *lugar*. Aparece allí un elemento que no concuerda con lo propuesto: los policías usan túnicas. La idea del color es relevante y se retomará en las siguientes escenas: en los personajes que perseguirán al protagonista. Este uso del color aporta al relato una aureola de penumbra, donde el personaje cree ver a Ana y corre tras ella rumbo al hotel:

Súbitamente, a mi derecha, vi a una mujer parada en la puerta de un hotel; a pesar de la iluminación y la distancia, tuve la certeza de que se trataba de Ana. Comencé a luchar por abrirme paso entre la masa compacta que desfilaba en una sola dirección; la masa me arrastraba y me empujaba, y Ana, o quien fuera, dio media vuelta y entró en un hotel. Yo grité (cap. 24, p. 72).

Esta imagen introduce dos aspectos importantes de la novela: la realidad que aparece como un espejismo: el personaje cree ver a Ana, pero al ir a buscarla no la encuentra; en segundo lugar, la motivación primera que reaparece: Ana representa el mundo que dejó atrás y que desea recuperar. El impulso de la masa que lo arrastra provoca su grito. Surge allí el impulso que lo lleva a un hotel desierto:

Cuando logré abrirme paso, el hotel estaba desierto. Era moderno, lujoso. Toqué timbre con insistencia en el mostrador, pero no vino nadie. Comencé a subir una escalera. A medida que ascendía, la luz iba cambiando, se hacía más rojiza. Los pasillos del primer piso, que recorrí de punta a punta, estaban desiertos. Probé una puerta, y la encontré cerrada con llave. Luego las fui probando todas, también sin éxito (p. 72).

Esta escena anticipa los escenarios que aparecerán en *París*: el hotel como espacio público y también como trampa, tal y como funciona en la siguiente novela. También aquí representa una trampa: es en él donde es apresado por los personajes de túnica blanca. Dos elementos continúan esta línea de desarrollo del texto: los sonidos que acrecientan la atmósfera de amenaza y la ducha que el protagonista se da en una de las habitaciones:

Me pareció que, afuera, se escuchaban disparos aislados de armas de fuego. Logré entrar a una habitación del segundo piso. Estaba vacía. Me encerré en el baño y me di una ducha, que no me calmó el mareo ni la angustia (...) sentía que me faltaba el aire; otra vez la claustrofobia, exagerada ahora por la intensa calefacción (p. 73).

La escena en el baño se retoma en *París*. En la última novela de la *trilogía* es en este espacio donde se renueva físicamente al personaje; mientras que en este caso, la ducha es una forma de purificar el alma que no llega a calmarlo por completo. Por otra parte el hecho de darse una ducha frente a los disparos que se escuchan en la calle, muestra el absurdo de la situación en la que se encuentra el personaje central y cómo se mueve con respecto a los hechos.

A continuación reaparece el fenómeno de la mirada: ahora la mujer que se parece a Ana irrumpe en la habitación, proceso similar al que vivirá el personaje en *París*: “Cuando comenzaba a desvestirme para acostarme y dormir, se abrió la puerta y entró una mujer: era la misma que había visto en la puerta, parecida a Ana. Pero de cerca no se le parecía tanto y me resultaba más bien desagradable” (p. 73). Este pasaje contiene aspectos relacionados con lo absurdo: pese a los gritos y los disparos del exterior el personaje se prepara para dormir. La preparación para el sueño y la aparición de la mujer, ponen de manifiesto la ubicación en la que se encuentra el personaje: fuera de la realidad.<sup>820</sup> La comparación con Ana se corresponde con la búsqueda de un referente externo al *lugar*. Las diferencias surgen al instante: el alejamiento o acercamiento del otro permiten identificarla. Se trata de una nueva manifestación de la ceguera del personaje al intentar identificar algún elemento concreto que le permita ubicarse en ese espacio. Al no lograrlo se abandona al sueño.

Al reconocimiento e identificación del *otro* le surge una reacción claustrofóbica: “Mi claustrofobia aumentaba, y sentía algo odioso en esa mujer; la sentí de pronto como una

---

<sup>820</sup> En palabras de Jackson se trata de un problema de la mirada propia de la naturaleza de lo fantástico: “En el arte fantástico, los objetos no se perciben con facilidad a través de la mirada: las cosas se deslizan fuera del poderoso ojo/yo que trata de poseerlos; aparecen deformadas, desintegradas, parciales, cayendo en la invisibilidad”, R. Jackson, *El fantasy. Literatura y subversión, op. cit.* p. 43.

versión negativa de Ana. Su desnudez, lejos de excitarme, me parecía ofensiva y ridícula” (p. 73). La identificación se produce como una revelación en negativo del *otro*. La mujer es el negativo de Ana; tal procedimiento aparece también en uno de los cuentos del primer volumen publicado por Levrero: allí el cuento que da nombre al libro, *La máquina de pensar en Gladys*<sup>821</sup> aparece en versión positiva y negativa. Una versión del cuento abre el libro y la otra lo cierra. Las diferencias entre una versión y otra del cuento se manifiestan en la forma de uso de los tiempos del verbo: el pretérito, en el primero se utilizan tiempos de pasado, prevaleciendo el pretérito perfecto simple, mientras que en el segundo prevalece el presente.

En este pasaje de *El lugar* sucede lo mismo: Ana encarna el pasado al que se intenta volver; la mujer que se parece a Ana, o sea, la versión negativa de ésta, acontece en el presente, del cual el personaje quiere escapar. Este presente es, en definitiva, desagradable y perturbador:

El mareo y la falta de aire se hicieron intolerables. En un estallido de angustia y de cólera, tomé una silla y la arrojé contra el ventanal, que se hizo añicos, y me llegó la música confusa y el vaho caliente de la calle. Respiré hondo, sin sentirme por ello mejor. La mujer había gritado, y ahora apretaba un timbre próximo a la cama (p. 73).

Toda la escena se construye en función de sensaciones: el personaje se ahoga, no puede respirar, surge así, por primera vez, una acción de violencia explícita. La rotura del ventanal provoca el grito de la mujer y la señal de alarma (el timbre) desencadena una de las variantes más dinámicas del relato: la acción se dispara, adquiere ritmo y por momentos el lector espera un desenlace fatal. Las escenas que aparecen en esta tercera parte son cinematográficas: la gestualidad y los sonidos construyen el espacio que rodea a los personajes dejando de lado la posibilidad de comunicación verbal. El pasaje adquiere mayor dinamismo cuando el personaje huye de la habitación, lo que da lugar a toda la persecución y a una serie de cuadros que introducen el tema del sadismo y el sexo. Los olores también se transforman en agresiones que debe sortear: “en el ambiente flotaba un olor a desinfectante, y me descomponía el estómago” (p. 73) junto a ellos, se perciben sensaciones auditivas: “afuera, sonó un tiroteo más intenso” (p. 73). El cerco se va cerrando progresivamente. El personaje deberá sortearlo para poder seguir su camino. Es la primera vez desde su ingreso al lugar en que el peligro adquiere visos reales.

“Por el corredor avanzaba hacia mí un ser de túnica blanca, flotante, que la luz hacía aparecer como un fantasma” (p. 73). Como se expresó anteriormente, las escenas dentro de la ciudad tienen mayor dinamismo y se caracterizan por la ausencia de luz. La percepción de

---

<sup>821</sup> Mario Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, op. cit.

los hechos cambia haciendo imposible que el personaje reconozca o pueda distinguir a estos nuevos personajes. Éstos aparecen como figuras desdibujadas que contribuyen a resaltar la sensación de extrañeza. La modalidad de nominación y adjetivación del narrador: “ser” y “flotante”, en la frase citada, instalan un procedimiento de construcción ficcional donde la ambigüedad predomina. Así, entre su percepción de lo que ve, el objeto y el acto de escritura delimitan el efecto de *irrealidad*, construido en este caso como un acto de lenguaje.<sup>822</sup>

Uno de los elementos que estaba presente en Mabel vuelve aquí para mostrarse de forma grotesca. El ser que se aproxima es un hombre pero el personaje piensa que es una mujer (tiene la cara maquillada y los labios pintados). Este ser andrógino instala una presencia que perfectamente puede ser reconstruida como diabólica. Aunque en este caso, lo demoníaco se asimila a *lo moderno*: el personaje está vestido como si fuera un empleado de un centro de atención de salud.

Al principio pensé que era una mujer; pero al acercarse vi que era un hombre, con la cara maquillada y los labios pintados. Se me aproximó y me agarró de los brazos, hablándome con voz melosa, afeminada, en un idioma extranjero. Trató de arrastrarme hacia una habitación; yo me sentía cada vez peor, y ahora la actitud y el perfume y los ojos pintados de este hombre me llevaba al borde del vómito. Le di un empujón y me alejé, pero él se lanzó en mi persecución y debí correr (p. 73).

Otro rasgo que acompaña a la imagen diabólica es la voz: “hablándome con voz melosa, afeminada”. Se inserta al personaje demoníaco en una tradición con respecto a la visión del mal. Cabe citar que dentro de la narrativa uruguaya, uno de los cuentos más conocidos de Francisco Espínola, “Rodríguez”,<sup>823</sup> caracteriza al Diablo de la misma forma que Levrero lo hace en esta ocasión: tanto por el tono como por la voz melosa.

Inequívocamente aparece el deseo, la tensión de quien se siente a punto de ser violado. Este tema aparecerá más adelante en otro pasaje de la obra así como en la tortura que sufrirá el personaje. La tensión y el impulso de uno y otro se materializan aquí en olores y colores que producen la náusea que antecede al vómito que lo invade.

Encontré de pronto una escalera, que era más estrecha que las anteriores y ubicada en el extremo opuesto. Subí al cuarto piso; la luz era distinta y escasa, y se hacía difícil

---

<sup>822</sup> “Concebido el mundo de la escritura como condición obligatoria del paso de lo cotidiano a lo fantástico, las apelaciones del sustituto autorial al lector están todas destinadas a inducirlo a efectuar esa transición imaginaria que le permitirá sumirse en las maravillas de lo narrado” (p. 45); “Al convertir a la ficción y no al mundo en objeto del discurso, la función referencial pasa a un plano secundario, y la ficcionalidad se convierte en el significado dominante del texto”, M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica, op. cit.* p. 59.

<sup>823</sup> Francisco Espínola, “Rodríguez”, en *Cuentos*, Montevideo, Publicaciones de la Universidad de la República, 1961.

distinguir las cosas. El hombre me alcanzó y lo golpeé con el puño, luego lo hice rodar escaleras abajo. Dio unos chillidos histéricos mientras caía envuelto en su túnica; luego no oí más nada (p. 73).

El recorrido de escape a través de las escaleras le conduce al otro piso pero también a otro factor que gradúa la atmósfera en la cual se desarrolla el relato: “la luz era distinta y escasa” y “se hacía difícil distinguir las cosas”.

El segundo pasaje de violencia física desarrollada por el protagonista aparece cuando golpea al ser que lo persigue. Éste rueda por las escaleras y la reacción del ser consiste en emitir unos “chillidos histéricos”, igual que la mujer que había invadido su habitación anteriormente. La transgresión de la escena es total: el ser travestido y demoníaco queda atrás pero sólo es la antesala a una nueva acción. Entre los elementos destacables de este suceso se encuentra: la ausencia del diálogo y la imposibilidad del uso del lenguaje, lo que conlleva acciones y conductas rudimentarias: el personaje golpea con los puños y el otro chillía. La reacción es irracional desde todo punto de vista. El chillido instala ese espacio en el que la razón está ausente y se inserta el relato en el reino de lo irracional. El protagonista comienza a moverse en un plano irracional donde la única motivación es sobrevivir.

Las variantes del texto en este caso son importantes ya que no se trata de una relación amorosa, sino de un estado de deseo o pulsión sexual que tiene como objetivo al protagonista. El *lugar* ocupa el sitio de sujeto de la acción y es quien dirige los castigos que caen sobre el protagonista. Según Todorov: “El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo”,<sup>824</sup> haciendo en este caso que el protagonista busque su camino de salida del laberinto.

La siguiente escena sadomasoquista, suprimida en la primera edición, completa el panorama de las perversiones. Corrobora lo que representa el *lugar*: un sitio donde los impulsos quedan al descubierto:

Me introduje en la única habitación cuya puerta pude abrir. Un grupo de hombres, cuatro de ellos desnudos y un quinto encapuchado, azotaba a una mujer que tenía las muñecas y los tobillos unidos a la pared por cadenas metálicas. Los hombres tenían acentuados rasgos mongólicos. Intenté huir pero me dieron alcance en el corredor. Silenciosamente me llevaron de vuelta a la pieza y colocaron el látigo en mis manos. Me enfrentaron a la mujer, que sangraba y balanceaba su cabeza pesadamente sobre los hombros, y gemía. Me golpearon las costillas y descargué un latigazo sobre la

---

<sup>824</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit. p.158.

mujer; les pareció demasiado suave y volvieron a golpearme. Tomé el látigo del revés, por donde terminaba la parte rígida, y comencé a dar golpes con el mango, en todas direcciones. El encapuchado exhibió un revólver, pero yo había conseguido alcanzar la puerta; hacia el final del corredor sentí que una bala me rozaba el brazo sin llegar a herirme (p. 73-74).

La escena tiene tres partes claramente diferenciadas: la primera visión de la mujer, la obligación del castigo y la huida. El fragmento puede ser interpretado de múltiples formas. Quizás la más adecuada sea la referencia que remite temáticamente el texto a *La colonia penitenciaria*, de Franz Kafka, donde el cuerpo castigado aparece como una forma de reconocimiento de la falta. Aquí como en el relato de Kafka, el lenguaje oral está ausente y es el látigo quien imprime esa verdad, así como en el relato kafkiano la máquina escribe sobre la piel del condenado su castigo. En este caso se da una doble función del tema: es el látigo quien deja la marca en la piel pero es el narrador el que lo hace, aquel que después escribirá los hechos. Por lo tanto la obligación de golpear a la mujer puede ser leída también como un castigo del mundo real que se reitera en la escritura. Desde este punto de vista la escritura crea el mundo ficcional, pero es el narrador quien lo hace posible. Él mismo se castiga ejerciendo de castigador, situación similar que ya aparecía en *La Ciudad* y que con otras variantes Levrero retoma en *París*.

El cuerpo de la mujer puede ser interpretado como un espejo para el protagonista. De hecho al ser obligado a castigar a la mujer, él personaje es ubicado ante el reconocimiento que debe obtener, siendo en este caso el generador de dolor además de quien lo recibe. Los roles se invierten y en ese mundo absurdo, kafkiano<sup>825</sup> por momentos, el personaje debe encontrar su destino. Podría decirse de este pasaje lo mismo que Kundera sostiene refiriéndose a Kafka: “En Kafka se invierte la lógica. El que es castigado no conoce la causa de su castigo. Lo absurdo del castigo es tan insoportable que, para encontrar la paz, el acusado quiere hallar una justificación a su pena: el castigo busca la falta”.<sup>826</sup>

Así el que golpea es golpeado a su vez, cuando según la “lógica” perversa del *lugar* no responde según lo previsto. Con respecto a este punto de la novela y teniendo en cuenta que el pasaje como otros fue suprimido en el momento de su publicación, existe el riesgo de hacer una lectura mucho más literal y de época. Debe recordarse que la novela fue escrita en

---

<sup>825</sup> Leopoldo La Rubia de Prado, *Kafka: el maestro absoluto*, Granada, Universidad de Granada, 2002, caracteriza lo *kafkiano* relacionándolo con categorías como lo cómico, lo siniestro, el *poshlost*, la *ostranenie*, y señala como algunas de sus propiedades lo laberíntico, lo intrincado y el tema de las jerarquías (p. 203).

<sup>826</sup> Milan Kundera, “En alguna parte ahí detrás”, en *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1992, p. 100.

1969,<sup>827</sup> mucho antes de los sucesos acontecidos en la llamada “Guerra Sucia” del Cono Sur americano. Creo que el relato debe ser leído desde la óptica de la modernidad, esa que definió Benjamin, anticipó en su narrativa Kafka y testimonió Imre Kertész, entre otros, luego de la experiencia de Auschwitz.<sup>828</sup>

La huida conecta al personaje con un espacio irreal: “Bajé al tercer piso; oí un rumor y pensé que me seguían buscando; en el segundo probé algunas puertas: una se abrió, a un largo pasillo que llevó a otro sector del hotel, de apariencia aún más irreal, con tablonces y andamios” (p. 74). Se hace explícita la idea de un *lugar* en construcción, extraña en sí misma, pero lógica a los efectos del relato, un lugar que cambia y se metamorfosea: “como si estuviese en demolición o en construcción”. Los tablonces y manos intentan apresar al protagonista, retenerlo allí: “el corredor se me hacía interminable, extenuado por el esfuerzo de librarme de las manos, dedos duros y uñas puntiagudas que se me prendían” (p. 74). La acción adopta ciertos visos de irrealidad, como si el *lugar* cobrara vida. Entre tanto, la náusea constituye la única defensa corporal: “la náusea jugaba en la boca del estómago y amenazaba con subir”, transformándose en una metáfora de la reacción espiritual del personaje.

Este pasaje recuerda el Infierno de Dante: “un coro de voces que se lamentaban y me llamaban en distintos tonos, tratando de fingir dulzura, o amenazándome o insultándome” (p. 74). El inicio del camino del viajero se produce al atardecer, al igual que en la *Divina Comedia* el personaje-poeta inicia su descenso a los infiernos. Este “descenso” del personaje, como aquel otro, implica una curación además de entrar en contacto con lo más bajo de sí mismo y lo más profundo de su ser.

El pasaje siguiente es uno de los más violentos de la novela ya que presenta una escena de sexo explícito que fue expurgada de la primera edición. Se entiende tal censura debido al momento en que se publicó la novela en la colección de la revista *El Péndulo*: tanto Argentina como Uruguay vivían bajo dictadura. Sin embargo, restituida la novela en toda su integridad en la segunda edición, los hechos narrados permiten entender algunos de los procesos internos del relato, sobre todo en cuanto a la construcción del personaje. Si bien la escena de violación por parte de la *gorda* es violenta y explícita, muestra su aspecto

---

<sup>827</sup> Ver apartado 4 (Mario Levrero: rasgos generales de su obra).

<sup>828</sup> Creo que puede hacerse una lectura en este sentido que abarcaría buena parte de la novela moderna y representaría una particular manera de ver el mundo. En las novelas y libros de Imre Kertész pueden encontrarse esos vasos comunicantes antes señalados. A estos efectos son sin duda de referencia directa los libros de Kertész, *Sin destino*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996 (1975 1ª edic.) y *Un instante de silencio junto al paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 1999. En el mismo orden situaría los textos de Primo Levi, entre ellos: *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001 (1958 1ª edic.).



grotesco, el absurdo de toda la situación: la escena de la violación, como la posterior tortura, marcan claramente dos vínculos a tener en cuenta: el placer y el dolor como motores de la acción humana. Sin embargo el placer aparece proyectado desde fuera y no por la búsqueda del personaje. Estas dos escenas señalan el fin de las pruebas con que se tropieza el narrador en el laberinto. Posteriormente encontrará el camino a su casa y se restituirá el orden.

La entrada en la habitación de la *gorda* es casual: “La gente siguió subiendo; yo apenas podía caminar, con gran dificultad. La luz roja del quinto piso tendía a hacerse violeta; me apoyé en una puerta que no estaba bien cerrada y caí dentro de una habitación; la luz era roja. Alguien pasó ante mí y cerró con llave” (p. 74). Mientras le sucede esto, afuera continúan el tiroteo y las explosiones. El edificio se conmociona ante esos hechos, se oye una alarma, la gente corre y el personaje se encuentra así en esta habitación, aparentemente a cobijo del caos reinante afuera:

Era una mujer gorda, quizás la más gorda que haya visto en mi vida. Tenía la cara excesivamente pintada, de colores tal vez verdosos. Estaba tan pintarrajeada y perfumada que llegué a pensar que pudiera tratarse de otro hombre. Me arrastró hasta la cama y me desvistió, sin que pudiera oponer resistencia. Luego se quitó el vestido que era como la carpa de un circo, dejando a la vista una masa enorme de carne que la luz roja hacía más repugnante. La náusea me acariciaba ácidamente la garganta. Entonces sentí que el brazo me dolía y noté que realmente la bala me había rasguñado; las sábanas tenían manchas de sangre cerca de mi brazo, pero casi no se veían con la luz roja (p. 74-75).

El primer acercamiento del personaje a la mujer está marcado por la desmesura. Al igual que el encuentro con el “*ser*” del corredor, el personaje se encuentra al límite de su experiencia perceptiva, límite de sus sensaciones, límite en cuanto a las dimensiones de lo vivido. La ubicación del personaje frente a la situación funciona a través de un sistema de opuestos hiperbólicos dentro del cual él se ubica en el extremo antagónico de las acciones que vive. Así el encuentro en la ciudad es un encuentro límite desde todo punto de vista, ya que el personaje se sitúa en una frontera, en la separación entre un mundo y otro, entre la ceguera y el aprendizaje. Para cruzar dicha frontera necesita superar una prueba que lo transforme. Esta transformación tanto espiritual como física construye el pasaje a través de las sensaciones que operan en la atmósfera creada. La “violación” de la *gorda* funciona también como un *intrusismo* que conduce al personaje al límite de sus fuerzas y al límite de su percepción. La desmesura, la frontera, la intrusión, son temas que están en el relato puesto que son temas necesarios para que el personaje pueda cruzar esa frontera. La presentación de los personajes en su forma más extrema no hace más que mostrar lo extremo del *lugar*:

Los enormes pechos gelatinosos me rodearon el cuerpo, mientras la mujer trataba de excitarme frotándome el sexo con las manos. Cerré los ojos y apreté los dientes, tratando de contener el vómito. La mujer hablaba suavemente en italiano, elogiaba mi virilidad y me prometía mil delicias mientras se refregaba contra mí, asfixiándome con la carnosidad de los pechos y con ese perfume denso mezclado con olor a transpiración. Luego se tendió en la dirección opuesta y se puso mi sexo en la boca; y en seguida separó una pierna y la pasó por encima de mi cabeza y la apoyó junto a mi hombro derecho, y fue aproximando a mi cara su sexo velludo, de labios abultados y entreabiertos. Vomité sobre la almohada y después me incorporé a medias y seguí vomitando sobre la mujer y sobre las sábanas. Ella saltó a un rincón de la pieza y yo hice el tremendo esfuerzo de levantarme de la cama e intentar vestirme; la oí que me insultaba y vi que trataba de volver a acercarse. La amenacé con un pesado cenicero de cristal de roca que había sobre la mesa de luz, y se refugió en el cuarto de baño (p. 75).

El encuentro sexual explícito representa hasta en sus extremos esa “intrusión” del *otro* en el protagonista. La imagen del *otro* está cosificada a propósito de su magnitud: los pechos eran “gelatinosos”, mientras que sus manos “frotan” el sexo. Esta imagen a su vez se opone a lo que se observa en el personaje: el narrador se desdobra ahora, cierra los ojos y aprieta los dientes, lo que permite reconstruir la escena también en torno a sensaciones. Así como en el encuentro con el hombre se escuchaba una voz melosa, aquí la voz habla italiano y el personaje puede entenderla parcialmente; pero una vez más el lenguaje se ubica en el extremo opuesto del placer: las “delicias” ofrecidas por la *gorda* son “sufrimiento” para el personaje. De esta forma se construye un anti-orgasmo, una parodia de relación sexual en la que el personaje expulsará, a través de un juego de opuestos, lo que lleva dentro.

La agresión no es solamente física: hay otros elementos que son agresivos, desde las sensaciones visuales, el color del maquillaje; desde el olfato, el olor a “perfume denso mezclado con olor a transpiración”; desde el tacto, “la carnosidad de los pechos”; y desde el gusto, la introducción de su sexo en la boca de él, hasta la intrusión espiritual que representa el acto de “violación” del personaje-narrador. La inversión de los cuerpos, cada uno ocupando el sexo del otro, revela esta inversión mencionada anteriormente, un anti-orgasmo, un juego de opuestos que finalmente liberará al personaje. Éste no puede superar esa frontera mientras no se vea en el espejo de su opuesto.<sup>829</sup> La única liberación posible es a través del

---

<sup>829</sup> “A partir del espejo, lo fantástico toma cuerpo en los desdoblamientos. Sin embargo el desdoblamiento ya no tiene que ver aquí con el tema del doble, pues en este caso afecta a todos los componentes del mundo representado: todo puede ser –y no ser– uno y lo otro al mismo tiempo. La diferencia se anula, y con ello los límites y las intensidades. El movimiento narrativo que relaciona a personajes y cosas acompaña el ritmo reiterativo del discurso que se carga de palabras, para que, tras el efecto de acumulación, surja el de suspensión tanto de acciones como de significaciones”, Francisco Javier Lasarte, “Cuestionamientos narrativos de lo real”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit. p.171.

vómito, éste oficia como un anti-orgasmo consecuencia de la ausencia de deseo. Esta oposición entre deseo y repulsión libera al personaje de la trampa del *lugar*. Así, las mujeres de la novela que representan el *lugar* se sitúan en los extremos de lo normal: Mabel no es una mujer en sí sino más bien un ángel; la *mujer gorda* es lo opuesto, una especie de demonio.

Este fragmento sitúa al relato dentro de la tradición fantástica y lo lleva más allá, al trasponer ciertos límites de lo explícito. Allí, el *lugar* aparece en su plenitud y todos estos seres lo representan. La escena final, donde el protagonista amenaza con un cenicero a la *gorda* muestra una vez más el absurdo: lo nimio y lo descomunal o la escena de ella corriendo hacia el baño genera el efecto grotesco.

El pasaje siguiente muestra la huida por las escaleras donde caerá finalmente en manos de los “hombres de rasgos mongólicos” quienes lo introducen nuevamente en la pieza donde “la mujer seguía encadenada a la pared, con la cabeza colgando flojamente, como muerta, bañada en sangre” (p. 75), conformando el fondo de un cuadro de violencia extrema. Sin embargo algo cambió en este sitio: la luz “era ahora blanca, demasiado blanca, me quemaba los ojos” (p.75) con algo de la asepsia de un hospital. La percepción visual clarifica el espacio, lo muestra tal cual es: la gradación de colores, blanco y rojo de la sangre, muestran un lugar que por momentos se percibe como un decorado. Al igual que en las escenas anteriores el ruido que proviene del exterior, explosiones y tiroteos, confiere a la acción un matiz cinematográfico:

Se pusieron en la cara unos pañuelos blancos atados a la nuca, como jugando a los cirujanos. Me abrieron la camisa y uno de los hombres desnudos le alcanzó un bisturí al encapuchado. Sentí que la hoja me trazaba un surco en la piel, y abrí los ojos y vi brotar mucha sangre, que a la luz blanca parecía negra, y vomité nuevamente a un costado (p.75).

La intrusión física tiene como objetivo el dolor, sin embargo, éste no se siente pero sí, se ve la herida: la sangre corre negra en contraste con la luz. Predomina lo visual, la ausencia de dolor es sustituida por un nuevo vómito. La extracción realizada en el pecho es sólo un vómito que se desliza de su boca. Lo extraño del relato gira en torno a cómo percibe el narrador los hechos: en todo momento los observa desde fuera. Este desdoblamiento entre personaje y narrador relativiza los hechos y a su vez introduce al lector en una nueva dimensión del *lugar*. Por momentos parece estar en una historieta, donde el narrador trasmite todas las sensaciones pero no se percibe el dolor. Hay un vaciamiento del sentido que ubica

la obra como un mundo netamente ficcional y la escritura es la representación no mimética del mundo, lo que confirma la idea de *extrañeza* tal como lo señalaba König.<sup>830</sup> La mención a los “torturadores” es explícita: los que antes parecían “cirujanos” ahora se visualizan desde una perspectiva diferente, se desenmascaran y finalmente los contempla como son en realidad.

En esta parte final de la novela es donde se percibe con mayor claridad la conexión con la mirada kafkiana de *La colonia penitenciaria*. La descripción de los hechos luego de sucedidos establece a través del acto de escritura una distancia temporal y espacial que permite recordarlos. La mención a la obra de Kafka no parece desacertada si se tiene en cuenta la inscripción realizada en el cuerpo del personaje por parte del equipo de “cirujanos”. Esta inscripción no dejará huellas visibles posteriormente, pero aún siendo sueño o imaginación, funciona como un elemento que marca la frontera. El individuo es “marcado” para poder salir del *lugar*. Se le produce un daño corporal que lo estigmatiza al igual que ocurre en el relato de Kafka; pero al contrario de aquel, donde el condenado moría, en este caso, el condenado vive. Esto le permitirá luego revivir los hechos en el acto de escritura, transformándose en un acto de constricción o reconocimiento.

*Una explosión sacudió el edificio, y cayeron varios trozos de revoque. Los torturadores no se inquietaron. Ahora algo me arañaba las piernas y los brazos y una cosa húmeda se apoyaba en mi vientre. El bisturí repitió su recorrido vertical en mi pecho, hundiéndose apenas un poco más. Acercaron a mi nariz un trapo húmedo, de olor penetrante, pero no era anestesia, no me hizo perder el sentido. Me clavaron agujas en brazos y piernas y en los costados del cuerpo. Luego otra explosión, y la luz se apagó; y otra explosión y cayó más revoque y se desprendieron algunos cascotes; y otra explosión y me pareció que todo se derrumbaba (p. 75, el texto en cursiva indica las partes faltantes en la primera edición).*

Durante el pasaje final la mirada del narrador recorre todo el cuerpo del protagonista, desde los miembros inferiores hasta el pecho, así como el derrumbe final. Las sensaciones auditivas generadas por las explosiones inducen a pensar en un corazón que golpea y golpea; de esta forma, lo exterior sirve de espejo a un estado de ánimo del protagonista. La realidad se transforma en una proyección de las vivencias individuales.

Las sensaciones que aparecen en el relato sitúan al mismo en consonancia con el relato citado de Kafka. La introducción de elementos extraños en el cuerpo (agujas en este caso), confirman esta sensación. En aquel relato una aguja dibuja en el cuerpo del condenado la sentencia. El acto escritura se hace carne en el cuerpo. El lenguaje se transfiere al cuerpo,

---

<sup>830</sup> *Op. cit.* ver nota 817.

se corporeiza en el condenado; esto puede interpretarse como una visualización del mal o del discurso del poder. Esta visión es la que sostiene Ricardo Piglia cuando comenta que el discurso del poder en los militares se sostiene en la ficción.<sup>831</sup> De esta forma, el relato de Levrero al igual que el de Kafka anticipa hechos, los visualiza antes que ocurran. Algunos aspectos o sensaciones que están en la novela *El Lugar* representan lo que algunos años después vivirá de hecho la sociedad uruguaya, una conjugación premonitoria de ficción y realidad.

En este umbral de ficción y realidad es donde se genera el espacio de lo fantástico.<sup>832</sup> Un modo de ver las cosas que en la narrativa de Mario Levrero se transforma en un instrumento para mostrar procesos inconscientes de los personajes. Se percibe así la fragmentación de lo real que implica una fragmentación del yo individual y social.

Las escenas siguientes cierran el ciclo en el *lugar*. El estado de semiinconsciencia en el que se encuentra el personaje reproduce el regreso al mundo cotidiano. Así el narrador sostiene: “De los hechos siguientes sólo tengo la vaga memoria de algunas sensaciones, y visiones fugaces que no sé hasta que punto corresponden a una realidad” (cap. 25, p. 76). El personaje es transportado hacia un lugar del cual no tiene conciencia:

Varias manos me aferraron brazos y piernas y fui levantado bruscamente, y así me transportaron: más tarde pasaron mis brazos por los hombros de quienes caminaban a mis costados y me obligaban a caminar; mis pies arrastraban la mayor parte del tiempo, y a veces intentaban dar unos pasos, pero no podían mantener la misma velocidad de los que me llevaban, y tropezaba o me golpeaba los pies contra algo; era más fácil dejarme llevar. Luego me arrojaron como a un objeto; apenas sentí el choque contra el suelo, algún lugar incómodo (p. 76).

El paso de un estado a otro en el espacio es recreado por el narrador como un pasaje de la vigilia al sueño. Este entresueño repite un estado que lo llevó a ese sitio. La oscuridad y el sueño representan la frontera entre un mundo y otro. El narrador la recuerda de la siguiente manera:

---

<sup>831</sup> “El poder también se sostiene en la ficción. El estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato ‘medico’: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror”, “Los relatos sociales”, entrevista de Raquel Ángel, en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000, p. 113.

<sup>832</sup> Según lo distinguen Rosalba Campra y Enriqueta Morillas Ventura, tal como quedó consignado en el apartado 2, *op. cit.*

No estaba exactamente dormido, pero tampoco despierto; no podía abrir los ojos, y es posible que a ratos cayera realmente en el sueño: me fue imposible moverme durante mucho tiempo. Luego hubo más explosiones, algunas muy próximas. Me levanté, con un tremendo esfuerzo, y eché a andar.

El camino se hizo largo y penoso; me caía; volvía a levantarme después de un tiempo y seguía andando hasta caer otra vez; si lograba abrir los ojos, veía sólo una oscuridad espesa, perforada de tanto en tanto por alguna luz intensa y que abarcaba un radio muy pequeño; mis ojos volvían a cerrarse, me agarraba de muros que pronto se terminaban y volvía a caer, mientras se repetían una y otra vez las explosiones, y las luces, los lugares alfombrados de escombros y la oscuridad total (p. 76).

El fragmento citado aporta datos en la línea de análisis que vengo sosteniendo: el personaje camina con los ojos cerrados como si fuera un autómatas,<sup>833</sup> metafóricamente su ceguera permanece y declinará paulatinamente. La ceguera, representada en los ojos cerrados, se transfiere a la realidad. La frontera es brumosa y se parece al sueño;<sup>834</sup> por ello, el narrador reconstruye los hechos diciendo: “A pesar de tener los ojos abiertos me daba la sensación de estar dormido” (p.76). Se marca de esta forma el paso del sueño a la realidad como una forma en la que el *extrañamiento* se hace presente en la escritura: “Tenía el cuerpo insensible al frío y al dolor; sólo el aire al pasar por la nariz y la garganta me hacía percibir el frío; la piel parecía como aislada del sistema nervioso por una coraza elástica” (p. 76).

La imagen de la piel como una coraza que separa el mundo exterior del interior sitúa la percepción del *yo* con respecto al mundo exterior. El efecto fantástico aparece a través de la ficción: la no percepción de sensaciones táctiles lleva a una necesaria percepción a través de los otros sentidos: “El lugar brumoso me recordó aquella imagen de mi primer sueño en ese lugar, la sensación de estar me moviendo en una capa de materia oscura y densa” (p. 76). La descripción completa la percepción extraña del mundo, lo intangible adquiere solidez, la transmutación del espacio ofrece esa percepción de ajenidad con respecto a lo real. Esta imagen aparece más adelante cuando dice: “los restos de niebla se pegaban y humedecían” (p. 77), y es en *París* una de las imágenes que aparece para describir la noche.

El silencio del narrador sobre algunos elementos del relato funciona como motor del relato fantástico<sup>835</sup> y aparece momentos después:

---

<sup>833</sup> Ver el trabajo ya citado de Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, op. cit.

<sup>834</sup> Se trata de uno de los temas recurrentes de lo fantástico: la oposición sueño/vigilia señalada por R. Campra, “Lo fantástico una isotopía de la transgresión”, op. cit. p. 165.

<sup>835</sup> R. Campra, “Los silencios del texto en el relato fantástico”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit.

También en esta oportunidad me llegó la orden de despertar; sentí la ansiedad que había sentido en el sueño, por encontrar una salida inmediata, y tuve el recuerdo lejano de que la salida era hacia arriba (p. 76).

La orden de despertar es percibida como algo exterior que se le revela al protagonista, y no se determina quién da esa orden. El viaje como un círculo representado en el relato se completa en este sueño que lo conduce a la salida. El recorrido del protagonista es circular y la salida se encuentra caminando hacia arriba. La ascensión completa la metáfora del viaje; ascenso desde lo más profundo de su ser. El personaje define el resultado de ese viaje: “era como si me hubiesen borrado la inteligencia” (p. 76). El olvido de los hechos será reconstruido en el proceso de escritura.

En otro pasaje posterior el paralelismo entre mundo exterior y mundo interior se visualiza en el momento en que el personaje encuentra la salida al disiparse la bruma: “Junto con la niebla exterior, parecía que las telarañas de mi mente comenzaban a disiparse con gran lentitud” (p. 77). La realidad se muestra como una proyección del mundo interior y en la medida en que éste se esclarece el personaje puede *ver*. La transición gradual lo lleva a desde la presencia de una “débil neblina” hasta la luz del alba: “el cielo comenzaba a aclarar”. El amanecer anticipa la salvación del personaje y el fin del viaje. De esta forma la frontera se traspasa y la relación entre mundo interior y mundo exterior comienza a equilibrarse. La fragmentación desaparece en el momento en que reconoce espacios de la ciudad:

Después anduve por calles y veredas angostas, y toqué veredas descascaradas, a las que los restos de niebla se pegaban y humedecían; luego, una callecita empedrada, iluminada por un solo farol, y más tarde todo una zona que comencé a reconocer como la periferia de la ciudad, próxima al puerto.

La niebla se había transformado en una débil neblina, y el cielo comenzaba a aclarar. Pasé por algunos cafetines, cerrados, y por un bar que, después que hube pasado, hizo sonar su cortina metálica que se levantaba.

Llegué a una plaza y la reconocí (p. 77).

El personaje deja atrás una frontera difusa que no puede explicar y que tampoco desea explicar. Lo importante es el proceso que se dio en él y que le permite llegar a un terreno reconocible. La reconstrucción del espacio conocido se realiza ahora a través de sensaciones visuales y auditivas. Los disparos quedan atrás y se reconocen sonidos familiares, entre ellos una cortina de bar que se levanta.

Como en los relatos clásicos del género fantástico, al igual que la cita de Coleridge mencionada por Borges, o la flor que trae del futuro el personaje de *La máquina del tiempo*

de H. G. Wells, el personaje levreriano se reconoce físicamente: allí en su pecho está la cicatriz realizada por el bisturí. Pero el hecho no concuerda con el orden temporal de los sucesos: la cicatriz es vieja y los hechos son recientes. Un nuevo *intrusismo* en el tiempo parece invadir el espacio de lo real: "...mis dedos recorrieron una larga y antigua cicatriz vertical en el pecho" (p. 77).

La descripción que el narrador realiza de sí mismo como personaje esclarece la experiencia vivida como algo real. La imposibilidad de verse a sí mismo reflejada en un espejo sólo aparece durante el período del campamento, luego no hay manera de hacerlo. La imagen recuperada al traspasar la frontera es de decadencia:

Noté que estaba vestido, con las ropas más desgastadas y sucias. Tenía la camisa desprendida: antes de abrochar los botones, mis dedos recorrieron una larga y antigua cicatriz vertical en el pecho. En los bolsillos del saco estaban aún las hojas escritas a máquina: las toqué como a un objeto familiar y querido y me dieron cierta tranquilidad. Los zapatos estaban deshechos. Mis cabellos eran una masa que no pude desenredar (p. 77).

El aspecto desaliñado certifica los rastros de la aventura vivida. Las hojas escritas a máquina se transforman en evidencia de la realidad de los hechos vividos. La verdad del relato se representa en su escritura y el personaje-narrador es el testigo de los hechos. La reconstrucción del relato y la mención a las notas, la génesis del relato mismo, es una forma de volcarlo sobre sí mismo, construirlo como un círculo que se cierra. La tranquilidad que transmiten las hojas escritas está ligada a la percepción de parte del personaje de que esas hojas demuestran la veracidad de los hechos ocurridos. Las notas tomadas durante el viaje funcionan de la misma forma que la flor de Coleridge o la flor de la novela de Wells: como un hecho que emana del *lugar*, producto de la ficción que permite probar la existencia del mismo y da cuerpo a la experiencia vivida.

Una vez traspasada la frontera, el personaje, reconoce el lugar y camina hacia su casa: "era una hermosa madrugada; ahora no hacía frío; podía ser primavera" (p. 76). La mención no puede pasar desapercibida ya que a través de un cambio de sensaciones se presenta el pasaje casi mágico del invierno a la primavera. Así, la estación del año acompaña este *nacimiento* del personaje. Pero aún en este espacio reconocible, se percibe el *intrusismo* de ciertos sonidos: "A lo lejos sonó el tableteo de una ametralladora" (...) "el aullido de la sirena de un coche policial. Al llegar al zaguán de mi apartamento, y casi cuando comenzaba a subir la escalera, el tiroteo se repitió más cercano" (p. 77). Sonidos que aparecían en la



última parte de la estancia del personaje en el *lugar*; los sonidos aparecen en el texto para mostrar nuevos intrusismos en el mundo supuestamente “real”.

La llegada a su apartamento le revela nuevos aspectos de la experiencia vivida: “El apartamento estaba en desorden. Fui derecho a la pieza del frente y me apoyé en el balcón. Ahora sí, asomaban débilmente algunos rayos de sol” (p. 77). El desorden presente en el mismo, apenas percibido en un primer momento, se hace visible luego del primer reconocimiento: “Durante mi ausencia habían revuelto todas las cosas” (p. 78). La primera acción del personaje, ya dentro de su apartamento, es mirar hacia fuera para comprobar que efectivamente está en su *lugar*. Desde el balcón observa la salida del sol y el inicio de una cotidianeidad que le imprime cierta dosis de tranquilidad: “Pasaron algunos ómnibus y dos o tres taxímetros” (p. 77). Sin embargo, a lo lejos aún se escuchan disparos, un eco que se extiende en la lejanía y que le recuerda la experiencia vivida. El narrador describe este estado hipnótico en que se encuentra: “Después fui despertando del todo, saliendo de aquel estado de embotamiento, y mi cabeza comenzó a funcionar” (p. 77). Se trata del momento en que emerge por completo del terreno del sueño para entrar en otra etapa.

La imagen de Ana, evocada poco después, es lejana. Así, lo que fue relativamente importante cuando estaba dentro del *lugar* y que lo motivó a buscar una salida, ahora ha perdido su significado. En este instante, el personaje está en condiciones de entender la pregunta repetida varias veces por el Francés: “¿para qué?” salir del *lugar*. El *lugar* se manifiesta como el territorio del *yo*; un lugar interior de búsqueda, en el que una vez fuera de él, todas las cosas que eran importantes pierden significado fuera de él:

Pensé que Ana estaría vistiéndose para ir a la oficina, o probablemente tomando el desayuno. Pensé en llamarla por teléfono. Recordaba su número. Pero sentí que no hubiese podido decirle nada. Quizás, el número de su teléfono estaba mejor grabado en mi memoria que ella misma. Recordé que guardaba una foto suya en el cajón del escritorio; pero tampoco me moví para buscarla (p. 77).

Por ello, cuando se dirige al baño tiene un vago recuerdo de los lugares recorridos: “El corredor de mi apartamento es demasiado largo; me hizo recordar los otros corredores por anduve tanto tiempo” (p. 78). El aspecto más relevante del pasaje final de la novela es el momento en que el personaje se ve reflejado en un espejo y se *reconoce*. La cicatriz reflejada en el espejo le recuerda la experiencia vivida: “Me desnudé, y vi reflejada en el espejo la imagen de un ser que no se parecía mucho al recuerdo que tenía de mí mismo. La cicatriz era una delgada raya blanca, apenas visible” (p. 78).

La escena siguiente reproduce el momento del sueño como descanso. Es significativo que el personaje distinga a éste como el verdadero sueño: “Ahora me sentía invadido por el verdadero sueño. Me acosté y me tapé con ropas húmedas. Me dormí” (p. 78). La humedad que ya estaba presente en *La Ciudad* vuelve a aparecer en este momento acompañando al sueño.

El capítulo final de la novela, luego del despertar, es un cierre en el que aparece nuevamente el acto de escribir ahora en su presente de enunciación: “En este momento me detengo. El cansancio que me abruma es más que físico; viene, tal vez, de muy lejos. Quiero pensar un instante en mi futuro, pero mi mano no deja de escribir” (cap. 26, p. 78). El acto de enunciación y el enunciado confluyen para demostrar la veracidad de los hechos narrados. El cambio del tiempo verbal, del pretérito al presente, otorgan validez a las palabras, al propio acto y a los hechos. Pero a su vez, plantea las interrogantes que vendrán.

Como en el comienzo de *La Ciudad* el personaje llega a una casa deshabitada, húmeda, donde falta el agua y la luz. En este caso, la humedad atestigua el tiempo transcurrido durante su ausencia: “Las marcas en las paredes indicaban que en algún momento la inundación había sido considerable” (p. 78). Las plantas crecidas corroboran el paso del tiempo: “De un canasto que estaba en el suelo, nacían varias guías verdes, probablemente boniatos que habían crecido con el agua; la enredadera trepaba por las patas de la mesa y de dos sillas” (p. 78).

En este ambiente hostil, lo único que le trae calma es el acto de escritura, la acción de transmitir su experiencia:

A pesar de todo me senté al escritorio, a continuar mis apuntes, y de pronto, al escribir, pensé que no podía ser casual que en aquel lugar siempre hubiera tenido a mano papel y lápiz; que al hacer apuntes, quizás estaba cumpliendo sin saberlo con la voluntad de quienes me habían llevado allí. Pero no tienen sentido, ya, estas cavilaciones. Nunca lo tuvieron (p. 78).

La escritura lo salva y lo cura; le permite ordenar el mundo, pero a su vez, le genera espacios de duda. Vive un estado de incertidumbre que no puede explicar. La ambigüedad se mantiene y cierra el relato.

En el final de la novela se visualiza el proceso recorrido espiritualmente por el personaje: sus dudas, sus miedos y las incógnitas por resolver. Así, frente a esa experiencia extrema, su propia ciudad le parece extraña y hostil. El sentido de alteridad se sobrepone al de identidad, sentirse uno más entre los otros:

Quiero preguntarme por qué no me atrevo a llamar a Ana por teléfono, o a mis amigos. Por qué no me entusiasma la idea de volver a mi trabajo, a mis cosas cotidianas. Por qué esta ciudad, ahora que comienza nuevamente a anoecer, me resulta extraña y hostil. Mi memoria se obstina en volver una y otra vez a la aventura vivida en el lugar aquél (p. 78).

Este sentimiento de no pertenencia, de extrañeza, es lo que genera el cambio en el personaje. La respuesta que él busca está en su propio cambio. El viaje por el laberinto le dio la posibilidad de preguntarse sobre sí mismo. El viaje realizado cambia el sistema de percepción de su propia realidad.

Sobre el final y durante el acto de escritura, las dudas lo asaltan nuevamente: incertidumbre sobre lo no hecho, lo que podría haber sucedido y los caminos a seguir. Las dudas surgen cuando se cuestiona sobre si tomar una decisión u otra le hubiera llevado por caminos diferentes:

Recuerdo a Mabel, y pienso que quizás realmente estuviera esperando un barco en aquella playa. Recuerdo a mi predecesor, agonizando junto a sus lentes rotos, y mi impotencia. Pienso que por miedo pude haber matado al Francés de un balazo. Y que quizás Alicia realmente me amaba, y yo no llegué a verla. Y que por algún motivo el niño rubio alzaba a menudo sus brazos hacia mí (p. 78).

La reflexión sitúa al personaje-narrador en el lugar de lo ambiguo, lo que no tiene explicación. Esto le permite reconocerse en su insatisfacción, en su necesidad de cambio. La idea de ser diferente a los demás lo acerca a la alteridad. Un personaje que se siente extraño en su propia ciudad y no se reconoce en ella. Así, Levrero construye un relato que muestra las debilidades humanas más profundas y las preocupaciones más sutiles; en resumen, el enfrentamiento del hombre con su entorno:

Ahora que la ciudad, mi ciudad, me resulta ajena y aún repulsiva, pienso que estoy repitiéndome en mi actitud de aquel otro lugar. Que no lograré aproximarme realmente a ninguno de mis amigos, ni a Ana, ni a ninguna mujer, que sólo los utilizaba para olvidar la soledad, para evadirme de este ser que me habita, que me odia, que me obliga a actuar en contra de mí mismo. Si, ahora veo que siempre me moví entre extraños, sin amarlos; y que yo mismo soy un extraño para mí. Tan ajeno como esta ciudad, como esta casa, como aquella otra ciudad y sus selvas y túneles. El extraño soy yo (p. 78).

El fragmento citado plantea uno de los temas más importantes en la narrativa de Mario Levrero: el desdoblamiento de los personajes. Esta percepción desdoblada, donde una parte termina contaminando a la otra, es el resultado del *reconocimiento* ya mencionado.

Finalmente el personaje se reconoce como un extraño ante los demás y ante él mismo, ante la ciudad y ante el *lugar*. La ajenidad se ubica en el primer lugar del relato y en la vida del personaje que, termina siendo reflejo del *lugar*, por el que transitó. Tras su regreso comprueba que nada es como parecía ser. Este aspecto ha sido delimitado por Irene Bessière como una forma de:

Convertir esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente es, a la vez, plantear que la norma cotidiana se nos ha hecho extraña y, en consecuencia, reconocer nuestra dependencia, pero también plantear que estamos siempre preparados para admitir, para aceptar, para penetrar en esa legalidad, para ligarnos a lo que nos domina, a lo que se nos escapa.<sup>836</sup>

Lo único cierto de todo este proceso es la escritura. En ella está el espejo en el cual se ve. El acto de escribir lo muestra en su justa dimensión y en su ajenidad: “Mis manos siguen escribiendo y voy leyendo lo que escriben con rara fascinación. De pronto las veo como seres independientes, y siento un nudo en la garganta y ganas de dar un alarido” (p. 78).

El desdoblamiento espiritual se materializa en el acto. La escritura reconstruye el viaje pero también reconstruye y muestra su propio *yo*. El lenguaje aparece como la forma de configurar ese *yo* desdoblado, de manera que, como sostiene Lacan: "El síntoma se resuelve por entero en un análisis del lenguaje, porque él mismo está estructurado como un lenguaje, porque es lenguaje cuya palabra debe ser liberada".<sup>837</sup>

El final de la novela vuelve sobre las sensaciones auditivas que transmiten calma. Sin embargo en el silencio subyace lo extraño: “La calle está raramente silenciosa”. Algunos disparos que se escuchan a lo lejos recuerdan los sucesos del *lugar* y la necesidad de borrar esa experiencia abrumadora:

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

La novela culmina de esta forma abriendo nuevas interrogantes. El sueño aparece nuevamente convocado como una forma de borrar la experiencia. Cuerpo y alma buscan en

---

<sup>836</sup> I. Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 99.

<sup>837</sup> Lacan, informe de Roma, 26 y 27 de septiembre de 1953, titulado "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en *Escritos I*, op. cit.

la escritura borrar las sensaciones y el peso de la verdad conocida. Aún con el *reconocimiento* logrado no hay descanso, ya que del mismo no surge “ninguna respuesta”. La única respuesta que el personaje ha encontrado no representa para él una satisfacción. La verdad no es agradable y por ello necesita borrarla. Las palabras del Francés ya habían instalado en el personaje la idea de ser un extraño siempre. Por otra parte, este final sin respuestas y con incertidumbres, sirve de nexo con la tercera novela de la *trilogía involuntaria*.

## 7. PARÍS: LA BÚSQUEDA DE LA MEMORIA

“El ‘flâneur’ es un abandonado en la multitud”  
Walter Benjamin

### 7.1. PARÍS COMO METÁFORA

*París*<sup>838</sup> fue escrita en 1970 y publicada en 1979. Es la novela que cierra el ciclo de la llamada *trilogía involuntaria* y la más compleja de las tres, tanto por su estructura como por la trama narrativa y los ejes temáticos sobre los que se centra. A diferencia de las otras dos no posee una estructura externa determinada. El acto de escritura se manifiesta en este caso como un largo proceso sin interrupciones. No existe una división en capítulos o en partes, tal como sucedía en los casos anteriores. Esto dificulta la secuenciación del relato. Sin embargo, este tipo de organización narrativa acompaña el proceso interior realizado por el personaje-narrador.

Al igual que en las novelas anteriores, el relato se construye a partir de la doble función de un personaje-narrador cuyo nombre se ignora, que narra y reflexiona sobre los hechos acontecidos. Esta modalidad permite que el relato funcione en dos planos: bien en el de los hechos propiamente dichos, bien, en un plano que es exclusivamente narrativo. Esta última técnica fue designada por Pablo Fuentes como la de “un yo que está involucrado, casi a su pesar, en la trama y que refleja estupor y extrañamiento, con la consiguiente despersonalización por lo que le sucede, aunque nunca demasiado asombro”.<sup>839</sup> La narración en primera persona le permite entrar y salir de los hechos, opinar y razonar sobre ellos. Es en esta frontera donde acontece la ambigüedad que genera del efecto fantástico, una modalidad que no es un efecto de ficción en sí mismo sino la apertura a *otra* realidad.

---

<sup>349</sup> Mario Levrero, *París*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1979 (1ª edic.). Las citas corresponden a esta edición. En *Maldoror*, N° 7 se recoge un fragmento de la novela de Levrero. Salvo leves variantes el fragmento coincide con la sección de la novela que se extiende de la página 65 a la 71 en su primera edición, Mario Levrero, "París (fragmento)", *Maldoror* n° 7, Montevideo, 31 de enero de 1972 pp.29, 30 y 31.

<sup>839</sup> Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, *Op. cit.* p. 308.

*París* es la novela más compleja de la *trilogía*. Es difícil por tanto, resumir en pocas líneas su trama. Elvio Gandolfo, realiza este breve resumen:

*París*, de Mario Levrero, sigue ahondando por su parte en un mundo hincado en una novela anterior, *La Ciudad*, y continuado más adelante en *El Lugar*. Volvemos a encontrarnos ante un personaje que nos habla en primera persona y que trata de guiarse en un mundo de códigos extraños. En este caso se ha multiplicado enormemente la extrañeza y el carácter impactante de los elementos de ese mundo: se trata de un París onírico donde el avance de los nazis es presenciado mediante televisores en los bares, en el que Carlos Gardel canta en el teatro Odeón y cuyo cielo es periódicamente recorrido por un grupo de seres alados al que el protagonista pertenece a medias. También aquí el relato avanza con una fluidez cercana al ritmo de la historieta, el cine o la novela folletinesca. También aquí aparece como valor fundamental cierto brillo circense, carnalesco, de los seres y las cosas.<sup>840</sup>

El mundo representado en la novela es oscuro y sin memoria. El epígrafe del autor que abre el relato representa el componente ficcional de la novela: “A la ciudad de París, con las disculpas pertinentes”. Esta breve frase aporta una pista de lo que algunos años después Levrero explicará:

-Escribí sobre París antes de conocer esa ciudad donde viví menos de un mes. París aparecía con frecuencia en mis sueños, etc. Eran símbolos subconscientes.  
-¿Y que sucedió después de conocer la Ciudad Luz?  
-Que París no tenía nada que ver con mis sueños. Vi que era una hermosa ciudad, tal vez la más atrapante que he visto, pero no era el París de mis sueños y de mis pesadillas. Sin duda alguna, me quedo con el verdadero París: es mucho más rico y luminoso que mis fantasías.<sup>841</sup>

El título de la novela es por tanto metáfora de la ciudad soñada. Es la ciudad de formas difusas que aparecía en *La Ciudad*, la de formas perversas en *El Lugar*, y ésta en la cual el protagonista finalmente se encuentra. La imagen de la ciudad representa en los relatos de Levrero diversas “funciones en lo contextual que van desde la mera referencia hasta la metáfora”.<sup>842</sup> París es tópico pero a su vez se aleja de ciertos parámetros de verosimilitud, en definitiva es una ciudad ficticia, más ligada al sueño que a la realidad:

---

<sup>840</sup> Elvio Gandolfo, “La nueva novelística uruguaya”, en *Semanario Aquí*, Montevideo, 11 de agosto de 1983. La crítica de Gandolfo sobre la obra de Levrero ha sido realizada en la esfera del periodismo cultural.

<sup>841</sup> Reportaje de Enrique Estrázulas en el diario *El Día*, 26 de marzo de 1977. Citado por el propio Enrique Estrázulas, en “Constelaciones Parisinas”, *La Semana*, suplemento de *El Día*, Montevideo, sábado 17 de enero de 1981, p. 14.

<sup>842</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, en *Carta Cultural*, Revista de Casa de Cultura – PCU, Montevideo, Año 2, N° 3, septiembre 1988, p.13.

*París* clausura la trilogía del tema de la búsqueda y del viaje en tanto meta o huida. El tópico temático adquiere la jerarquía de un texto mayor, la metáfora global se construye con mapas y metros, túneles y callejas, gente y techos. Es París el sitio donde se busca llevar la huida hasta la limítrofe posibilidad de volar y se renuncia a ello para aceptar la condición humana, abdicando de la magia de la excepcionalidad.<sup>843</sup>

La mirada del autor sobre París que recoge la novela permite la posibilidad de establecer vínculos textuales a través de una perspectiva de lectura más amplia. El personaje que llega a París y *busca* (se busca a sí mismo), es a su vez, como lo definirían Baudelaire y Walter Benjamin, un *flâneur*, un paseante solitario en el seno de la multitud.

La ciudad es la meta ansiada y el símbolo del final del viaje comenzado en *La Ciudad*. La búsqueda de un almacén en la primera novela de la trilogía culmina conduciéndolo a París. Se produce un pasaje de lo cotidiano a lo sublime. El personaje que llega a París espera encontrar el *aura*<sup>844</sup> de la ciudad. Finalmente no logra encontrarla pero se encuentra a sí mismo, regresando al reducto de lo humano. Por ello, la metáfora de la ciudad culmina al convertirse en el lugar que le devuelve su *yo*:

La ‘trilogía involuntaria’ es una búsqueda: el protagonista, que es y no es el mismo (una primera persona que nunca alcanza a decir su nombre) persigue esa ciudad para huir de ella, o llega a ella huyendo no se sabe de qué, tal vez de sí mismo; la huida es una constante, aunque en *París* parece quedar definitivamente atrapado por esa ciudad perseguida.<sup>845</sup>

Las palabras de Levrero indican este camino posible de lectura, lectura que coincide con lo indicado en relación a la casa y la ciudad y a la significación que tienen para el personaje. Los vínculos del personaje con la casa, con su cuerpo y con la ciudad aúnan las posibles lecturas con lo femenino y lo urbano. Sin embargo no creo que el cierre de *París* presente un individuo atrapado sino a un individuo que reconoce su condición de hombre y se encuentra en el espacio; de esta manera la percepción entre el cuerpo, el yo y el espacio tienden a equilibrarse. Este proceso se vive como consecuencia de la evolución de la trama novelesca desde dos perspectivas, la primera estaría representada por los sucesos que vive el protagonista, y la segunda, una búsqueda de sí mismo que puede encontrarse en la *memoria perdida o ausente*.

---

<sup>843</sup> Ibid, *op. cit.* p.14.

<sup>844</sup> Lo uso en el sentido que le otorga Walter Benjamin cuando analiza la obra de Baudelaire y su relación con París.

<sup>845</sup> Elvio E. Gandolfo, “El Lugar eje de una trilogía involuntaria”, *El Péndulo*, *op. cit.* p.17. Entrevista a Mario Levrero.



La llegada a París en el relato supone el momento de cierre del ciclo que comienza en *La Ciudad*. Aunque como ya fue señalado, no existe un hilo conductor nítido entre las tres tramas novelescas, sino más bien, la reiteración de temas y procedimientos narrativos comunes que aparecen en las tres, y que, trascienden los personajes y los modos de lo fantástico que aparecen en unas y otras. En el caso de *París*, la ciudad de París funciona como metáfora de la identidad. El relato recoge diversos caminos, personajes y acciones. Todas ellas son proyecciones del *yo* protagonista y narrador. Juan Carlos Mondragón apunta a propósito de París en la obra de Levrero:

París es en la obra de Levrero el tema que más se acerca a una aproximación poética. La zona donde la imaginación depona su fuerza ante la memoria y lo cotidiano, la pesadilla que se quiere volver a soñar, la gran metáfora capaz de sustentarse porque tiene un poderoso argumento a su favor: todos creemos en su existencia. París es en Levrero el paisaje de muchos episodios y la traducción urbanística de sentimientos, temores y actitudes. Es, finalmente el único lugar nombrable donde puede suceder todo, que hasta viene con laberintos incluidos.<sup>846</sup>

La metáfora de mayor visibilidad en la novela es “el tema de la búsqueda y del viaje en tanto meta o huída”,<sup>847</sup> tópico que ya aparecía en las otras novelas pero que ahora adquiere mayor visibilidad. En ella la meta de esa búsqueda es el *yo* del narrador-protagonista que finalmente culminará en la escritura, forma de cierre perfecto en ese viaje.

---

<sup>846</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *op. cit.* p. 14.

<sup>847</sup> *Ibid. op. cit.* p.14.

## 7.2. EL PRESENTE DE LA ESCRITURA Y LA RECOMPOSICIÓN DEL DESEO

*París* introduce al lector directamente en la acción, de la misma forma que ocurría en las otras dos novelas de la *trilogía*; pero a diferencia de las novelas anteriores, el relato se construye en dos planos: el de los hechos y de la enunciación.<sup>848</sup> En *La Ciudad*, la descripción de un cuarto húmedo transmite una sensación de cotidianeidad reconocible para el lector. Asimismo, el personaje-narrador de *El Lugar* abre la novela envuelto en una situación de extrañamiento. Sin embargo, el comienzo de *París* difiere tanto en el plano significativo como el del uso del lenguaje, aparecen hechos que revelan un *sentido*<sup>849</sup> particular del acto de habla (escritura):

La gran estación está casi vacía. Me bajo del tren, desorientado, la valija en la mano derecha, el impermeable doblado sobre el lado izquierdo contraído; resuelvo sentarme en un banco. Cierro los ojos y me invaden un cansancio extremo, una desilusión extrema y algo muy parecido a la desesperación. Un viaje de trescientos siglos en ferrocarril para llegar a París –un viaje durante el cual fui perdiendo casi todo, aún el impulso inicial que me llevara a emprenderlo; un viaje que al ir llegando a término me había devuelto fragmentos de ese impulso, abriendo camino a una esperanza remendada que ahora no tiene recompensa-, y encontrarme en esa misma estación desde donde había partido, trescientos siglos antes, y encontrarla exactamente igual a sí misma como demostración de la inutilidad del viaje; y encontrarme allí, en ese mismo banco –ahora lo recuerdo, es este banco- sin que nada haya cambiado en mi interior, salvo la cuota de cansancio, la cuota de olvido, y la opaca idea de una desesperación que se va abriendo paso. El viaje había sido insensato. Ahora lo sabía.

---

<sup>848</sup> Bellemin – Noel delimita este fenómeno como un caso particular de desdoblamiento: “El escritor desdobra a su narrador, puesto que no es el propio protagonista quien narra lo que nos es presentado de un modo personal para que la experimentemos con él (mediante la introspección); se trata de una especie de alter ego que desempeña el papel de testigo y que asegura la credibilidad al mismo tiempo que la ‘decibilidad’ de lo narrado”, en J. Bellemin-Noël, Jean, “Notas sobre lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 135.

<sup>849</sup> Utilizo el término en la acepción designada por Eugenio Coseriu, en “Creatividad y técnica lingüística. Niveles del lenguaje”, en *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1986, p. 284. “El sentido es el contenido propio de un texto, es decir, lo que el texto expresa más allá (y a través) de la designación y el significado”. Para definir el sentido Coseriu define antes la designación: “La referencia a la ‘realidad’, o sea, la relación en cada caso determinada entre una expresión lingüística y un ‘estado de cosas’ ‘real’, entre signo y ‘cosa’ denotada”; también define el significado como “el contenido de un signo o de una expresión en cuanto dado en una lengua determinada y exclusivamente por medio de la lengua misma”, pp. 283-284.

-Sin embargo –dijo una voz que me sobresaltó; abro los ojos y me encuentro ante un individuo alto, rígido, sombrío, cuyas facciones quedan disimuladas en la proyección de las alas de su enorme sombrero de cowboy- sin embargo no me parece insensato emprender un viaje para darse cuenta de su inutilidad. Si usted cambia esa naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan.

Dio media vuelta y se alejó por el andén. Pensé que era un simple maquinista y que sus palabras habían sido, sino convincentes, al menos dignas de atención. Pero no tengo ganas de pensar, en absoluto. Vuelvo a cerrar los ojos, aunque temo ser sobresaltado otra vez, o que me roben la valija y el impermeable que están a mi lado sobre el banco. Abro los ojos.

- Ahora –me digo burlonamente-, a conquistar París (p.10).

La significación que deberá construir el lector lo obliga a aceptar algunos presupuestos básicos de la novela. El primero de dichos presupuestos es la ausencia de una mimesis directa. El narrador apela a la aceptación por parte del lector de un contrato no mimético. Esta acción está marcada por el viaje del personaje que ha durado tres siglos. Por tanto, la novela se ubica en un espacio de ruptura según Ana María Barrenechea:

Esta ruptura del contrato mimético para un grupo de obras bloquea el proceso de reconocimiento y de lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra. Entonces se fuerza a leer el texto como un objeto verbal autónomo.<sup>850</sup>

El acto de escritura permite crear un mundo diferente al real, un mundo que parece real pero que en realidad no lo es. En él, el efecto ficcional permite insertar ciertos rasgos inadmisibles en una novela de corte realista (por ejemplo la variación del tiempo). Esta narrativa de umbral permite a Levrero trabajar sobre ciertos aspectos del lenguaje que transmiten fielmente esa condición fronteriza del *yo* presente en sus relatos. La ficción permite construir un efecto de *extrañamiento* cercano a lo fantástico según lo entendemos en este trabajo, un espacio de ambigüedad que abre la puerta de lo fantástico. Esta zona de frontera nunca es el fin en sí del relato sino un procedimiento para presentar los procesos de conformación del *yo* en el acto de enunciación. Michel Lord en un estudio sobre la organización sintagmática en el relato fantástico, basándose en el modelo secuencial de Jean Michel Adams sostiene:

El actor ante una situación fantástica sería un ser estético, en virtud de los valores (acciones, acontecimientos, reacciones, etc) representados y construidos dentro de una forma arquitectónica específica. Una forma que se puede convertir en fantástica,

---

<sup>850</sup> A. M. Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, en *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, 1982, pp.377-381. Citado de Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p.63-67.

según cierto proceso de estructuración, a causa de los valores empleados (representación de lo ‘real’, de lo ‘irreal’, de reacciones racionales o no...) y, en especial, de la utilización de éstos en forma de relaciones conflictivas dentro del relato. La hipótesis que planteo se reduce finalmente a esto: la forma fantástica busca inscribir en el campo de la inteligibilidad ciertos valores de los que parece estar desprovista; incluso llega a reconstituir, aunque de forma fragmentaria, un mundo super-organizado, al menos según las leyes de un discurso narrativo que no se limita a un solo principio de realidad sino que lo supera, en los márgenes de lo imaginario, lo más inquietante o lo más maravilloso.<sup>851</sup>

El primer elemento destacable en el comienzo de la novela es el tiempo de los verbos. El uso del presente de indicativo deja paso al pretérito perfecto simple y posteriormente al pluscuamperfecto. El uso del presente de indicativo hace coincidir la llegada a la estación con el presente de la enunciación, mientras que, el pretérito perfecto simple se refiere al viaje realizado, es decir, revela el pasado inmediato del personaje. Este empleo de los tiempos verbales conlleva el tránsito del pasado al presente como forma de actualizar los hechos narrados. Ante todo, permite la presencia de un “acto” de escritura que por momentos se percibe constantemente en los hechos que se narran, así como una actualización de los mismos a través del presente histórico. A medida que el relato avanza el uso del pretérito se instala como modalidad fija en el empleo de los tiempos verbales. Salvo en ocasiones concretas, como cuando aparece el uso del estilo directo, no volverá a existir esta ambigüedad.

Este proceso de construcción de la narración revela los procesos internos del personaje. Por ello, la descripción de los hechos externos al *yo* culmina convirtiéndose en un espejo del mismo. El uso del presente en el relato acerca el acto de enunciación (la escritura) a los hechos vividos. El presente de la conciencia actualiza los hechos. Se trata de un tiempo donde paradójicamente se anula la temporalidad, un umbral donde las fronteras se difuminan: la escritura.

De esta forma, el relato, por la vía de la construcción del *sentido* (“un viaje de trescientos siglos”) o por su construcción estilística (uso de la temporalidad verbal) introduce al lector en una descripción de hechos más que en una narración. Esta variación fue señalada por Herrero Cecilia<sup>852</sup> como un procedimiento que permite una mejor

---

<sup>851</sup> Michel Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico”, en Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova (eds.), “*El relato fantástico. Historia y sistema*”, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998, p.17.

<sup>852</sup> Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico, op. cit.*

percepción de los hechos insólitos. La descripción prepara el terreno para los sucesos que desencadena lo fantástico.<sup>853</sup>

El texto transcurre paralelamente al fluir de la conciencia del narrador. La *suspensión* del tiempo de los hechos cuando se usa el presente histórico, sugiere la identificación de ese fluir de la conciencia con la realidad. Este aspecto se observa cuando al final del fragmento citado anteriormente, el “cowboy” responde al personaje, aún cuando éste no emitió palabra alguna. El lector advierte que no existe una barrera entre lo externo y lo interno. Por ello, el cowboy (o el maquinista) puede ser en realidad una proyección del yo.<sup>854</sup>

El comienzo de *París* recoge algunos temas que ya estaban en las otras novelas: angustia, desesperación y deseo vuelven a reiterarse; así como, la misma forma de percepción del espacio (se lo hace con los ojos cerrados). El sentido de pérdida y la idea del impulso perdido (la motivación casi siempre dictada por el deseo) aparecen de nuevo: “...me había devuelto fragmentos de ese impulso” (p.10). Desde esta perspectiva la realidad se presenta como atemporal y fragmentada. La estación permanece sin cambios pese a los trescientos siglos transcurridos y la percepción del mundo transmitida por el yo es fragmentaria. El impulso del narrador-personaje es interno y es allí donde se produce la fragmentación. La búsqueda realizada por el personaje es la forma de recomposición buscada por el yo. El acto de escritura permite fijar esta recomposición.

La primera impresión del personaje es sobre la inutilidad de su viaje en ferrocarril. Mediante la mención del tren se conecta el relato de *París* con la primera novela de la *trilogía*. La inutilidad del viaje sobreviene cuando el personaje no percibe un cambio en el

---

<sup>853</sup> Tal como ha sido definido en el apartado 2 de este trabajo y siguiendo la mirada de Barrenechea, Campra y Morillas, *op. cit.*

<sup>854</sup> Esto lo sostiene el propio Levrero en “Diario de un canalla”: “Ahora, con cierto rubor, imagino una serie de lectores dispersos, que entran y salen en mi prosa cuando quieren, que saltean párrafos enteros, buscando sustancia, que cierran el libro y deciden no volver a leer nunca más. Pero no estoy escribiendo para ningún lector, ni siquiera para leerme yo. Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección), a ciertas mujeres, a ciertas ciudades, a las descascaradas y macilentas pareces de mi apartamento montevideano, que ya no volveré a ver, a ciertos paisajes, a ciertas presencias. 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”, M. Levrero, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Arca, Montevideo, 1992, p. 134.

El tema vuelve a aparecer en la última novela publicada póstumamente: “Como siempre en estos casos, me pregunto: ¿hoy recordé ese sueño mío (de mi velorio) por una auténtica asociación con el sueño de esta mañana, o más bien capté telepáticamente la esencia del cuento que había escrito mi alumna? Pero en este último caso, se trata de una asociación más directa, más fuerte. Estoy casi seguro de que se trata de eso. No puedo demostrarlo, pero, como decía, estas cosas se dan una y otra vez, al punto de que nunca puedo saber si lo que estoy pensando, o lo que se me ocurre, ha surgido de mi mente, por un proceso mío, o si viene de afuera, de otra mente. Y se me vuelve a plantear el tema de los límites del yo, y el tema de la tangibilidad de lo que llamamos individuo. Recuerdo una cita que leí hace un tiempo, atribuida a Einstein (cito de memoria, claro): ‘Que nos percibamos como individuos separados, no es más que una ilusión óptica’”, Mario Levrero, “Diario de la beca”, en *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara, 2005, p. 67.

mundo exterior pese al tiempo transcurrido. El cambio no realizado en su interior se ve reflejado en la estación de ferrocarril. Por ello, el mundo exterior funciona como un espejo del *yo* en la búsqueda de la salida del laberinto interior.

La insensatez del viaje se hace notoria en este primer encuentro con París. Es en este momento donde aparece la voz del otro (el hombre de la estación) hablándole directamente a su conciencia, al fluir de sus pensamientos. La acción de *París* se conecta con la acción las anteriores: la desesperación puede ser cambiada por una “calmada desesperanza”. La calma sólo llegará luego de un proceso de reconocimiento, tarea que el personaje todavía no ha realizado. El viaje elidido (la protohistoria) no importa, el verdadero viaje comienza en este momento dentro de la ciudad. No es extraño entonces que el personaje cierre los ojos; el eje del viaje es interior y no exterior. El desplazamiento le permite enfrentarse a hechos que lo harán comprender y reconocerse (encontrar su *agnición*).

(Los trescientos siglos del viaje me habían llenado la ropa de polvo, y mis cabellos griseaban por la suciedad recogida –no sólo por la edad- y una barba de cuatro días me daba aspecto sospechoso; necesitaba un lugar, un lugar donde yacer y donde limpiarme), (p.10).

Este párrafo citado ejemplifica lo anteriormente expresado. Lo que se encuentra entre paréntesis confirma la idea del cansancio y la suciedad de ese viaje de “trescientos siglos”. La frase citada se transforma en un *leit-motiv* que aparece durante toda la novela. En un primer acercamiento al estudio de la misma, podría tomarse como definitivo la pertenencia de la novela al modo fantástico, ya que, cumple uno de los presupuestos marcados por Todorov (la fractura en la dimensión temporal) y Barrenechea (la anormalidad del hecho). Sin embargo, no es aquí donde radica la dimensión fantástica de la novela.

La frase reitera un estado de la conciencia. Se transforma en una elocución reiterada a través de la escritura como forma de proyectar un estado de conciencia en el lenguaje. La dimensión de realidad es puesta a prueba desde la perspectiva expresada en el uso del lenguaje. Desde el comienzo el autor propone un contrato no – mimético con la realidad. Ésta aparece desdibujada entre el marco contextual que rodea al personaje y su conciencia. El “viaje de trescientos siglos” es una afirmación desde la conciencia, una verdad a medias, una forma de marcar el relacionamiento con lo real.

Lo fantástico se manifiesta en el libro en otros momentos, por ejemplo: en el desdoblamiento del personaje dentro de un sueño. En ese caso el sueño adquiere consistencia de “*cosa real*”. También se percibe en los desajustes del tiempo percibidos por

el personaje-narrador. Este efecto no es esencial, sino en la medida en que permite al autor señalar la evolución en la construcción del personaje. La atmósfera de la novela se va adentrando progresivamente en un clima de extrañeza<sup>855</sup> similar al que está presente en escritores uruguayos como Felisberto Hernández y Armonía Somers.

Una visión relativa y parcial de la realidad aparece en el momento en que el personaje se detiene a observar las baldosas del piso de la estación: “Me detengo, en cambio, prestando atención a las baldosas; en los folletos de las agencias de turismo, y en casi todos los libros que se han escrito sobre París, figuran estas baldosas como una curiosidad especial, como una de las principales atracciones turísticas”, p.10). Esta mirada muestra lo relativa que puede ser la visión de las cosas:

Yo imaginaba, al leer los textos (...) que cada una tendría un dibujo muy complejo, en el cual se distinguirían algunas líneas; y más complejo aún el conjunto de las baldosas, que unidas perfectamente unas con otras –según se dice- también representa la totalidad de la estación y cada una de sus partes; pero estos dibujos son simples y yo veo en ellos más bien flores, tanto en el detalle de cada baldosa como en el conjunto, hasta donde me es dado abarcar la vista (p.11).

Las baldosas representan una cartografía simbólica de la propia estación. Este tema ya estaba presente en las novelas anteriores cuando el personaje intentaba decodificar el sentido de los mapas y no lo lograba. En esta ocasión tampoco logra *ver* lo que supuestamente habría que observar en ellas. La oposición surge del texto, entre palabra escrita y realidad: “no quise creer que los textos mintieran”. Se plantea de hecho la oposición entre construcción lingüística y realidad.

El pasaje siguiente introduce al personaje en un París particular. Toda la secuencia se presenta a través de imágenes. Éstas le sirven a Levrero para construir un espacio narrativo propio, inusual y sugestivo. El uso de imágenes es parte de una técnica conciente del autor,

---

<sup>855</sup> En el prólogo a *Aquí. Cien años de raros*, Ángel Rama definió algunos de los conceptos que caracterizan este tipo de relato y que lo sitúan en relación a la vertiente *imaginativa*: “Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración de mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos que, descendidos de la modelación realista que la literatura inglesa naturalista había operado sobre las invenciones románticas (ejemplo Henry James), hicieron estragos en la narrativa argentina a partir del 40. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el surrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de ‘literatura diferente’”, *op. cit.* p. 9. Algunos de los rasgos señalados aquí pueden observarse en la narrativa de Levrero como ya quedó expresado en el apartado 3 (Los raros en la literatura uruguaya) y en la introducción a este trabajo.

así lo describe en la mencionada entrevista realizada por Carlos María Domínguez para la revista *Crisis*:

-Tu palabra siempre se presenta, en primera instancia, al servicio de la imagen.  
-Y atrás de la imagen todavía está otra cosa: el clima, que me parece lo fundamental. Porque, la imagen puede ser otra, igual que la palabra, pero lo que yo trato de reproducir es el clima de lo que estoy viviendo en ese momento.<sup>856</sup>

La reivindicación de la imagen como forma de construcción del relato y como *proyección*<sup>857</sup> del inconsciente sobre la realidad crea un clima especial: un espacio de ambigüedad<sup>858</sup> ficcional que no permite discernir claramente lo *real* de lo *imaginario*. Sin embargo, la imagen como técnica o como *collage* para construir la atmósfera, no debe confundirse con el clima que el autor delimita como “vivir en el momento”: una cosa es el procedimiento narrativo y otra la acción del escritor en su acto de escritura.

La secuencia narrativa de comienzo de la novela presenta un París particular. Una imagen que tiene mucho de proyección de los sentimientos del *yo* hacia el espacio que rodea al personaje:

Me introduzco en el taxi, sintiendo el peso del gris que me rodea. El conductor parece dormido sobre el volante. También él tiene el traje lleno de polvo. Luego advertí telas de araña.

La tarde era tan gris como la estación, como la ciudad, como yo mismo. Me siento gris por dentro y por fuera y deseo vehementemente un cambio; pero desde hace tiempo me obsesiona la idea de estar demasiado ligado al mundo exterior; de que, en realidad, todo mi ser forma parte del mundo exterior, aquí empiezo yo; de que no puedo cambiar mientras todo permanece inmutable alrededor, o cambia lentamente y en una dirección desgraciada. Dudo de mi propia existencia.

-¿Usted cree que pueda hablarse de un mundo interior? –le pregunto al coger-. A veces pienso si no somos otra cosa que cortes de situaciones exteriores...

El hombre no me escuchaba. Noté entonces las telarañas. Lo sacudí, con un poco de asco. Estaba muerto, momificado.

Me tiro hacia atrás en el asiento y deseo poder dormir. Hace años que no duermo, tal vez por falta de necesidad, y no es que en este momento necesite hacerlo, pero tengo ganas (p.12).

---

<sup>856</sup> Carlos Domínguez, “Y había que escribir o volverse loco”, *op. cit.*

<sup>857</sup> “Término utilizado, en un sentido muy general, en neurofisiología y en psicología para designar la operación mediante la cual un hecho neurológico o psicológico se desplaza y se localiza en el exterior, ya sea pasando del centro a la periferia, ya sea del sujeto al objeto” (...) “En sentido propiamente psicoanalítico, operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso ‘objetos’, que no reconoce o que rechaza en sí mismo”, en J. Laplanche, y J.-B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1987, p.306.

<sup>858</sup> El concepto de ambigüedad relacionado con lo fantástico ha sido tratado por Louis Vax (ver apartado 2. Presupuestos teóricos).



El pasaje citado ejemplifica la idea de la proyección, de esa *dislocación*<sup>859</sup> del *yo* con respecto al mundo exterior. El gris de la tarde es, en definitiva, el gris que vive y siente el personaje en su interior. La frontera entre ese mundo interior y exterior, que en *El Lugar* todavía estaba en duda, en esta novela es traspasada. El *yo* aparece claramente vinculado al mundo exterior y carece de la posibilidad de precisar los límites. Esta serie de imágenes: las telarañas, el gris, el taxista muerto, el silencio sólo interrumpido por su propia voz, aparecen resaltadas y actualizadas en el uso del tiempo presente.

El tiempo verbal marca la ambivalencia; ambigüedad que queda en el lector acerca de si los hechos ya sucedieron o están sucediendo. La suspensión de la certeza temporal es la mejor herramienta narrativa que muestra Levrero en este pasaje para transmitir la idea de disolución de las fronteras entre mundo exterior y mundo interior.

Así, el tema del tiempo se transforma en una de las variables más importantes en esta parte de la novela. A través de este tópico y de esta situación inicial se van a generar los hechos que hacen que el personaje recorra un camino de búsqueda y reconstrucción de su situación inicial. Muchas veces esta forma de tratamiento del tiempo da lugar a una técnica que Levrero empleará en otra de sus novelas: *Desplazamientos*;<sup>860</sup> en ella el tema del tiempo está representado a nivel de escritura con la técnica del montaje.

Uno de los aspectos que sorprende de la escena citada es la imagen del taxista muerto y momificado, cuestión que hace a esta proyección del *yo* en el tiempo exterior: el taxista muerto aparece como una metáfora del viaje inútil, de la búsqueda insensata y sin sentido. Se reitera la idea de haber perdido el tiempo que, aparecía al comienzo, durante la llegada a la estación. El fragmento trasmite la idea de sumergirse en el sueño para escapar de la realidad, o la observación de procesos tan cotidianos como el que describe: “Pienso en la yema de mis dedos, en las papilas táctiles, en mi forma de causarles dolor, de herirlas con mi barba” (p.12). Todo ello contrasta con preocupaciones más profundas pero sin embargo permiten visualizar las características primarias del personaje. El tacto, como en las novelas anteriores, sirve para reconfigurar el mundo que en este momento se focaliza sobre el propio cuerpo. Se entra en una dinámica corporal cuando no se puede controlar el mundo exterior. Esto quizás explica la culminación de la escena: “Pensé en muchas otras cosas, sin poder

---

<sup>859</sup> Utilizo el término en el sentido de rompimiento con respecto al mundo exterior, el Diccionario de la RAE (ed. 1992) lo define como “sacar una cosa de su lugar” o “hacer perder el tino o la compostura”. Dentro del psicoanálisis Freud le llama “escisión del yo”: “Término utilizado por Freud para designar un fenómeno muy particular cuya intervención observó especialmente en el fetichismo y en las psicosis: la coexistencia, dentro del yo, de dos actitudes psíquicas respecto a la realidad exterior en cuanto ésta contraría una exigencia pulsional: una de ellas tiene en cuenta la realidad., la otra reniega la realidad en juego y la substituye por una producción del deseo”, Laplanche y Pontalis, *op. cit.*, p.125.

<sup>860</sup> Mario Levrero, *Fauna / Desplazamientos*, *op. cit.*

dormir, hasta que por fin llegó el relevo, quitó el cadáver y lo arrojó sobre las losas de la plaza” (p.12). El taxista muerto y el otro que llega a sustituirlo, conforman un dato más de la realidad que no puede ser procesada y de la cual simplemente se deja constancia a través de la escritura.

El viaje en taxi conformará toda una secuencia que revela varias cosas. En primer lugar ante la pregunta del taxista: “¿Adónde?”, el personaje solamente responde: “No tengo dinero”. Ello sin embargo, no es un impedimento para que el viaje se realice. La acción pasa a desarrollarse en un tiempo detenido, esa es la percepción que el personaje tiene de la ciudad; aunque para él hayan pasado trescientos siglos: “La ciudad parece dormir. Realmente no ha cambiado nada desde mi partida” (p.13). Inmediatamente surge la sospecha, no sobre ese mundo externo, sino sobre su propia memoria y la forma de percepción que tiene del mundo. El problema se presenta desde esa posición de observador (personaje-narrador) que posee con respecto al mundo:

La memoria se me presenta como un fenómeno curioso que me hace recordar las cosas apenas las veo o tal vez un instante antes de verlas, aunque hacia el final del viaje de siglos en ferrocarril no había podido reconstruir en esa misma memoria ninguna imagen de París; por eso sospecho de mi mente y me pregunto si algunas veces he estado aquí (p.13).

De esta forma la ciudad representa el espejo en el que el personaje aspira a reconocerse para poder configurar su *yo*<sup>861</sup> y recuperar su memoria. El tema de la memoria aparece en este momento en la *trilogía*. Es el elemento que le permite constituirse como un todo y que llevará a encontrarse y lograr su *agnición*; todo lo que en este momento le está vedado. Por ello, la novela se constituye en un espacio de recuperación de la memoria. Esto explica en parte la suspensión del tiempo: el presente eterno aparente en el cual parecen vivir los personajes y del que, el protagonista, no logra escapar:

-¡Pare! – le digo al chofer. Había reconocido un lugar especial, y aparecieron todos los recuerdos juntos-. ¡Pare! Un minuto, por favor, solamente un minuto. Allí –señalo un pequeño comercio-, allí trabajé yo en un tiempo.  
Me bajo, dejando la portezuela abierta, y corro hacia la vereda de enfrente. Entro al comercio: en su interior no ha variado el más mínimo detalle; incluso él está allí, ese individuo cuyo nombre no puedo recordar. Me sonrío con cansancio, y el bigote acompaña a los labios que se curvan hacia abajo.  
-¡Marcel! –recordé súbitamente su nombre-. ¿Cómo va todo?

---

<sup>861</sup> Tal como lo he definido siguiendo los conceptos de Lacan, *op. cit.*

Es un hombre pequeño, con guardapolvo castaño claro. Los párpados caen sobre la mitad de los ojos, dándole un aspecto soñador, o estúpido, aunque se trata en realidad de un vividor inteligente.

-Bien –responde, con seguridad aplomada-. Va bien.

Miro con simpatía las polvorientas fotos murales que decoran las paredes. Muchas de ellas son trabajo mío. El almanaque, el mismo almanaque, indica la misma fecha.

- ¿Es posible? –pregunto-. ¿La misma fecha?

Marcel sonríe.

- No –dice, moviendo la cabeza. El almanaque cuelga entre dos fotografías apenas visibles ya por el polvo.

- No ha cambiado nada, tú no has cambiado nada, el local ha cambiado nada –digo con admiración.

- ¿Tú crees? –pregunta. Y luego-: ¿Te quedas?

- Hoy no –respondo-. Hay un taxi esperando, y no tengo dinero. A propósito ...

- No –me dice-. Hoy no hay nada (p.14).

La escena en la casa de fotografía y el encuentro con Marcel, desencadenan los procesos de reconocimiento ya mencionados: “Había reconocido un lugar especial, y aparecieron todos los recuerdos juntos” (p.13). Sin embargo el encuentro con Marcel (del cual no recuerda su nombre y éste aparece súbitamente en su memoria) y la constatación de un almanaque en la pared (“el almanaque, el mismo almanaque indica la misma fecha”) refuerzan la idea de un tiempo suspendido en la memoria ausente.

El tiempo interno se traslada al exterior en forma de un presente atemporal. Pasado y futuro no parecen existir nada más que como simple deseo formulado en el habla de los personajes. Así el protagonista se entera que preparaban un proyecto (que también tenía que ver con el tiempo) y confirma lo que sus sentidos le transmiten: “¿Es posible? ¿La misma fecha?”(…)“No ha cambiado nada, tú no has cambiado nada, el local no ha cambiado nada” (p.14), aunque Marcel le recuerda: “Las cosas han cambiado, realmente. ¿Recuerdas aquel proyecto?”, en ese momento un fragmento de la memoria rescata el pasado supuesto:

Yo no recuerdo. El me habla, mientras aparta una fotografía mural que está sobre la pared, detrás del mostrador, y deja a la vista un pequeño rectángulo. El proyecto se trataba –y creo recordarlo a medida que Marcel me habla de él- de un número especial de una revista, preparado con unos veinte años de anticipación, necesarios, desde luego, por las características tan particulares del número; y ahora, dice, estamos alcanzando la etapa final (p.14).

Una vez más los recuerdos se van construyendo en la memoria del protagonista. Las imágenes regresan y es a través de ellas que percibe los cambios procesados en su ausencia. Marcel lo hace pasar al interior de la casa de fotografía y detrás del mostrador percibe esos cambios:

Antes, el local terminaba en esa pared; ahora se prolonga, según veo, en una enorme caverna. Hay en ella cantidad de aparatos técnicos, algunos water-closets, varias mujeres desnudas –al parecer encadenadas a las paredes de piedra-, y tres o cuatro hombres de guardapolvo blanco que trabajan en algo (p.15).

La mirada del personaje introduce al lector en un espacio casi secreto. La mirada del *voyeur* aparece en este tramo, pero sobre todo aparecen los signos que manifiestan una relación de significado con *El Lugar*, particularmente en las escenas finales. Esto, está sugerido por la presencia de las personas con guardapolvo blanco y las mujeres encadenadas a la pared. Este tipo de situaciones dentro de la narración le permiten sostener a Enrique Estrázulas que *París* posee un grado de ‘*ficción pura*’:

Levrero lleva de la mano al lector para una recorrida conjunta por los bordes de una fantasía peligrosa en la que siempre, tanto el uno como el otro, hacen pie. Y este es el mérito mayor de la ficción casi pura titulada París.<sup>862</sup>

El personaje continúa su derrotero en el taxi y recién en ese momento viene a su memoria el proyecto: “Y siento la necesidad de explicarle el proyecto, especialmente porque ahora lo voy recordando con nitidez, en todos sus detalles, desde sus orígenes” (p.15); crear un número para la “revista París-Hollywood sobre la necrofilia”:

Modelos que comenzaban a decaer firmaron contrato para documentar las etapas de su envejecimiento y fotografiar su muerte violenta veinte años después; será un número sensacional, esperado ansiosamente por un millón de onanistas, coprófagos y tipos así, de esa clase, en todo el mundo. Tendrá mil páginas, dos mil quinientas fotografías, y sobrecitos de obsequio, especiales (...) (p.16).

La mención al número especial de la revista sitúa el tema del tiempo como su elemento central junto al deseo como tópicos de la narración. Una vez más, el tema del deseo adquiere ribetes grotescos y perversos, tal como sucedía en *El Lugar*. Como una constante en las novelas de Levrero, el amor desaparece bajo la piel del deseo y éste se transforma en las variantes más feroces de lo hiperbólico. Por ello, los personajes

---

<sup>862</sup> Enrique Estrázulas, “Constelaciones parisinas”, reseña de la novela en *La Semana*, suplemento cultural del diario *El Día*, Montevideo, sábado 17 de enero de 1981.

levrerianos se mueven en una frontera difusa, más allá de lo aceptado social y moralmente, y entran en el territorio de la perversión.<sup>863</sup>

Sin embargo la descripción que el personaje-narrador realiza al taxista sobre el número especial de la revista, provoca su propio vómito como forma de exorcizar lo narrado: “-Será un gran número –digo, sin convicción, y me atacó la náusea al pensar en la inmundicia de todo lo que había estado diciendo, y vomité bilis sobre el asiento delantero” (p.16). Similar reacción acontecía en *El Lugar* durante el encuentro con la *gorda*. El vómito representa una reacción ante el exceso de lo real.

El pasaje siguiente gira en torno al tema de la memoria ausente:

Casi sin darme cuenta seguí hablando, no especialmente con el chofer, ni en voz muy alta; hablé de la memoria, de mis cavilaciones en torno a la identidad y la memoria, de mi incertidumbre acerca de los límites del mundo exterior.  
-¡Oh, cálese! –gritó al fin el chofer como herido súbitamente; frenó el taxi y luego comenzó a trazar un semicírculo-. Ahora debo volver, maldito sea... (p.16).

La memoria que llega a través de las imágenes de la ciudad no le permite recuperar aún su pasado. Esta imposibilidad de ubicación en el espacio genera el clima de tensión con el taxista. La realidad de los pensamientos del personaje se expresa en la angustia percibida con molestia por el chofer. Bien pronto se revela la inutilidad del viaje en taxi y la necesidad de regresar a la estación. El recorrido del personaje que en las novelas anteriores se realizaba a ciegas para encontrar la ciudad, ahora se manifiesta dentro de la misma y parece funcionar como una forma de reconocimiento primario del lugar. La reacción violenta del taxista determina el desenlace de su propia vida. La realidad lo supera, y una vez más, el efecto fantástico aparece relacionado con un acto de lenguaje: el canto que desemboca en la muerte:

Con los labios apretados que apenas podía despegar, el hombre murmuraba, como un cántico, que debía volver; que, ahora, debía volver. Al llegar a la plaza tuvo una convulsión, pero logró frenar por completo el coche antes de caer sobre el volante.  
-¡Oh, no! –dije-. ¡Otra vez, no!  
El mismo paisaje, la misma inmovilidad dentro del coche. El hombre estaba muerto. Me reprocho una vez más la insensatez del viaje y me aferro a la valija sobre mis rodillas (p.17).

---

<sup>863</sup> “Desviación con respecto al acto sexual ‘normal’, definido como coito dirigido a obtener el orgasmo por penetración vaginal, con una persona del sexo opuesto” (...).”Se dice que existe perversión: cuando el orgasmo se obtiene con otros objetos sexuales (homosexualidad, paidofilia, bestialidad, etc) o por medio de otras zonas corporales (por ejemplo, coito anal); cuando el orgasmo se subordina imperiosamente a ciertas condiciones extrínsecas (fetichismo, transvestismo, voyeurismo y exhibicionismo, sadomasoquismo); éstas pueden incluso proporcionar por sí solas el placer sexual”, en Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis, op. cit.*

El personaje del taxista se revela a los ojos del lector como un personaje sin profundidad, un “ser de cartón” que cumple la función de espejo de las angustias del protagonista. El corto trayecto realizado en taxi, así como la presencia del taxista y su forma de actuar, son aparentemente incongruentes. Sin embargo, la función que cumplen en esta primera parte de *París* es la de servir como un espejo que permite al personaje reconstruir su propia memoria. La realidad se manifiesta evasiva y extraña. Todo sucede como si la realidad fuera una proyección del *yo* narrador.

Transcurridos estos primeros momentos de la novela, se afianzan los procesos mediante los cuales el personaje-narrador reconocerá paulatinamente la ciudad. Igual que en el caso anterior, tampoco ahora el personaje se sorprende por la muerte del taxista. El sentimiento que lo invade es de malestar y contrariedad. El cadáver momificado del otro taxista todavía tirado frente a la estación, deja al descubierto una cuestión mucho más personal: la dimensión del tiempo en la ciudad y su forma de transcurrir: “Opté por quedarme en el asiento, a la espera de otro relevo. Pero el cadáver del primer taximetrista continuaba tirado sobre las losas de la plaza, y pensé que ahora, en París, el tiempo tenía una nueva forma de transcurrir mucho más lenta” (p.17). El lector comienza a sospechar que ese tiempo es personal, por ello las fracturas que se suceden en la dimensión temporal transforman los acontecimientos del relato:

Y existían mecanismos que ignoraba: en esta oportunidad no habría relevo. A los pocos minutos llegó un camión remolque, y de él bajaron dos operarios y rápidamente pasaron la cadena del guinche por el eje de las ruedas delanteras y levantaron el taxímetro. Eran hombres pequeños, de overall amarillo, y no parecieron reparar en mi presencia. Subieron al camioncito y lo pusieron en marcha. Volví a abrazar la valija y me dejé conducir, a ritmo lento, por las calles de París (p. 17).

Ante la llegada del camión remolque, el personaje se deja llevar; permite que lo transporten sin saber el lugar de destino. Este proceso revela la reflexión hecha por el personaje en relación a sus recuerdos y a la realidad que lo rodea: la muerte del taxista puede interpretarse también como un indicio de su proceso interior:

Ahora mis recuerdos eran distintos. Más completos; tal vez más sobrecargados de fantasía, aunque no tenía modo de comprobarlo. De todos modos me pareció que mis nuevos recuerdos eran demasiado precisos, demasiado fieles, y en demasiada cantidad; sabía así todo con respecto a cada una de las construcciones, y de las personas que las habitaban actualmente, y de las que las habían habitado, incluyendo nombres y ocupaciones. Traté de serenarme; no podía absorber tal cantidad de información que me llegaba a torrentes y que, además, me resultaba por completo

inútil. Al mismo tiempo, al detener los recuerdos (o la fantasía), aflúan entonces los pensamientos, que también comenzaron a resultarme ajenos y fatigantes (quizá justamente por lo que tenían de familiares y reiterativos) (p18).

En el fragmento mencionado se presenta la construcción de los recuerdos y la memoria actualizada a través de la realidad percibida por el protagonista. La forma de fijar la realidad es la escritura. Los tiempos del verbo en pretérito delimitan esta visión “hacia atrás” del narrador que se opone en la relación: “ahora / eran”. El presente de la acción deambula entre el pasado y el presente de la enunciación, entre la ausencia de la memoria y la memoria ya recuperada mediante el acto de escritura. La realidad fragmentada se cohesionan en el *yo* a través del acto de escritura: se transforma en memoria recuperada.

A medida que el personaje avanza por la ciudad, aún dentro del taxi remolcado, se muestra la capacidad de recepción del paisaje parisino y la progresiva construcción de su memoria ausente. Esta acción abarca no solamente las construcciones arquitectónicas sino también la gente que las habita, todo ello mientras el remolque tira del taxi donde viajan el personaje-narrador y el taxista muerto. La memoria saturada por los recuerdos llega como un torrente que sólo se detiene ante una zona desconocida: “Volví a mirar por la ventanilla y esta vez, por fortuna, me hallé en una zona desconocida, o por lo menos mi memoria estaba cerrada para los posibles recuerdos de ella” (p.18). Una vez más, las imágenes exteriores impregnan el *yo* del personaje, impidiendo que éste pueda colocar una barrera para detenerlas.

### 7.3. LA MEMORIA AUSENTE DE LA CIUDAD

El remolque paró en una calle que me pareció igual a todas, y el taxímetro fue achocar blandamente contra el paragolpes trasero, acolchado de goma. Los dos hombre bajaron y uno de ellos abrió la portezuela del taxi. Bajé, con la valija siempre en la mano derecha y el impermeable doblado sobre el antebrazo izquierdo. El hombrecillo cerró la portezuela y me hizo una señal con la mano hacia el cartel que pendía, saliente, sobre un viejo portal muy estrecho; el cartel decía ASILO PARA MENESTEROSOS. El otro hombre de overall volvió a subir al remolque (p. 18).

La llegada al asilo, lugar donde se alojará el protagonista resulta enigmática. No explica por qué es llevado allí. Sin embargo, una vez frente a él, un cartel encima de la puerta reza: “Asilo para Menesterosos”. Este dato revela el estado del protagonista. Se trata de un personaje carente de todo aquello que lo puede identificar como un hombre, pero sobre todo, carece de memoria. Este detalle se torna relevante cuando el lector descubre que quien está a cargo del asilo es un sacerdote. Él será el encargado de dar paz espiritual a un personaje que no la tiene.

Las palabras del cartel del asilo, similares a las que aparecían en *El Lugar* o *La Ciudad*, sitúan el problema del lenguaje dentro de la novela. En todos los casos los carteles están en español y el personaje los puede entender fácilmente, a excepción de la lengua desconocida a la cual no tenía acceso en las novelas anteriores de la *trilogía*. El problema no es sólo el mensaje escrito sino el pensamiento que lo sostiene: la pérdida de memoria se torna desde esta perspectiva en cardinal como motivo central de la novela.

En *París* se plantea además un problema de lenguaje que tiene como centro el contrato de verosimilitud entre lector y narrador: todos los personajes hablan francés y el protagonista los comprende; ello se refleja en los diálogos de la novela: todos ellos están en español. El caso más sintomático de esto se manifiesta en *El Lugar*. Allí el narrador da indicios acerca del habla de los personajes y la lengua en la que se expresan. En este caso el efecto aparece de hecho, no necesita ser explicado. Por ello, los personajes de *París*, en tanto “seres de papel” hablan en español, lo que muestra el relato como una construcción ficcional, regla que el lector debe aceptar. En este mismo orden de los acontecimientos se



produce otro hecho: el chofer del remolque le pide al cura que atiende la recepción del “asilo” que le pague el viaje diciéndole: “Son treinta y cinco dólares”. Esto confirma la dimensión ficcional del relato comentada anteriormente, ya que si la acción transcurre en el París de fines de los sesenta, como el sistema de verosimilitud interna lo sugiere, la moneda debería ser el franco francés.<sup>864</sup>

La llegada del protagonista a la recepción del asilo y el encuentro con el personaje que atiende la misma delimita esta dualidad presente en el relato:

Entré, seguido del hombre de amarillo, quien ahora tenía la gorrita (también amarilla) respetuosamente en las manos, y me hallé en un zaguán; a la izquierda se abría una puerta bloqueada por un mostrador, tras el cual dormitaba un portero, o un cura; tenía sotana, como los curas, y una gorra de portero. Quizá fuera ambas cosas, pensé (p.18).

La indefinición sobre el rol del personaje que atiende el asilo muestra un rasgo presente en los personajes levrierianos: una personalidad ambigua que arroja incertidumbre sobre los mismos.

TOQUE EL TIMBRE –se leía en un cartelito sobre el mostrador, y apreté el botón de plástico negro a una nueva señal del hombre; el timbre sonó estridente en exceso, apenas lo toqué, y el cura o portero despertó sobresaltado-.

-Qué... qué pasa... –murmuró, tratando de abrir los ojos y comprender.

-Uno que no tiene plata –dijo el hombre de amarillo, jugando con su gorrita, haciéndola girar entre los dedos.

- Ah. Ah –respondió el otro, mirándome, aún sin darse cuenta de la situación-.

¿Quiere una pieza?

- Antes –dijo el de amarillo- tiene que pagarme el viaje; ida y vuelta a Chennevieres-sur-Marne, desde la estación de ferrocarril, y remolque desde la estación hasta aquí: son treinta y cinco dólares.

Entró una mujer. La miré de reojo, y me pareció que tenía aspecto de prostituta. Retrocedí un poco para observarla bien cuando pasara junto al mostrador; lo hizo sin mirarnos a ninguno de los tres (p. 19).

La presencia del cura o portero impide crear en el personaje un mapa de situación que le permita ubicarse en el lugar dónde se encuentra. Lo mismo ocurre con la llegada de la mujer puesto que no puede definir si es o no prostituta. Por ello, en *París* destacan una serie de personajes por la vacilación experimentada en relación a su identidad. Todo ello le impide al protagonista situarse en un espacio identificable y culmina sintiéndose un extraño.

---

<sup>864</sup> La dimensión temporal del texto coincide con la dimensión personal del autor, es decir, fines de los sesenta.

La situación que se produce en la portería del asilo resulta extraña y genera un diálogo de vetas surrealistas:

- Bien, bien –dijo el cura, o portero, y sopló sobre el mostrador levantando una nube de polvo. Sacudió unos libros, también llenos de polvo y al parecer muy antiguos. Abrió uno de ellos y buscó una hoja en blanco-. ¿Su nombre? –preguntó, y pensé que se refería a mí, pero luego comprobé que se dirigía al hombre de amarillo.
- Clouzot. Alberto Clouzot –respondió, luego de cierto titubeo.
- ¿Ocupación?
- Chófer de remolque.
- Bien, bien –repitió el cura, o portero, mientras anotaba los datos en el viejo libro (p. 20).

El personaje-narrador observa con perplejidad como siendo él un huésped, el portero o cura le toma los datos al hombre del remolque, exactamente lo contrario de lo esperable. Este clima onírico se intensifica por momentos cuando el protagonista observa el almanaque: nuevamente el tema del tiempo se explicita:

Observé la piecita, pintada de verde, con un escritorio en el centro sobre el que colgaba una pantalla; en la pared frente a mí había un almanaque (no alcancé a leer la fecha) y un par de cuadros cubiertos de polvo. Todo está cubierto de polvo – descubro-, tan cubierto de polvo como yo mismo. Me pregunto si las cosas y las gentes, durante los trescientos siglos de mi viaje en ferrocarril, se han detenido en el tiempo y sólo el polvo se habrá movido en la ciudad, acumulándose sobre las cosas y las gentes. Pero también el tiempo parecía haber cambiado, aunque no pudiera darme cuenta en que medida, en que dimensión (p.20).

La huella del tiempo está marcada por la presencia de polvo. Éste cubre no solamente los objetos sino al personaje mismo, y adquiere vida propia en este transcurrir temporal en el que el personaje ha hecho su viaje en ferrocarril. Por un momento, el único rastro del viaje realizado parece ser el polvo detenido sobre la ciudad, un eterno presente detenido como una pátina de color gris que todo lo cubre.

El polvo es la escenografía que rodea el diálogo donde se visualiza la memoria ausente. Por ello, cuando el portero o cura indaga sobre su identidad, el protagonista no sabe que responder:

Bien, bien –dijo, una vez más, el cura (que parecía estar más despierto); se había quitado el gorro de portero y ahora se veía a las claras que se trataba de un cura-. ¿Y tu quién eres, hijo mío? –preguntó.  
Observé que era un hombre de mucha edad, más bien gordo –aunque el aspecto obeso estaba dado por una triple papada, que resultaba chocante bajo ese rostro

enjuto y un cuerpo no muy grande-, los ojos azules llenos de cansancio y de bondad; y la voz era también cansada y buena, pero el hijo mío me sonó un tanto irónico.  
-Esa es una las cosas que estoy tratando de averiguar –respondí-. Actualmente ni siquiera sé si realmente soy.  
-Es una buena respuesta –dijo, esto sin ironía, y anotó algo que no pude leer en otro de los libros polvorientos-. La valija –dijo de inmediato, extendiendo la mano.  
-No, la valija no –respondí-. La valija viene conmigo.  
El cura se encogió de hombros.  
-Ya te la quitaremos –murmuró (p.20-21).

El diálogo ilustra la imposibilidad de identificarse que tiene el protagonista; aún así, es capaz de verbalizar ese desconocimiento de su yo. En este diálogo aparece representada la incertidumbre del protagonista: su identidad perdida; mientras que el otro se identifica claramente en este momento, dejando atrás la ambigüedad acerca de su cargo o posición. Ahora se muestra indudablemente como un cura y habla como tal, aunque la amenaza velada sobre la valija establece una sombra de duda sobre los hechos. El intento de despojo implica quitarle al “menesteroso” una parte de su pasado (memoria) aquella que le acompañó en su viaje en ferrocarril.

Sin embargo la ambigüedad de los hechos muy pronto queda en evidencia en la figura del “cura”. Es este mismo quien le ofrece compañía femenina al personaje narrador:

Abrió un cajón y extrajo una llave, atada con un alambrecito a un trozo de madera que tenía el número 24 dibujado con algo que había quemado la madera-. ¿Con o sin? –preguntó, mientras me alcanzaba la llave, con cierta ansiedad en la mirada que, de pronto, perdió el aspecto de bondad y se me antojó perversa.  
-Con –respondí, pensando en el baño privado; pero se trataba de otra cosa. El cura sacó un librito del cajón y me lo alcanzó.  
-No es un catálogo estrictamente actualizado –dijo- pero –y río con picardía- si no las formas, al menos los estilos se mantienen.  
Tomé el librito y lo hojeé rápidamente; era un catálogo de mujeres desnudas. Me sentí inquieto. Debí, quizás, explicar la confusión que había sufrido, pero me dio vergüenza; y el cura parecía satisfecho, había recuperado la mirada bondadosa en el preciso instante de mi respuesta. Tratando de que no advirtiera mi turbación elegí, o simulé elegir, la foto de una de las mujeres –aunque dejándome guiar por el azar o por alguna primera impresión fugaz. Le extendí el catálogo, abierto.  
- Bien, bien –dijo-; satisfecho-. Se llama Angeline; ahora es tuya. Vendrá esta noche, o mañana, apenas pueda localizarla (p. 21).

El cura mantiene una contradicción entre su condición eclesiástica y su labor en el asilo. No solamente es quien le ofrece un lugar donde alojarse sino quien le proporciona diversión. De este modo la mejor forma de velar por su “alma” es ofrecerle a Angeline: la mujer ángel. Esta condición del cura como sujeto que ha invertido los valores queda en evidencia en su mirada “perversa”: una mirada donde la bondad está ausente.

Como en el caso de Giménez en *La Ciudad*, el “cura” utiliza formas sutiles del lenguaje que siembran la sospecha en el protagonista. Un clima de amenaza se forma en torno a él inmediatamente a su llegada, y aumenta cuando el protagonista se entera que nadie puede salir del asilo:

-Recuerda: la puerta del zaguán no se cierra, pero mira hacia la vereda de enfrente; de aquí no sale nadie.

Sentí un estremecimiento. Miré hacia enfrente y vi, recostados a una pared gris rojiza, un par de carabineros que miraban hacia este lugar y empuñaban antiguos mosquetes, con el dedo en el gatillo.

Asentí en silencio, y comencé a subir las escaleras (p.22).

El intento del cura por quitarle la valija acentúa el clima amenazante: “-Ya te la quitaremos -murmuró”. El asilo regentado por el sacerdote no sólo es un espacio de contención para el personaje agobiado por el viaje sino que será una referencia dentro del ambiente extraño, desconocido y no recordado de la ciudad.

El ofrecimiento del catálogo con mujeres y la imposibilidad de salir del asilo establecen una nueva “trampa” dentro del laberinto planteado en la *trilogía*. La frase que cierra la oferta del cura se manifiesta como un elemento más dentro de ese mundo extraño que es París: “París se ha vuelto en exceso burocrático –agregó- y, mientras uno duerme, las cosas siguen su curso, y uno se vuelve viejo” (p.21). El sueño asociado al paso del tiempo permite visualizar la presencia de dos realidades que inciden en la vida de los personajes. Dormir ya no es un escape como lo era en *La Ciudad* o *El Lugar*: el sueño en las palabras del cura se corresponde con la muerte.

Como expresé antes, el asilo es un espacio de contención dentro de un ambiente hostil; pero también un obstáculo dentro del laberinto. El tono admonitorio del cura acerca de la valija parece confirmarlo: “Y ya te sacaremos la valija, no te preocupes –le oí decir a manera de despedida” (p.22). Sustraerle la valija, como muy pronto se descubre el lector equivale a quitarle parte de su pasado, despojarlo de lo más íntimo que aún posee el personaje.

El descanso del personaje en el asilo le permite “nacer” a través de dos procesos diferentes: el sueño y el baño. En el primero, realidad y fantasía se mezclan y en el segundo, el baño limpia las impurezas. Ya en su habitación se deja ver que el descanso parece estar vedado: “El descanso es algo que se me niega sistemáticamente” (p.23). La falta de sueño le lleva a rastrear en su memoria: Ahondar en ella implicará un intento de reconstruir su pasado:

Procuro escaparme, busco fijar la atención en una sola cosa; pienso en París, y de inmediato surgió la comparación entre el París actual, que yo estaba conociendo o reconociendo, y el que de alguna manera yacía latente en mi memoria. Quiero definir hasta qué punto esta memoria es verdadera, y aparece una inquietud mayor que las anteriores (...) como si viajara a París para conocerlo; ahora me imagino a mí mismo, durante ese viaje sin memoria, haciendo conjeturas y fantaseando en torno a la ciudad, en torno a lo que esperaba ver y descubrir allí; luego, una vez en la estación, comencé a vivir las cosas de otra manera, a recordar (p.23).

Este fragmento propone una forma de conocimiento en la que la memoria aparece ligada al recuerdo: la memoria y el recuerdo se despliegan ante la visión de la ciudad. En términos de Walter Benjamin el personaje-narrador está en búsqueda de su *aura*:

Llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario.<sup>865</sup>

El rastreo de la ciudad de París que el protagonista realiza durante su trayecto en taxi o a través del sueño se localiza no en la imagen de la ciudad actual, sino en lo que va recordando de ella: el *aura* que le trae el recuerdo. En este sentido, Benjamin sostiene que “lo distintivo de las imágenes que emergen de la memoria involuntaria hay que verlo en que tienen aura”. Por ello, la fotografía ayuda a la decadencia del aura para el filósofo alemán. Esta es la idea que aparece planteada en el número especial de la revista coordinada por Marcel. El hecho de fotografiar a viejas estrellas implica rescatar su *aura* y contrastarlas durante el paso del tiempo. Imagen y memoria adquieren peso dentro de la novela. La memoria ausente representa el *aura* perdida, mientras que su encuentro implica la reconstitución del *yo*.

La búsqueda es una forma de rastrear la belleza perdida, la misma que el personaje no encuentra al llegar a París: en la ciudad todo es gris, como el pensamiento. La ausencia de *aura* en este caso se visualiza en la falta de memoria del personaje-narrador. Una vez más, las palabras de Walter Benjamin referidas a Baudelaire, permiten aclarar la esencia del personaje:

Se trata de que la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío. Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar.

---

<sup>865</sup> W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones 2. Poesía y capitalismo*, op. cit. p.161.

Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizá preponderante, se alimenta su economía pulsional. En el hechizo de esos ojos se ha liberado el sexo en Baudelaire del eros.<sup>866</sup>

Por ello se puede explicar el uso de imágenes en la narrativa de Levrero como un mecanismo que busca penetrar en procesos interiores marcados por *pulsiones*<sup>867</sup> del inconsciente. Este proceso según el propio autor se desencadena en la escritura y él lo ha denominado como un “*texto preexistente*”, ya que traduce un estado de conciencia:

(Se trata de) un mecanismo onírico el que está produciendo las imágenes continuamente. Fluyen las palabras, pero al mismo tiempo hay un control consciente que hace que lo que escribo no suene como el relato de un sueño. Es como si la conciencia participara como vigía de un hecho misterioso.<sup>868</sup>

Esta forma de ver la realidad le permite sostener que sus historias no son fantásticas sino “*realistas*”.<sup>869</sup> Sin embargo, los mecanismos de escritura utilizados llevan el texto a la frontera de lo fantástico. Uno de los rasgos más marcados en la narrativa de Levrero consiste en la presencia de elementos oníricos o de alto contenido del inconsciente como modalidad de acercamiento a la realidad. Ello permite la ubicación del relato en la frontera de lo fantástico. Esta categorización puede realizarse si se toma en cuenta que, los mecanismos del inconsciente utilizados en el relato son tomados como una modalidad narrativa propia del fantástico moderno, tal como fue señalado con anterioridad (Apartado 2. Presupuestos teóricos) y como lo ha señalado reiteradamente la crítica. Me refiero en este caso a las miradas sobre lo fantástico realizadas por Barrenechea, Morillas Ventura y Campra. En definitiva, se trata de una forma de ver la realidad que identifica lo fantástico

---

<sup>866</sup> Ibid, *op. cit.*, p.165.

<sup>867</sup> “Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de movilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin”, Laplanche y Pontalis, *op. cit.* p. 324.

<sup>868</sup> Carlos Domínguez, “Entrevista a Mario Levrero. Y había que escribir o volverse loco”, en *Revista Crisis*, *op. cit.* Creo que una vez más Levrero confunde los mecanismos externos al texto, es decir sus mecanismos de producción como escritor, con aquellas técnicas que aparecen en el relato. Son áreas que no deben mezclarse y que no explican la naturaleza de lo fantástico en sus relatos. Por ello el autor sostiene que sus relatos son *realistas*, ya que, aunque refieran a una *realidad interior* utilizan mecanismos de construcción textual que lo identifican con mecanismos bien conocidos y presentes en gran parte del *fantástico moderno*.

<sup>869</sup> “Mis historias no son fantásticas. Por lo general, en lo que escribo no hay elementos sobrenaturales. Pasan cosas raras, muy poco frecuentes, o hay elementos no reconocibles como objetos de la realidad, pero sí son reales los mecanismos psicológicos, la simbología que está expresando un mundo espiritual, absolutamente real”, Ibid, *op. cit.* Levrero parte de una definición de lo *fantástico clásico*, tal como fue entendido por Todorov en su libro, mientras que su literatura permite ser explicada por las categorías de lo *fantástico moderno* tal como fue definido en nuestro caso (me remito en este caso al desarrollo realizado en el apartado de los presupuestos teóricos del trabajo).

moderno: “El recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias; la alucinación y el sueño, como proyecciones mentales involuntarias” sostiene Rosalba Campra.<sup>870</sup>

En el caso de *París* uno de los tópicos es la memoria en su búsqueda de unión entre el *yo* y el mundo. Este proceso de búsqueda convierte al personaje levrieriano en un *flâneur* “que necesita espacio para sus evoluciones y que no está dispuesto a prescindir de su vida privada”<sup>871</sup> dentro de ese laberinto que es la ciudad y en la cual él busca su memoria a través de imágenes o hechos que le permitan reconstruirla.<sup>872</sup> Este proceso culmina cuando el acto de escritura reconfigura finalmente el *yo*, lo que explica la dubitación o ambigüedad presente en el acto de enunciación cuando refiere hechos ya acontecidos, pasando indistintamente del presente al pasado. Esta ambigüedad se genera siempre como un efecto de escritura.<sup>873</sup>

A este respecto corresponde recordar el pasaje donde Benjamin hace suyos los planteamientos de Reik y Freud con respecto a la memoria:

‘La función de la memoria’, leemos en Reik, ‘es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo’. La proposición fundamental de Freud, que está en la base de estas exposiciones, formula la suposición de que ‘la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo’ (...) La fórmula fundamental de dicha hipótesis es ‘que hacerse consciente y dejar huella en la memoria son incompatibles para el mismo sistema’. Los residuos del recuerdo ‘son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente’ (...) Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria.<sup>874</sup>

Desde esta perspectiva ser consciente implica dejar atrás la memoria. La presencia del recuerdo implica una visión fragmentada del mundo. La recuperación de la memoria es el paso previo a la asunción de la conciencia por parte del personaje. Una vez recuperada la conciencia, la memoria queda atrás y el personaje se encuentra en esta larga búsqueda de su *yo*.

---

<sup>870</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 163.

<sup>871</sup> Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones 2*, *op. cit.*, p.144.

<sup>872</sup> Para Pablo Fuentes: “La ciudad aparece como supuesto ordenador y, simultáneamente, desencadenante de un caos esencial que rodea al protagonista, quien intenta zafarse de ello huyendo desde o hacia la ciudad para terminar por poner en evidencia que ese caos también está en él: su propia imagen se ha pulverizado”, en “Levrero: el relato asimétrico”, en *Espacios Libres*, *op. cit.*, p. 316.

<sup>873</sup> Se trata de la ambigüedad propia de lo fantástico señalada por Caillois, Vax y Todorov, generada en este caso por un efecto de escritura. No debe confundirse ambigüedad con duda, son procedimientos diferentes.

<sup>874</sup> Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Iluminaciones 2*, *op. cit.*, p.128-129.

Esta conciencia todavía no adquirida del personaje levreriano se puede asimilar a la figura de un *flâneur*. Surge así la idea del “abandonado de la multitud”: una “singularidad no consciente” según Benjamin. Es en esta mirada consciente en la que el personaje se reconocerá sobre el final del relato. Dejará de ser un vagabundo de la ciudad y sus laberintos.

La ansiedad por reemprender el viaje no le permite descansar en la habitación del asilo: “Debería dormir. Vengo de un viaje demasiado largo...y... ¡sí, Dios mío! –me incorporé súbitamente, ante la certeza, y continué la frase con lentitud y admiración:- ¡...muy pronto deberé emprender viaje otra vez!” (p.24). Poco a poco el personaje percibe la fragmentación que lo domina y la ausencia de referentes que le permitan situarse en un estado de tranquilidad necesario para continuar la búsqueda:

Me impongo la idea de aceptar este caos mental como un hecho irreversible, propio, necesario y querido; como si se tratara de un rasgo físico, natural e intransferible, incambiable, que debe ser aceptado porque no cabe otra posibilidad (...) Sin embargo, la idea de la inutilidad del viaje, pasado y futuro, deja un poco de inquietud encendido en mi mente (p.24).

El “caos mental” explica la condición dual que vive en la que es muy difícil establecer los límites entre mundo exterior y mundo interior. La idea de la inutilidad del viaje surge como consecuencia de la falta de control sobre el estado de ansiedad que lo domina: no recuerda su pasado y no tiene manera de intuir su futuro.



#### 7.4. EL SUEÑO COMO MOTOR DEL DESEO

La referencia al tema del sueño y la imposibilidad de conciliarlo se manifiestan desde el comienzo de la novela:

-Si pudiera dormir...

No; no puedo dormir. Pero en cambio puedo soñar; soñar voluntariamente, despierto. Creo recordar haber utilizado este truco, más de una vez, durante el viaje; de cualquier manera, sé que en ese momento me es posible hacerlo sin dificultad (p. 25).

La distinción entre el sueño involuntario y el soñar voluntario establece la necesidad de no perder la conciencia y poder mantener el control sobre la realidad. El acto de soñar despierto por parte del protagonista le permite explorar y conocer zonas ocultas de su realidad.<sup>875</sup> Este proceso lo lleva a una nueva dimensión del relato: la de un sueño que por momentos adquiere visos de realidad: “contamina” la realidad y se transforma en un “intrusismo”<sup>876</sup> sobre lo real.

El tema del sueño vuelve sobre algunos aspectos que ya aparecían en *El Lugar*. Sin embargo ahora se hacen explícitos en la voz del narrador. En *El Lugar* el sueño permitía olvidar; en esta novela le permite conocer niveles ocultos de su personalidad.

Uno de los tópicos que surge junto al sueño es el deseo. La percepción de diferentes niveles del deseo se manifiesta a través del tacto, en la unión con el *ser* del otro sexo y en el desdoblamiento entre actor–personaje y narrador del sueño:

---

<sup>875</sup> Este es uno de los temas que aparece en la obra póstuma de Levrero: *La novela luminosa*. Allí sostiene: “Sí, ya lo sé; no debería desdoblarme de este modo, buscando a quien echar la culpa (“el jarrón lo rompió el gato, mamá”); debo reconocer que soy yo mismo quien decide jugar y acostarme al amanecer. Pero me resulta difícil creer que mi cerebro sea tan obtuso; tiene que haber una formación inconsciente que esté manejando mi vida. Desde luego, si ese es el caso, significaría que esta formación inconsciente se ha hecho fuerte a expensas de mi yo, y de algún modo con su complicidad (mejor dicho –para no seguir disociándome y multiplicando mis fragmentos-, con mi complicidad)”, en Mario Levrero, *La novela luminosa, op. cit.* p.136.

<sup>876</sup> Utilizo el término en el sentido que le asignó Juana Martínez Gómez en el artículo ya citado en la Introducción: “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica, op.cit.*

Poco a poco fui abandonando los pensamientos y al fin advertí que había comenzado la función; pero comprobarlo me arrancó por un instante de ese estado. De inmediato controlé las cosas y continué soñando. En principio aparecían imágenes deshilvanadas; al cabo de un rato comencé a seguir la pista del argumento y a comprender la coherencia interna de aquel mundo que ahora transitaba. Camino por una playa desierta. El sueño es en colores. El tacto de la planta de los pies me hace notar los granos de arena, y las particularidades de cada uno. No ando demasiado lentamente, pero la percepción es muy rápida y puedo registrar todos los granos de arena sin mayor dificultad, sin necesidad de detenerme en cada uno. Llevé los granos a un tamaño apropiado, aproximadamente la mitad de mi estatura, para poder contemplar visualmente aquellos que más me interesaban. Los hay de brillos notables, multidimensionales, cada una de las aristas refulge como un espejo; otros, apagados, como esculturas viejas o formaciones de coral; y en medio de un conjunto de ellos, una minúscula construcción, cuadrada y blanca, fabricada por hombre; cuando adquirió el tamaño adecuado me metí en ella. Es un bar, en medio de la playa desierta. Estoy sentado en una mesa, frente a una mujer (p.25).

La presencia del sueño delimita uno de los rasgos de lo fantástico según lo explica Jean Bellemin-Nöel en su concepción del fenómeno: “Lo fantástico es una forma de narrar, lo fantástico está estructurado como el fantasma psíquico” (...) “Lo fantástico se revela como el lugar de la diferencia absoluta de que yo es efectivamente otro”.<sup>877</sup> Partiendo de las observaciones de Freud, Bellemin-Nöel ofrece algunas líneas que sirven de guía para comprender la narrativa de Levrero: “Lo que es representado para exponerlo a las miradas se corresponde con lo que ha sido reprimido, con lo que ha sido rechazado por el Yo, expulsado o abandonado en el inconsciente”.<sup>878</sup> El sueño permite entonces entrar en otra esfera del relato porque ofrece en toda su magnitud la dimensión de lo imaginario: “La imaginación se satisface imaginando, sin otra recompensa: yo sueño y mi sueño me colma desarrollándose hasta su cima (oculta)”, agrega Bellemin-Nöel.<sup>879</sup>

Esta visión de lo fantástico permite situar el relato en función de los procesos del inconsciente. Con frecuencia en el caso de Levrero los hechos narrados aparecen ligados a pulsiones sexuales o eróticas que desencadenan los sucesos. Funcionan como motores de la acción para conducir la historia.

A través del sueño se percibe el inconsciente que aflora y condiciona el comportamiento del personaje. La descripción del sueño, vista como un desdoblamiento entre sueño y vigilia, se realiza a través de recursos que ya estaban en las otras novelas de la

---

877 J. Bellemin-Nöel, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 108 y p. 140. Toma el término del psicoanálisis: “Fantasma: argumento imaginario donde el tema está presente y que representa, de forma más o menos deformada por los procesos defensivos, el cumplimiento de un deseo y, en última instancia, de un deseo inconsciente” (la cita pertenece a Laplanche y Pontalis), p. 113.

<sup>878</sup> Ibid, op. cit. p. 112.

<sup>879</sup> Ibid, op. cit. p. 114.

*trilogía*: las sensaciones que emanan de las imágenes del sueño. En definitiva el mundo descrito se percibe como sensaciones visuales: “camino por una playa desierta. El sueño es en colores” (p.25), y sensaciones táctiles: “el tacto de la planta de los pies me hace notar los granos de arena, y las particularidades de cada uno” (p.25).

En el relato del sueño aparece el papel *creador* de quien narra o de quien vive el sueño: “llevé los granos a un tamaño apropiado” (p.25). Esta modelación del mundo interior manifiesta el deseo de reestructurar el mundo exterior según su voluntad, conformarlo de manera tal que sea fácilmente asimilable a su *yo*. Los elementos sensoriales adquieren importancia capital dentro del sueño: a través de los sentidos se transforman las cosas del mundo exterior. Esta modalidad conforma una técnica narrativa que Elvio Gandolfo identifica:

Las acciones se van encadenando en una serie lineal, o puede proyectarse, como en Nick Carter y La toma de la Bastilla, en estructuras casi topológicas, que hacen estallar el argumento y lo proyectan de un lado a otro o sobre sí mismo, en una aceleración de partículas que alcanza a los propios personajes, testigos de su propio desdoblamiento físico y psíquico.<sup>880</sup>

Esta técnica de proyección del espacio a través de sensaciones, desdoblándose y configurando diferentes formas de percepción de la realidad, no solamente constituye una técnica sino que es la mejor manera de expresar la visión del *yo*:

(Un) sujeto fragmentado ante un mundo inestable conformando un conjunto asimétrico que habla de la imposibilidad de establecer una imagen unívoca de la realidad. Fractura que se instala entre texto y lector exigiendo un compromiso mayor para una mejor aprehensión del mismo.<sup>881</sup>

Las escenas del sueño se suceden una tras otra. El individuo que sueña persigue dentro del sueño a una mujer que se introduce en una casa en la playa. A partir de este momento los colores predominan: “las paredes son violetas y descascaradas, la arena de la playa también es violeta” (p.26) y paulatinamente llega el deseo al personaje-narrador: “va despojándose de sus ropas y dejándolas caer al suelo; su cuerpo desnudo y el movimiento que le imprime al caminar hacen que comience a desearla tenazmente” (p.26).

---

<sup>880</sup> Elvio E. Gandolfo, “Nota post-liminar”, en *París, op. cit.* p.146.

<sup>881</sup> P. Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”, en *Espacios Libres, op. cit.* p. 315.

Las escenas dentro del sueño se proyectan en nuevos espacios que se fragmentan: “la tapa de un sótano ha sido quitada y echada a un lado. Comienzo a bajar la escalera de piedra empinada y mal iluminada” (...) “la temperatura es muy alta” (p. 26), y que introducen al personaje en un espacio que cobra vida y se transforma.

Las acciones desarrolladas en este mundo onírico reiteran algunas de las líneas que ya aparecían sugeridas en las novelas anteriores: la materialidad de un espacio que cobra vida; de igual forma que en *La Ciudad* el espacio transpira; asimismo en la escena final de *El Lugar* el personaje se encuentra con la *mujer gorda* y es violado. Todo ello aparece reiterado en este caso dentro del sueño y bajo los efectos del deseo. La casa surge como una metáfora del cuerpo femenino, transformándose en una vulva que literalmente lo traga, provocándole el consabido mareo, náusea y vómito:

El corredor se ablanda y adquiere un olor penetrante, las paredes son curvas y destilan una humedad gomosa; todo está iluminado por luces ocultas, rojizas, y el calor es insoportable; tuve que desnudarme por completo para poder seguir, y descalzo me resulta menos penoso caminar sobre esa superficie resbalosa y húmeda, aunque debo avanzar muy lentamente porque el piso se hunde, no como pantano sino como carne (p.26).

Este pasaje que da inicio a la transformación del espacio dentro del sueño representa uno de los puntos más originales de la narrativa de Levrero. De este modo su obra se sitúa en contacto con algunos de los relatos más anormales de lo fantástico o de la ciencia ficción: me remito a la novela de Philip José Farmer, *Strange Relations*.<sup>882</sup> en ella, un hombre que llega a un planeta extraño es devorado por la vulva de una planta gigantesca.

El pasaje se va proyectando de tal manera que aparecen nuevas sensaciones que conducen al personaje más y más adentro de ese sueño hecho de materialidad y carne:

El corredor se amplía bruscamente, transformado en caverna; una caverna pequeña de paredes blandas, curvas y chorreantes; una forma casi esférica y sin salida. Las paredes son rojizas, de tintes violáceos, y luego se vuelven de color violeta como las paredes exteriores de la casa de la mujer, en la playa. Ella, ahora, no está en ninguna parte, y allí apenas hay lugares para esconderse. Las sienes me laten intensamente. Me siento desmayar, sofocado por el calor y la angustia, y el olor penetrante y la falta de oxígeno. Hay unas formaciones rocosas, blandas, que parecen estar constituidas por la misma clase de materia húmeda y carnosa de las paredes; busco a la mujer entre estas formaciones, sin hallarla (p.27).

---

<sup>882</sup> Philip J. Farmer, *Relaciones extrañas*, Buenos Aires, Adiax, 1980 (*Strange Relations*, New Cork, Scout Meredith Literary, 1960, ed. en inglés).

La escena representa la fantasía de la absorción vaginal por parte de la mujer al hombre. En este caso el proceso se manifiesta en el sueño, por lo cual la fantasía narrada permite visualizar el imaginario del personaje, haciéndose realidad en el relato del sueño. La descripción traduce la propensión hacia el deseo que aparecía en las otras novelas en un plano subyacente; en este caso, como en la mayoría de los aspectos de *París* se explicita.

*París* es, de las tres novelas de la *trilogía*, la que muestra mejor este proceso inconsciente del personaje. El acto de narrarlo lo hace visible dentro del mundo del propio relato. En este sentido, también la novela es mucho más explícita, como sostiene Elvio Gandolfo: los personajes femeninos “gozan de la lejanía inalcanzable de las mujeres del romanticismo o despliegan una lubricidad animal, asimilable a las descripciones más elementales de la literatura pornográfica”.<sup>883</sup>

La escena del laberinto, en *La Ciudad*, transmitía la idea de humedad lúbrica y era percibida por el personaje a través de su contacto con las paredes del corredor cuando concurría al encuentro de Ana. En *El Lugar*, el encuentro con la mujer gorda hacia el final de la novela se transformaba en un gesto de asco. Así, la gradación del deseo, producida a lo largo de la *trilogía*, culmina en el instante en que el personaje se introduce en el cuerpo femenino gracias a los efectos del sueño. Por ello, el deseo como tema se torna recurrente y durante el encuentro con Angeline se canaliza en un acto mecánico del amor.

Lo destacable en esta larga descripción es el rol que desempeñan las sensaciones: la sinestesia produce y lleva a la náusea del protagonista. La mujer nunca encontrada puede entenderse como un indicio del proceso interior del protagonista. El personaje busca algo que en realidad se encuentra dentro de él. Por ello le resulta imposible distinguirlo en su totalidad. Carece de una visión en perspectiva y abarcadora:

Vuelvo sobre mis pasos, hacia la boca de la caverna; me cuesta llegar, parecía que ahora estaba más lejos, y al encontrarme próximo a ella hay un movimiento contráctil de las paredes y la entrada se cierra, como una boca humana. Miro hacia atrás; las formaciones del piso crecen y se mueven, sin desplazarse del sitio, como plantas carnívoras. Las paredes se estrechan y forman un túnel cada vez más angosto, y la boca se me acerca por detrás y me empuja sin remedio hacia las formaciones; en especial hacia una de ellas, en el centro, que parece emitir tentáculos para recibirme con un abrazo.

En medio del mareo y la náusea soy arrojado por una contracción más impaciente y violenta y mis brazos rodean la formación carnosa y me pareció que al hacerlo la transformaba, le daba la forma de la mujer de ojos verdes que había estado persiguiendo; y ahora puedo verle la cara y el pelo y la sonrisa y los ojos verdes, y los brazos me aferran la espalda y me aprietan contra ella (p.27).

---

<sup>883</sup> Elvio E. Gandolfo, “Nota post-liminar” en *París*, *op. cit.* p.145.

El acto de violación difiere con lo acontecido en *El Lugar*. En este caso, la agresión ocurre en la imaginación, dentro del sueño provocado por el personaje. Lo paradójico es que este acto introduce un proceso mucho más complejo: en el sueño el personaje es introducido en una nueva cavidad que culmina devorándolo.<sup>884</sup> La forma de descripción del acto, que lo liga al deseo más primigenio, parece comprobar desde el lenguaje esta mirada: “movimiento contráctil”, “formación carnosa”, “paredes blancas, curvas y chorreantes”. El deseo se materializa en el encuentro con la mujer dentro de la “*caverna*”: ella se corporeiza en la carne. Esta técnica que proyecta el relato desde diversos ángulos aparece en otros cuentos del autor, por ejemplo, “La calle de los mendigos” presente en el volumen de cuentos *La máquina de pensar en Gladys*. Allí “el simple hecho de desarmar un encendedor se transforma en un crecimiento implacable y preciso del objeto inanimado”.<sup>885</sup> El relato de Levrero se construye en estructuras que “hacen estallar el argumento”<sup>886</sup> hasta formas inusitadas. En *París* estos recursos se explicitan, esbozados en los personajes sin que ello represente un problema para que la novela adquiera riqueza y se transforme en un mundo profundamente imaginativo.

La salida del sueño se transforma en una experiencia compleja de la que emerge con dificultad: “Seguía soñando e iba en aumento: me doy cuenta de que las cosas se han escapado de mi control” (p.28).<sup>887</sup> Este proceso muestra la división del *yo*, oposición entre el *yo* actor y el *yo* narrador:

Me esforzaba por suspender el sueño y no lo podía lograr; no había una clara diferenciación entre el yo espectador y el actor, como si mi conciencia se hubiese trasegado íntegra al actor; pero por fortuna, no ha sido exactamente así, ya que puedo advertirlo y hacer que el espectador luche por recobrar su yo y salga del sueño (p. 28).

---

<sup>884</sup> Corbellini asocia esta secuencia narrativa con la idea del arquetipo materno: “Cueva, aguas, abismo y demonio son parte de una larga lista de formas que adquiere el arquetipo de la Madre, según Jung (...) a cada momento, este arquetipo se hace presente, en su fase positiva o en la negativa, o en imágenes abrumadoras por su ambivalencia, colocándonos en el límite de algo y presintiendo un más allá”, en H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.*, p.26.

<sup>885</sup> E. Gandolfo, “Nota post-liminar”, en *París*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>886</sup> *Ibid*, *op. cit.*

<sup>887</sup> Campra define este proceso: “La transgresión que se produce en el plano semántico es el resultado de una acción. De aquí se deriva que a nivel sintáctico la estructuración más simple del relato fantástico se presente con la siguiente articulación: indicación de los límites, es decir, la definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes irreconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión –y ésta es la diferencia más vistosa en el plano sintáctico entre el relato fantástico y otros tipos de relatos- una reintegración del equilibrio ni necesaria ni completa”, en R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 181.

Se presenta así uno de los tópicos que Borges considera clásicos de la literatura fantástica: el tema del doble. El desdoblamiento del *yo* se manifiesta en la novela hasta alcanzar niveles paroxísticos. A partir de este momento el desdoblamiento entre el *yo* espectador y el *yo* actor representa una amenaza para uno y otro. El *yo* onírico disuelve al *yo* narrador, con lo que el desdoblamiento tiende a hacer desaparecer el *yo* personaje - narrador.

El sueño se sobrepone al soñador. Esta modalidad, trabajada por Borges, muestra el *yo* fragmentado como una forma de representar la dislocación entre éste y el mundo. La fragmentación del mundo se expresa en la obra de Borges mediante la técnica de la “cita sin fin”:<sup>888</sup> el relato aparece como el sustento de unión del mundo exterior. En *Levrero* el *yo* narrador sostiene un único discurso que deja ver la fragmentación del mundo, expresión de la dualidad mundo interior / mundo exterior. La unidad se alcanza finalmente en el acto de escritura: el lugar donde el *yo* se encuentra. Borges destaca el sueño como una de las formas de lo fantástico. Dice en la conferencia *La literatura fantástica* de 1967: “Ahora vamos a tomar otro tema fantástico; es el de la confusión de lo onírico con lo real, de los sueños con la vigilia”.<sup>889</sup> Este tema ya había aparecido en la conferencia de Montevideo (septiembre de 1949) de la Sociedad Amigos del Arte que he citado previamente y que permite entender el significado del recurso del sueño en uno y otro autor; a su vez, unifica una tradición de lo fantástico en la Literatura Hispanoamericana.

De la escena del sueño mencionada en la novela emerge el protagonista, no sin antes comprobar que, algunos elementos del sueño se introducen en el *mundo real*: “Me lavo la cara en el baño, y me paso las manos por los pies descalzos y realmente se me llenan de granos de arena, algunos enormes y destellantes, que poco a poco se van desvaneciendo” (p.29).

Una vez más el personaje se cuestiona sobre la relación entre mundo exterior y mundo interior: “Esta dificultad para salir del sueño me dejó preocupado” (p.30). Reside en él la preocupación sobre la manera de establecer un límite: la frontera entre sueño y realidad. La referencialidad se pierde y el acto de escritura se transforma en una modalidad de reconstrucción de esa frontera ausente. Toda la novela culmina siendo el lugar donde se canalizan los sueños:

---

<sup>888</sup> Lisa Block de Behar, *Borges. La pasión de una cita sin fin*, México, Siglo XXI Editores, 1999.

<sup>889</sup> Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, conferencia pronunciada en la Escuela N° 36, Camillo y Adriano Olivetti el viernes 7 de abril de 1967, Merlo, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967, p. 9.

Sentía, desde el momento en que había bajado del tren y pisado la estación, que algo en mí, no andaba bien; que ahora casi no había puntos de referencia, ni dentro de mí ni fuera; no hallaba nada que pudiera tranquilizarme, que me diera una mínima idea de orden o confianza. El local de Marcel podía anotarse como una pauta favorable, pero ahora se me antojó una experiencia irreal, especialmente al pensar en aquel almanaque, y en mis fotografías murales cubiertas de polvo (p.29).

Esta percepción irreal de las cosas físicas y la forma de transcurso del tiempo sobre ellas es uno de los rasgos definitorios de la novela. También constituye una forma de desestabilización del *yo*. La sensación de *irrealidad* surge del desajuste entre el *yo* y el mundo: en este caso el almanaque de veinte años atrás contradice el propio viaje de trescientos siglos. Este dato produce una reflexión del protagonista: “Hay un desajuste en el tiempo que me está desesperando” (p.29). Por ello, se puede afirmar la relación de los procedimientos usados por Levrero con el modo fantástico.<sup>890</sup>

Se trata de una modalidad narrativa seleccionada por Levrero que permite visualizar la unión entre protagonista y narrador; lazo de unión del cual este último es consciente como ya señalé anteriormente. Por ello, la oscilación entre el presente de la enunciación y el momento en el que sucedieron los hechos se expresa mayoritariamente como una acción en pretérito:

Estoy otra vez sentado en la cama, con los pies desnudos apoyados en las tablas del piso. Pero sé que no es eso. El desajuste, estuviera o no en el tiempo, estaba también en mí; y ahora veo que el factor tiempo no es quizás el más importante: hay un raro comportamiento de las cosas físicas, incluyendo a la gente, y a mí mismo; y tuve la certeza de que algo que estaba sucediendo con mi memoria tenía que ver en forma preponderante con todo aquello. Viví instantes de terror al pensar si el funcionamiento de mi memoria no podría influir de algún modo sobre el comportamiento de las cosas físicas, la idea disparatada de que yo cumplía, en aquella ciudad o en el universo, un papel especial, no quiero decir exactamente como centro (y mi cuerpo comenzó a retorcerse sobre la cama, porque me estaba aproximando a una idea peligrosa) sino que, ahora sentía (y tenía la conciencia de que ese sentimiento podía ser perfectamente falso, pero la sola existencia del sentimiento era suficiente para aterrarme), ahora me sentía como una sustancia aglutinante, como si dependiera de mí que el cenicero se mantuviera sobre la mesa, y la mesa sobre el piso, y dentro de la pieza, y la pieza en su sitio, sin que las paredes estallaran o se desmoronaran convertidas en arena en el momento en que mi voluntad o mi conciencia se distrajeran, sin que el universo estallara, se desmoronase convertido en arena (...), p.30.

El pasaje citado ejemplifica esa relación del *yo* con el mundo que vengo señalando, la disolución de la frontera con lo real que Irène Bessièrre ha explicado:

---

<sup>890</sup> Surge allí la problemática entre lo normal y lo anormal ya abordada por Barrenechea y comentada en este trabajo.



Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Símbolo de un cuestionamiento cultural, gobierna formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones –fechadas históricamente- sobre el estatuto del sujeto y de lo real.<sup>891</sup>

Lo que se cuestiona en *París* es la relación del sujeto con el mundo. Se manifiesta, de esta forma, la fractura existente en la relación y la forma de conocimiento del mismo a partir de un acto narrativo, acto que Todorov designa como *visión ambigua*.<sup>892</sup> Esta distorsión entre el mundo y el sujeto se confirma más adelante en la novela como una de las modalidades de funcionamiento del relato: las distorsiones en el tiempo no se muestran como una reflexión del personaje sino como parte del proceso ficcional. Esta técnica se percibe en el episodio de Carlos Gardel cantando en el teatro Odeón o en el seguimiento por televisión de la entrada de los nazis a París, por parte de un grupo de parroquianos en un bar.

Los temas presentados en algunos pasajes de la novela contradicen una referencia directa con la realidad y dejan al descubierto la creación de un *mundo posible* producto del lenguaje. El referente de la novela deja de ser el mundo real y pasa a ser la novela misma que crea su propio marco de referencia. Los sucesos que amenazan lo “real” dentro de la novela ya no parecen imaginados por el narrador, sino que, son datos de la realidad perceptible del personaje que oficia de narrador. De esta forma se crea un mundo cerrado donde todo puede suceder.

Otro elemento de la novela que la acerca a lo fantástico se percibe durante la escena del baño del protagonista. En él se produce una primera transformación del personaje que se despoja de toda la “suciedad” del viaje. La segunda transformación se producirá cuando en la azotea descubra sus alas. Borges plantea el tema de la metamorfosis como uno de los tópicos clásicos de lo fantástico: “vamos a empezar por uno de los temas más antiguos: el tema de la transformación, el tema que da su nombre griego a Las Metamorfosis del poeta latino Ovidio”,<sup>893</sup> y ubica como ejemplo de ello el relato de Kafka, *La metamorfosis*. Este proceso aparece en *París*, casi al comienzo de la novela, luego de ingresar al Asilo de Menesterosos, sufre allí el protagonista su primer cambio:

---

<sup>891</sup> Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 86.

<sup>892</sup> T. Todorov señala: “La primera condición nos remite al aspecto verbal del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las ‘visiones’: lo fantástico es un caso particular de la ‘visión ambigua’”, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit.

<sup>893</sup> Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, op. cit. p.6.

Puedo, con mucha paciencia, ir centrando la atención en mi cuerpo y en su relación con el agua tibia. Estoy cubierto por una capa de polvo aglutinado, en forma de costra delgada y dura, que ahora al contacto con el agua se vuelve quebradiza; percibo el resquebrajamiento sobre la piel, y su sonido, menudo y seco, ocasional en un principio y que luego adquiere una continuidad musical. Sobre el agua flotan trocitos de la capa desmenuzada, y observo como se buscan, se aproximan flotando en el agua hasta tocarse y formar otra capa, ahora horizontal; y la piel de mi cuerpo es nueva, rosada, como de recién nacido.

Sumergí la cabeza en el agua y contuve la respiración durante un minuto; logré que mi cara, según el tacto de los dedos, se renovase; y la barba de cuatro días también desapareció, como si yo fuese lampiño y la barba hubiera pertenecido a la costra de polvo y no a mi cuerpo.

Tuve una repentina idea desagradable y me llevé la mano a la cabeza; en efecto, también el pelo ha desaparecido. Ahora tengo el casco totalmente calvo. Agito el agua y compruebo que realmente hay algunos mechones flotando detrás de mi espalda, y cuando hago circular el agua desfilan por sobre mi pecho y se van hundiendo (p.31).

Si bien la descripción del baño no presenta elementos que a primera vista puedan catalogarse de insólitos, el baño supone en la acción narrativa de la novela un proceso curativo. Así como en *La Ciudad* y en *El Lugar* el agua adoptaba una función liberadora que rompía con lo viejo y daba lugar a lo nuevo, en este caso, se produce un nacimiento, de ahí la referencia a la piel como la de un “recién nacido”. Este nuevo aspecto del personaje dará lugar a que los otros personajes perciban el cambio y oficien de espejo del protagonista.

## 7.5. LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO EN EL LENGUAJE

La llegada de un nuevo personaje, Juan Abal, a la habitación del protagonista introduce un tema presente en las dos novelas anteriores: las trampas. Junto con Abal llega Angeline, la mujer elegida en el catálogo que se convierte en el objeto de deseo del protagonista. Las trampas forman parte de los laberintos que el personaje debe recorrer. Abal y Angeline representan dos tipos diferentes de trampa.

En la primera novela del ciclo (*La Ciudad*) el laberinto se relacionaba con el deseo y los vínculos del protagonista con los otros personajes. En la segunda novela (*El Lugar*) el laberinto cobraba una dimensión espacial (las habitaciones que se repetían) y se mantenía el deseo como motivador del mismo. En *París* aparece un nuevo laberinto, quizás el único realmente importante: la memoria. A través de la memoria se define la búsqueda de la identidad perdida y el posterior reconocimiento del personaje.

La presencia de Abal introduce uno de los temas que caracterizan a *París*: lo esotérico (“inclinarse por la pre razón de los alquimistas o la post razón del surrealismo”).<sup>894</sup> Lo esotérico cruza la narrativa de Levrero y la instala en regiones ambiguas u oscuras que le permiten al autor bucear en ciertos comportamientos ilógicos de sus personajes; en Abal aparece uno de esos temas marginales: la conspiración. El clima de amenaza que aparece en las novelas de Levrero, expresado casi siempre en la angustia de los personajes, se materializa en este caso en el personaje de Juan Abal.

---

<sup>894</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *op. cit.* La cita se completa al explicar quien es Juan Abal: “En la novela aparece un singular personaje, el catalán Juan Abal, Catedrático de Filosofía de la Universidad de París, autor de *Toda la verdad*, un opúsculo que entra dentro de la categoría de los textos malditos. Abal es catalán. Como lo fueron Picasso y el Buñuel de *El ángel exterminador*, creador este último de lugares y climas de pesadilla de los cuales no se puede escapar y emparentados con las propuestas de Levrero. Este descrédito del racionalismo parece afiliar al escritor uruguayo a las tesis de la revista *Planeta*, con una particular concepción de la historia, interpretada desde ópticas parasicológicas, lúdicas y esotéricas que resultan más determinantes del devenir que lo verificable. Esta desarticulación de la historia en instancias más azarosas que lógicas, está presente en la novela”, p.15.

Junto a la idea de la conspiración aparece el espejo como símbolo de identidad: un elemento que permite la reconstrucción del *yo* del personaje y que enfrenta al protagonista a una nueva trampa:

-Me imaginé que había uno nuevo –dijo, una vez que hube cerrado la puerta-. Vi la puerta cerrada, y por eso pensé... Siempre están abiertas las puertas de los cuartos desocupados... ¡Oiga! ¡Usted es nuevo, usted todavía no me va a mentir! ¡Dígame lo que ve!

Se me aproximó de manera alarmante, y lo único que veo es una cara ansiosa. Hago un gesto de incompreensión.

-¡Sí, dígame lo que ve! No nos permiten tener espejos, hace tres años que estoy aquí –habla con acento inconfundiblemente húngaro-. Todos me engañan, todos me dicen cosas distintas del aspecto de mi cara. ¿Qué ve usted? (p.32).

La idea de amenaza y conspiración surge en las palabras de Abal. Sin embargo, el aspecto central es la noticia de la prohibición de los espejos dentro del asilo. El tópico de los espejos, presente en las otras dos novelas, vuelve a aparecer como un factor necesario para la reconstrucción de la identidad perdida. Todo este proceso está ligado al uso del lenguaje como construcción del *yo*.<sup>895</sup> En este pasaje la identidad del personaje Abal está en cuestión, su imposibilidad para reconocerse revela el desconocimiento que tiene el protagonista de sí mismo. El diálogo con Abal funciona como un espejo doble expresado mediante el lenguaje: Abal necesita que el *otro* (el personaje central) lo describa, mientras que, el protagonista necesita reconocerse en el *otro* (*los otros*) para recuperar su memoria, es decir su identidad.<sup>896</sup>

La identidad es puesta en tela de juicio constantemente a lo largo de la novela. Para su recuperación el personaje deberá recordar, es decir, afianzar una memoria evanescente. La prohibición de los espejos inhibe la recuperación de la identidad porque impide la

---

<sup>895</sup> J. Lacan, “El estadio del espejo como construcción del yo (je)”, *op. cit.*

<sup>896</sup> Enriqueta Morillas Ventura se refiere a este proceso: “La captación de lo evanescente, de lo incierto, de lo paradójico, donde el extrañamiento se despliega como visión invasora del universo ficcional. El narrador afirma su mirada oblicua, lateral, para poner de relieve la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez en la representación ficcional”, en Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Luis Sainz de Medrano, op. cit.* p. 317.

Irène Bessièrre también señala el fenómeno de la identidad del personaje como un elemento importante en el relato fantástico: “La interrogación del protagonista sobre lo real y los acontecimientos no se separa de la cuestión sobre la identidad (¿quién soy?) y de un juicio sobre el poder personal y el valor (¿qué debo hacer y qué puedo hacer?); el tema de la acción o de la actuación prevalece y explica que la exploración y la conquista de lo real sean inevitablemente una oportunidad para el conocimiento de sí mismo. Interioridad y exterioridad se comunican necesariamente”, en “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, *Teorías de lo fantástico, op. cit.* p. 88.

captación de la imagen exterior, y en definitiva, evita la reconstitución del *yo*. El lenguaje se manifiesta en toda su dimensión: es suficiente que los demás le digan que es un “monstruo” para que Abal ponga en duda su *yo*. La secuencia se cierra cuando el propio Abal le pregunta y a su vez lo describe: “¿Y usted quién es? –pregunta vivamente, sin transición, y creo notar un tono acusador-. ¡Usted, el de la piel rosadita y la cabeza calva!” (p.32). Se confirma así la transformación del protagonista. Posteriormente Angeline hará lo mismo, pero será mucho más sarcástica y cruel al identificarlo: “¿Te parece que me resulta muy divertido hacerme montar por un tipo de piel de bebé o de víbora y de cráneo totalmente calvo?” (p.42).

Este juego de identidades ausentes lleva a que, en más de una ocasión, Abal necesite que el protagonista le reitere que no es un monstruo: “-¡Pero ya le he dicho lo que veo! ¡Usted sabe la verdad, usted no es ningún monstruo, no tengo por qué repetírselo a cada instante!” (p.40). La conversación con Abal hace visible en la novela el tema de la identidad, situación que lleva al sujeto a un estado de alineación convirtiendo “esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente (...) la norma cotidiana se nos ha hecho extraña”. La novela sitúa a los personajes y al lector ante la necesidad del “reconocimiento de la alteridad absoluta”, aquello que presupone “una racionalidad original, “otra” justamente”.<sup>897</sup>

La irrupción de Abal en la habitación del protagonista genera otros problemas: se confirma la imposibilidad de escape del asilo y se produce el asalto de su habitación: “La puerta se abrió de golpe y entraron varias personas” (p.33). Un grupo de hombres vestidos guardapolvos irrumpe en búsqueda de Abal (“tenían guardapolvos grises”, p. 34). Este detalle aumenta la paranoia del protagonista, situándola en el centro del relato. Esto se expresa en las palabras de Abal, supuesto fugitivo: “-¡No los deje! –gritó-. ¡No los deje que me toquen! ¡Me quieren torturar!” (p.34).

Asimismo se establece una línea temática con las escenas finales de la novela *El Lugar*, cuando los personajes de guardapolvo blanco torturan al protagonista; y regresa la atmósfera amenazante advertida por Abal. Importa destacar dos aspectos en este pasaje, ambos ligados al uso del lenguaje que designa y personaliza al *otro*: en primer término, los hombres de guardapolvo se refieren a Abal como un *monstruo*: “-Es un monstruo –dijo el que había permanecido callado hasta el momento” (p.34); y en segundo lugar se refieren a él como si fuera de su propiedad: “Es nuestro – se limitó a decir” (p.34). La forma de

---

<sup>897</sup> Irène Bessière, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. pp. 98-99.

designación estigmatiza al personaje y borra su identidad, mientras que la otra variante determina la posesión sobre el *otro* a través del discurso. Este hecho también aparece en las palabras del cura cuando se refiere a Angeline, designándola como una posesión del protagonista.

En el episodio antes mencionado la oposición del personaje-narrador impide que los hombres de guardapolvo se lleven a Abal. Esto permite que el hombre relate su historia y acentúe en el protagonista la atmósfera amenazante que parece cernirse sobre él.

La irrupción de Abal genera otro conflicto en el personaje narrador: un problema presente en las otras novelas de la *trilogía*: la relación del personaje con los *otros*. Él los siente como intrusos en su espacio. Este tópico aparecía en *El Lugar* y en menor medida en *La Ciudad*: en ambas dos novelas había historias de otros personajes que se cruzaban en su camino y que terminaban por desviarlo de sus intereses: se transformaban en trampas dentro del laberinto.

El relato de Abal funciona dentro de la *trilogía* como una *anti historia*, es decir un discurso contrario al *hegemónico*, representado este último en la figura del cura, del asilo y todo lo que éste simboliza. En *La Ciudad* la historia de Giménez apoyaba la idea de una entidad superior que todo lo gobierna; él la llama “la Empresa”. En *El Lugar* el protagonista tiene la sospecha de una entidad superior así como de personas que manipulan el lugar; se siente él mismo, junto a los otros personajes, un conejillo de indias. En un caso y en otro, tales acciones representan una contrariedad en los objetivos del protagonista: proseguir su camino. La historia de Juan Abal confirma este rol de algunos personajes en la narrativa de Levrero. El relato del personaje Abal representa lo *anti hegemónico*. Por ello, se acrecienta la paranoia del narrador y el clima de amenaza percibido. Abal tiene sus razones para creer en ese acecho: cree haber revelado una trama oculta:

Edité un folleto. Mejor dicho, dos folletos. Nadie llegó a leerlos; fueron comprados por la Organización y destruidos. Sin saberlo, en el primero la atacaba indirectamente o, mejor dicho, hacía sospechar su existencia. Fue en el segundo (escrito con mayor espíritu científico, después de largas investigaciones) donde hablé de ellos directamente; y ahí comenzó la persecución (...) Así fui llegando lentamente a sospechar la existencia de ellos... los dueños verdaderos de las cosas, los dueños o la fuente, no lo sé... es muy poco, en suma, lo que sé; y nada más voy a decirle; podría decirle, por ejemplo, que son tres... Pero me callo, basta, no más; esta es una averiguación que sólo es útil (si puede ser útil algo que a uno le arruina la vida para siempre), pero quiero decir sólo es comprensible por quien sienta un profundo interés y realice personalmente la investigación; de otro modo (y que caro me costó aprenderlo, y qué inútil todo), de otro modo no es creíble, usted pensará que yo estoy loco... (p.37).

El discurso de Abal sume al personaje en una atmósfera amenazante, clima en el que transcurre el resto de la novela. Esto retrotrae al lector a las anteriores novelas del escritor: siempre hay una atmósfera de amenaza que ahoga a los personajes. Esta mirada sobre la narrativa de Mario Levrero aparece en el enfoque que realiza Juan Carlos Mondragón quien establece una relación entre la literatura levreriana y el clima vivido durante los años setenta bajo la dictadura militar en Uruguay:

La obra de otros autores del período dictatorial, parece aparentar una mejor ilustración de lo sucedido en Uruguay. Pero Levrero, en tanto productor, es uno de los paradigmas más notorios del escritor uruguayo de los últimos tiempos. Huidizo, escudado en seudónimo, publicando en revistas subterráneas y clandestinas páginas, alejado del circuito literario, fue creando una obra profusa y en silencio, siendo un ejemplo de la supervivencia del creador desapercibido, inidentificable en tiempo de peligro para la escritura.<sup>898</sup>

Los pasajes de la novela que presentan este clima ominoso muestran a Juan Abal como un escritor en la boca del miedo. La escritura se encuentra bajo amenaza tras revelar la verdad. Es sintomático que el libro publicado por Abal se llame *Toda la verdad*. Dicha verdad develada es la que amenaza su libertad y lo obliga a desaparecer para protegerse: “tuve que desaparecer” (p.37) dice el personaje. Abandona la vida cotidiana para convertirse en un hombre-cartel: “¿Usted ha visto las enormes botellas de propaganda, de Seven-Up, y esas cosas, junto al Sena? Pues bien: ahí dentro estuve yo, años y años, andando junto al Sena...” (p.37). Esto le permite sobrevivir hasta que es capturado. Sin embargo las consecuencias de su captura son imperceptibles al comienzo: “Me trajeron aquí. Ellos no matan, si pueden evitarlo. Usan la persuasión. Me trataron muy bien al principio; claro, nunca se dieron a conocer” (p.38). Sin embargo la estadía en el asilo es una forma de inserción en la culpa:

Yo era un monstruo, un desequilibrado... y después, aceptando mal que bien estas cosas, haciendo trabajar mi mente en la revalorización de todas las cosas ... usted no puede saber lo que es esto, tres años replanteándome todo, reajustando todo ... al fin el mundo que uno se ha construido tambalea, uno duda de todo ... especialmente con gente tan buena ... persuasión. Tienen elementos psicológicos de los más avanzados. Conocen los mecanismos de la mente al dedillo. Uno va perdiendo la fe, voluntad,

---

<sup>898</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *op. cit.* La mirada de Mondragón apunta a la relación entre el escritor y su circunstancia. Si bien *París* fue escrito en 1970 Uruguay ya vivía en esos años un período crítico de su historia (guerrilla urbana, medidas prontas de seguridad, etc) que permitía avizorar tiempos aún más difíciles; en este sentido, la obra de Levrero puede ser leída como una visión de lo porvenir, de la misma forma que la obra de Kafka puede ser leída como una proyección del futuro del hombre moderno. Ver la postura de Teresa Porzecanski en Introducción: La generación del sesenta, *op. cit.* En términos generales no creo que pueda hacerse este tipo de lectura de la obra de Levrero.

inteligencia, todo... Y luego que uno acepta que es un monstruo psíquico, viene la otra parte: la monstruosidad física (p.38).

Este proceso siempre está ligado a un uso del lenguaje estigmatizador que se hace cada vez más violento, hasta convertir al otro en un monstruo: “quiero decir, yo no podía engañarme más a mí mismo usando el espejo para ello. Se llevaron los espejos, y empezaron con aquello del hombre lobo” (p.39). El *licántropo* es la forma más extrema de la alienación como modalidad de la alteridad. Abal es el diferente, primero el monstruo, luego el monstruo transformado físicamente, y por último el monje: “Yo no quería ser monje” (p.35). En otro fragmento de la novela se especifica aún más esa condición: “Todos nosotros somos monjes. ¡Monjes! ¡Monjes depravados, desviados, confusos, locos; monjes histéricos e impíos, monjes diabólicos e irreverentes; monjes a la fuerza, prisioneros de una organización siniestra” (p.33). La conversión en este caso forma parte de un *disciplinamiento*<sup>899</sup> diferente al que aparecía en las otras novelas; en ellas, los castigos eran físicos; en este caso el proceso de vigilancia y castigo se manifiesta de manera más sutil. Los habitantes del asilo esperan la conversión de Abal en un monje, su sujeción a las reglas. Es en esta dirección que deben leerse las palabras del cura-portero al comienzo de la novela cuando le advierte sobre la valija: “ya te la sacaremos”. Quitarle la valija significa despojarlo de todo, dominarlo de manera tal que acepte el cambio que se produce al entrar al asilo de monjes.<sup>900</sup> Sin embargo el proceso es mucho más complejo en el caso del personaje central porque se descubrirá efectivamente como un *otro*, designado a su vez por Angeline como un “murciélago”.

---

<sup>899</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar, op. cit.*

<sup>900</sup> La referencia a los monjes por parte de Abal forma parte de su discurso alienado y no se corresponde con la realidad que vive el personaje – narrador.



## 7.6. LA ALIENACIÓN COMO FORMA DEL DESEO

El caso Abal representa uno de los puntos clave en la narrativa de Levrero porque ejemplifica lo que Graciela Mántaras Loedel ha llamado “la experiencia uruguaya de la alienación”<sup>901</sup> marcada por la aparición de aspectos manieristas en la literatura uruguaya de los años setenta:

Pienso que el golpe del 73 inició el punto máximo de ese multiplicador neurótico, no obstante lo cual, luego de esa experiencia atroz, el país parece retrotraerse a la primera función de la ideología alienada: la del escamoteo elusivo (...) En vista de tal panorama no es difícil explicar la aparición de una serie de rasgos propios del estilo artístico manierista en la literatura uruguaya actual.<sup>902</sup>

Dentro de los rasgos manieristas que destaca Mántaras Loedel siguiendo a Arnold Hauser, señala algunos aspectos de la construcción ficcional del texto y su relación con el mundo, el proceso en el que “la obra crea una esfera de pura apariencia, un mundo que quiere separarse del conocido, un objeto que se sabe y se quiere ficticio”.<sup>903</sup> Se conforma una obra con una estructura donde lo ficcional predomina:

Estructura de formulaciones paradójicas; exaltación; virtuosismo; conciencia de las contradicciones insolubles de la vida; (...) expresión del antagonismo entre espiritualidad y sensualidad; (...) niega la normatividad y el carácter paradigmático del arte; renuncia a la objetividad, la racionalidad, la regularidad y el orden; abandona la ficción de que la obra es un todo orgánico, indivisible, inmutable; (...) antinaturalismo que deforma conciente e intencionadamente las formas naturales, renuncia a la imagen conocida de las cosas (...).<sup>904</sup>

---

<sup>901</sup> Graciela Mántaras Loedel, “El manierismo en la nueva narrativa uruguaya”, en *Semanario Brecha*, *op. cit.* p. 21-22.

<sup>902</sup> *Ibid. op. cit.*

<sup>903</sup> *Ibid. op. cit.* Mántaras Loedel completa la idea diciendo: “Asunto típicamente manierista es la relación entre ser y parecer, realidad y sueño, naturaleza y arte, verdad y mentira, cordura y locura. De ahí el gusto por introducir una obra dentro de otra en juego de espejos”, p.22.

<sup>904</sup> *Ibid. op. cit.*

Algunos de estos rasgos mencionados pueden observarse en varios autores del período; Mántaras Loedel menciona dos: a Mario Levrero y a Cristina Peri Rossi, en sus primeros libros.

Uno de los aspectos, la oposición entre espiritualidad y sensualidad, se manifiesta en la degradación del deseo presente en la narrativa de Levrero a través de la relación del protagonista con las mujeres. En este sentido la llegada de Angeline (la prostituta) complica la situación, ya de por sí compleja a causa del caso de Abal. El encuentro entre Abal y Angeline me permitirá explicar el tema del lenguaje en la novela: “Hablaban en francés con tanta rapidez que me costaba mucho entender alguna que otra palabra” (p.39). Este tema, ahora planteado de forma explícita, antes sólo sugerido, forma parte de la construcción ficticia. Es un modo de expresar las obsesiones neuróticas del protagonista y su canalización verbal.

El tema de la “posesión” de la mujer se manifiesta a través del deseo: “Podrían irse a otro lado, aunque Angeline me pertenece, según el cura, y deberá volver pronto” (p.40). Esto muestra la imposibilidad de los personajes levrierianos de establecer una conexión de tipo espiritual con los respectivos personajes femeninos que aparecen en la trilogía (las excepciones serían la muchacha que no habla en *La Ciudad* y Mabel en *El Lugar*). Su relación siempre tiende a ser una magnificación del deseo producto del desencanto espiritual.

El encuentro de los otros dos personajes en su habitación aumenta la ansiedad del protagonista hasta el paroxismo: “Yo también tengo mis problemas y usted no hace más que complicarme la vida” (p.40), le dice a Abal. Un poco más adelante vuelve a aparecer el tema de la posesión y el viaje: “Ella me pertenece, ustedes saben; y vengo de un viaje muy largo, tengo que poner las cosas en orden, y mientras esté acá, debo aprovechar las cosas que poseo. Quizá muy pronto deba emprender viaje nuevamente” (p.40). Así la necesidad de verse liberado de Abal le permitirá la calma necesaria para reconstruir su pasado y su identidad.

La presencia del otro lo contamina y lo hace entrar en un mundo del cual él escapa, mundo donde todo es amenazante. Esto explica el hecho de que ambos (el protagonista y Abal) busquen su identidad por diferentes vías: el protagonista desconoce su pasado y necesita apoderarse de él a partir de las imágenes de la ciudad y de los recuerdos. El caso Abal es más simple, sólo necesita que le digan lo que ven en él. En uno y otro caso la función de espejo es diferencial: para el protagonista el espejo es el viaje, la ciudad y el

deseo; para el otro es el lenguaje, ya que, es a través del lenguaje que se ha producido su transformación, cuando sugiere su metamorfosis en *licántropo*:

-Usted no sabe (...) Usted ni se imagina. Cuando empiezan con su letanía, ellos y ellas, cuando empiezan a hablar del pelo que me nace en las manos, de la luna, qué sé yo... Yo me miro las manos y veo zarpas, me miro los brazos y veo todo cubierto de pelos, y me entran ganas de dar dentelladas y de aullar. Observo por primera vez sus manos; y me sobresaltó comprobar que se parecían, realmente, a zarpas... (p.41).

Angeline parece conocer la historia de Abal y esto permite que el protagonista se ofrezca para oficiarse de espejo a través del lenguaje: “Puede venir a visitarme, de cuando en cuando, si se siente solo, o si necesita alguna clase de confirmación sobre usted mismo o sobre el mundo exterior. Conozco la soledad. Pero hoy por hoy es suficiente” (p.41). Sin embargo, su conocimiento no le permite dominar la ansiedad. Esta imposibilidad se muestra en el hecho de no poder establecer un orden de prioridades: “Quiero poner en orden mis ideas, quiero acostarme contigo, quiero sacar el pasaporte y viajar” (p.41) manifiesta en determinado momento el protagonista.

La imposibilidad de poner en orden sus ideas ejemplifica el sentido de la alienación<sup>905</sup> que le impide formularse como un *yo* constituido. Al respecto Mario Sambarino apunta: “Yo sólo puedo reconocermé a mí mismo como siendo un yo, y como tal yo, por razón de mi relación con los otros; mi conciencia de mí mismo pasa a través de mi relación con los otros”.<sup>906</sup> De esta forma, en el enfrentamiento entre los dos personajes (protagonista / Abal) plantea uno de los temas fundamentales de la novela: el viaje y la búsqueda de ese *yo* evasivo, lo que denominé en el análisis de *El Lugar* como un proceso de *agnición*. Para Mántaras Loedel: “El centro de atención es la situación de tránsito y el centro de intención es la búsqueda (...) la búsqueda interior se simboliza en un tránsito espacial que es también temporal”.<sup>907</sup>

La devolución del espejo está representada en las palabras que Angeline le dirige al protagonista. También allí aparecen los rasgos monstruosos de él: “Un tipo de piel de bebé o

---

<sup>905</sup> Al examinar el término *alienación* Mario Sambarino anota: “Su significado ha de situarse en un plano social y cultural (...) su sentido hace referencia a tipos de sometimiento, de subordinación a una fuerza o a un poder cuya influencia representa para el influido una forma de desencuentro consigo, de deposición o de pérdida de sí mismo. Como contrapartida ese mismo significado está haciendo referencia a una liberación o a un reencuentro consigo mismo que de alguna manera se presenta como deseable”, Mario Sambarino, “Origen y estado actual del concepto de alienación”, en Juan Fló y Mario Sambarino, *Alcance y formas de la alienación*, Montevideo, Biblioteca de Cultura Universitaria, 1967, p. 10.

<sup>906</sup> *Ibid.op. cit.* p.19.

<sup>907</sup> G. Mántaras Loedel, “El manierismo en la nueva narrativa uruguaya”, *Semanario Brecha*, *op. cit.*

de víbora y de cráneo totalmente calvo”. La actitud de la mujer revela esta trama perversa, juego histórico, en el que el personaje entra sin poder dominar su ansiedad; así como él no puede sentir amor, y el deseo o el placer son más imaginarios que reales, Angeline le confiesa: “Quería lastimarte. En realidad no me interesa ningún hombre. Soy incapaz de sentir el menor placer con ninguno” (p.42).

Estos comentarios contaminan la visión de la realidad, la forma de situarse frente a la misma, aumentan la ansiedad; así, al mirar hacia afuera, los cristales opacos impiden cualquier forma de reconocimiento de la ciudad. La única solución es imaginarla: “trato de imaginar el París nocturno que seguramente he conocido alguna vez” (p.44). Este deseo, como todos los deseos del protagonista, se ve frustrado porque no tiene “ningún recuerdo verdadero, nada mío” (p.44). Este estado le produce mucha inseguridad conduciéndolo a que, el simple hecho de caminar por la ciudad, se transforme en una situación amenazante. El deseo de huir o el deseo de posesión sobre Angeline son formas de canalizar la ansiedad generada por la búsqueda, en definitiva, fórmulas para el encuentro consigo mismo. Los referentes externos que aparecen funcionan como trampas que le impiden la liberación del estado de alienación: “ya me había hecho a la idea, como le dije a Angeline, de acostarme con ella, y ahora no podía tolerar la idea de no hacerlo” (p.45). Es el deseo no satisfecho lo que lo impulsa a una nueva búsqueda. La mujer se retira con Abal y él sospecha que se la ha “robado”:

Pasó largo rato sin que tuviera noticias de Angeline ni del viejo. Al fin me doy cuenta de todo el tiempo transcurrido y sospecho que el viejo me la ha robado. En verdad, no es tan viejo; y parece estar lleno de vitalidad. Parece además llevarse muy bien con la mujer. Sin embargo, en ningún momento yo les he impedido salir juntos, sino que, por el contrario, incluso les había sugerido que fueran a charlar a otro lado y me dejaran en paz. No veía entonces, la necesidad de hacer toda esa historia para robármela; y al mismo tiempo parecía ansioso de quedarse con ambos en mi pieza (44).

Surge entonces la necesidad de una nueva búsqueda; una desviación de sus propósitos que le permitirá un nuevo hallazgo. Se descubrirá como un *otro* en él mismo. Con respecto al tema del deseo y su relación con las mujeres en las novelas de la *trilogía* Hugo Verani anota:

El amor es siempre un placer inalcanzable, simbólicamente anulado en *La Ciudad* por la amenazante oscuridad y los fantasmas que habitan tras puertas cerradas y pasajes vedados (...) Estas sombras femeninas (des)aparecen de manera huidiza, siempre inasequibles, acosadas, amordazadas y sin entidad propia, dejando como

residuo el ‘deseo rabioso de poseerla[s]’ (p.33), como se lee en *El Lugar*, una exigencia sexual que hace del cuerpo y sus pasiones una compulsión irreprimible y alienadora. Este es un motivo insistente, vinculado en unos casos a la mirada transgresora e impotente del voyeur, que despersonaliza la actividad erótica y la convierte en un espectáculo, y, más frecuentemente, supeditado a fijaciones posesivas, vehículo de inmersión en la neurosis (...) La escritura se torna territorio propicio al incesante despliegue de obsesiones que ocultan lo que realmente importa: un anhelo de trascendencia espiritual que se calla y envuelve de silencio.<sup>908</sup>

La visión del *voyeur*, mencionada por Verani, aparece durante la escena de la azotea. El protagonista parte en busca de Angeline dentro del edificio y accede a la azotea por una “puerta trampa” (p. 46). Allí encuentra a la mujer rodeada de un grupo de perros que lamen su cuerpo. El encuentro formará parte de ese laberinto que recorre. El acercamiento narrativo se produce a través del contraste de imágenes. Éstas le permiten percibir la noche de París, las luces del centro y la figura de la mujer, “unos gemidos débiles” que auguran esa presencia: “evidentemente, es la queja amorosa de una mujer” (p.46). Así se prepara el espectáculo, la azotea se transforma en un laberinto en el que, como en casos anteriores, el personaje se guía por sonidos: “los sonidos venían de algún lugar detrás de mí, en la azotea” (p.47). La descripción del deambular por la azotea acentúa la ceguera del personaje, hasta que finalmente los sonidos (“vuelvo a oír la voz de la mujer”) lo sitúan frente a Angeline:

En efecto: en el espacio reducido entre una de las claraboyas y el parapeto, hay un cuerpo de mujer, desnudo, blanco, que se retuerce blandamente; y una media docena de perros, no muy grandes, oscuros, que se mueven sobre él. Me aproximé más. Es, evidentemente, Angeline; y los animales la acarician con la lengua, por todas partes. Ella gime y retuerce el cuerpo para ofrecer nuevas zonas a los perros (o lo que sean). -¡Angeline! –grito ásperamente y me acerco más, tratando de apartar a los animales con los pies. Ellos gruñen sordamente, y varios pares de ojos brillan malignos con fosforescencia verdosa en la penumbra. No me asustan, a pesar de todo, y logro acertar un tremendo puntapié en la cabeza de un animal. Dio un aullido y saltó en el aire, hacia atrás, con una contorsión del cuerpo, y cayó más lejos, como muerto. Los demás retrocedieron (p.47).

El espectáculo exterioriza varios procesos en el protagonista: el primero de ellos es su *voyeurismo* y el segundo es la perversión en la mirada; es un espectáculo que permite proyectar el deseo sobre el otro.<sup>909</sup> La carga exhibicionista en la descripción de Angeline se repite en varios lugares de la novela. Paralelamente surge el deseo ligado a la *perversión*. Sobre este tema el autor comenta:

---

<sup>908</sup> Hugo Verani, “Aperturas al extrañamiento”, en *Nuevo Texto Crítico*, op. cit. p. 50-51.

<sup>909</sup> El autor en la citada entrevista de Carlos María Domínguez “Levrero para armar” comenta el punto: “Según Freud todas las antinomias están juntas en el inconsciente, forman parte de una misma relación. Así me entero de que el voyeur es un exhibicionista inconsciente”, op. cit. p.22.

Acaso funcione como un método que abre el camino del deseo. Toda creación es simultáneamente una destrucción. La perversión desestructura un mundo de valores recibidos que resultan poco confiables. Esa misma desestructuración permite la creación de otros valores. Cuando entras en contacto con lo inconsciente aparece el mundo infantil, lo primitivo y las llamadas perversiones.<sup>910</sup>

Por otra parte puede sugerirse una relación entre esta escena y la retirada conjunta entre Angeline y Abal, a quien los monjes del asilo asimilan a un hombre lobo. Importa destacar la escena por la visión de la escritura que tiene Levrero: “Kafka me dio la llave, el permiso, y al comienzo incluso la forma; fue leer América, y de inmediato El Castillo, y comenzar a escribir (...) Hasta leer a Kafka no sabía que se podía decir la verdad”.<sup>911</sup> Es decir, el acto de escritura es visto como una forma libre de asociaciones. Este tipo de imágenes, comparables a las de la literatura erótica, es en Levrero el medio para exteriorizar deseos que, en última instancia, construyen la búsqueda del personaje. La situación se descontrola cuando el protagonista es atacado por uno de los animales y cae sobre el borde de la azotea. La escena toma el valor de las pulsiones sexuales del protagonista: “Freud ve [como] un polo necesariamente presente del conflicto psíquico: es el objeto privilegiado de la represión en el inconsciente”.<sup>912</sup> Este conflicto que se gesta en escenas anteriores, adquiere su clímax en este momento. El protagonista encuentra un espectáculo que lo aleja del amor y que inevitablemente lo acerca a zonas insospechadas de sí mismo:

-¡Cuidado! –un bulto oscuro, un perro, o un lobo, mucho mayor que los demás, a quien no había visto hasta el momento, surgió de alguna parte entre las sombras, y apenas pude esquivarlo gracias a la advertencia de la mujer; pero en seguida vuelve a la carga, ahora gruñendo de un modo horrible, y veo brillar ojos y colmillos mientras me salta a la garganta. Angeline grita con desesperación. Puedo esquivar los dientes, pero las patas me golpearon el pecho y mi cuerpo se dobló sobre el parapeto y, tras un instante de angustiado equilibrio, caigo hacia la calle. Angeline gritó, secundada por otro grito mío, de espanto, y un prolongado aullido del perro, o lobo, que de inmediato fue coreado por los demás animales (p.48).

La caída es la muerte metafórica ocurrida tras experimentar el deseo y la ansiedad. Incontrolables ambos, hacen que se produzca una nueva etapa de reconocimiento en este proceso de búsqueda. El protagonista deduce el cambio que se ha operado no dentro de él

---

<sup>910</sup> Ibid. *op. cit.* p.23.

<sup>911</sup> H. Verani, “Conversación con Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p.14.

<sup>912</sup> Laplanche y Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 332.

sino en su cuerpo (es el momento que descubre que tiene alas). Esta nueva transformación abre un nuevo espacio de construcción ficticia dentro de la novela, lo que José Pedro Díaz señaló como:

La invención de Levrero consiste, fundamentalmente en una entrega al fluir casi libre de la imaginación. Casi libre, escribo, porque no siempre parece tratarse de la voluntad de moldear las imágenes que brotan más o menos espontáneamente, ni tampoco parece tratarse siempre de una entrega sin condiciones a la libre fluencia de lo imaginario. Según los textos de que se trate podemos encontrar más o menos una voluntad de forma, más o menos exigencia de ordenamiento y depuración.<sup>913</sup>

Díaz liga la imaginación en la obra de Mario Levrero al romanticismo y le atribuye una línea estrecha entre el acto de escritura y el texto. El acto de escritura desemboca en situaciones donde la imaginación desborda la ficción. Sin lugar a dudas, *París* es la novela donde mejor se percibe la imaginación. Para Enrique Estrázulas la imaginación en Levrero “lleva de la mano al lector para una recorrida conjunta por los bordes de una fantasía peligrosa, en la que siempre, tanto el uno como el otro, hacen pie”.<sup>914</sup> La escena antes citada revela esta imaginación, pero también muestra una forma de desplegar la escritura donde “la acción misma adquiere un ritmo de vértigo, en el cual parece traducirse la energía de esta fantasía delirante”.<sup>915</sup> Imaginación, sueño o deseo están representados en “el vértigo del discurso narrativo” que conforma las “claves para acceder al mundo íntimo del escritor” como sostiene Jorge Albistur en la reseña crítica que publicara cuando se editó la novela. El mismo crítico agrega otros elementos en relación a las claves narrativas levrerianas: “Se diría que algunas son diáfanas. Hay, por ejemplo, una visión muy sombría de la vida familiar. También, sin duda, una experiencia particularmente desagradable de la vida sexual, que suele asumir formas sado-masoquistas”.<sup>916</sup>

Esta gama de temas que dan rienda suelta a la imaginación y sobre todo a “la pirueta circense” de la que habla Heber Raviolo,<sup>917</sup> aparecen en sus libros posteriores: *Todo el Tiempo*<sup>918</sup> y *Aguas Salobres*.<sup>919</sup>

---

<sup>913</sup> José Pedro Díaz, “Del inextinguible Romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, en *El Correo de los Viernes*, Montevideo, viernes 4 de febrero de 1983.

<sup>914</sup> Enrique Estrázulas, “Constelaciones parisinas”, *op. cit.* p.14.

<sup>915</sup> Jorge Albistur, “Casi nada real”, en Suplemento *La Semana de El Día*, Montevideo, 8 de enero de 1983.

<sup>916</sup> *Ibid, op. cit.*

<sup>917</sup> H. Raviolo, “Prólogo” a *La Ciudad, op. cit.*

<sup>918</sup> Mario Levrero, *Todo el tiempo*, Montevideo, Banda Oriental, 1982.

<sup>919</sup> Mario Levrero, *Aguas salobres*, Buenos Aires, Minotauro, 1983.

## 7.7. VOLANDO SOBRE LA CIUDAD DE LA MEMORIA

Resulta revelador que la *agnición* del personaje se produzca después del ataque del lobo. Desde el punto de vista de la sintaxis narrativa la crítica ha visto en Angeline un antiángel;<sup>920</sup> ella se retira de la habitación del protagonista con Abal, a quien los monjes del asilo asimilan con un hombre lobo: un *licántropo*. Es posible pensar que el protagonista se encuentra en la azotea con esa figura representativa del mal y que “simboliza la irracionalidad latente en la parte inferior del hombre, la posibilidad de su despertar”.<sup>921</sup> En este encuentro, donde lo irracional del acto sexual alcanza límites perversos, el protagonista se enfrenta a un símbolo del mal que provocará su muerte metafórica: la caída le permitirá descubrirse como un ángel terrenal lo que finalmente lo elevará y salvará.

-Es el fin –pienso, y me invade una calma total. En una fracción de segundo experimenté un reencuentro conmigo mismo que quizá no hubiese hallado por otros medios durante años de búsqueda. Y pronto supe algo nuevo.

Ruido de género rasgado, y un par de alas se abren paso, automáticamente, a través del saco que acaban de romper. Mi caída es frenada como por un paracaídas enorme y compruebo con asombro que estoy volando, que incluso gano altura (p48).

Este descubrimiento que le salva la vida muestra al personaje en pleno proceso de transformación: metamorfosis que lo asimila a un estado superior y lo eleva sobre la ciudad y sus personajes. Esta inversión de la situación es física y psíquica: en el vuelo el personaje descubre su “paraíso perdido” reencontrando aquello que no recordaba poseer. El cambio lo salva de la trampa en la azotea y tendrá la opción de buscar una salida del laberinto. Elemento central es la forma como el personaje se reencuentra con su cuerpo. El reconocimiento se produce sobre algo que debiera conocerse (su propio cuerpo). Sin

---

<sup>920</sup> Pablo Fuentes, Pablo, “Levrero: el relato asimétrico”, en Levrero, Mario, *Espacios Libres*, *op. cit.*, p311. “En *París*, Angeline (=ángel) es para el protagonista un antiángel que impide su comunicación con los seres alados que surcan los cielos de la novela”.

<sup>921</sup> J. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, *op. cit.* p. 277.



embargo se comprueba que la falta de memoria abarca también la parte física<sup>922</sup> del personaje.

Siguiendo esta línea de análisis sostengo la idea de que los personajes levrerianos tienden a encontrar su espejo en el *otro* para reconocerse o transformarse, recuperando así aquello que han perdido. Resulta sorprendente el procedimiento de esta operación que se realiza en el marco de construcción de la ficción y se manifiesta a través de lo fantástico: “Se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo ‘otro posible’ ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo ‘otro que sin embargo está ahí’”<sup>923</sup> como sostiene Roger Bozzetto.

Esta transformación producida en el personaje manifiesta un cambio significativo en la construcción narrativa de la novela: una fisura de lo real, un *intrusismo* de un *otro* real que el personaje percibe en su cuerpo; por ello el mundo representado en la novela no está dado como un testimonio o referencia del hecho, sino que el hecho se produce para representar mediante la escritura ese mundo: “No está en el nivel de la narración sino que forma parte del mundo representado”. Esto demuestra que “la transgresión se ha producido. La verdad del acontecimiento fantástico es, en este caso, un efecto de lo narrado”.<sup>924</sup> En este sentido me parece necesario destacar que la transformación vislumbra una nueva dimensión de la realidad; el protagonista no se sorprende del cambio, lo percibe como algo natural. Esto responde a lo que sostiene Rosalba Campra:

---

<sup>922</sup> La explicación brindada por Levrero sobre este pasaje muestra el proceso de escritura que él denomina “texto preexistente” y que deja al descubierto el uso de procesos inconscientes en la escritura: “En la novela *París*, mientras la escribía pensaba que iba a seguir, porque yo tenía más material, cuando de repente el protagonista se cae de un 7º piso. No podía ser que se muriera, estaba en primera persona, así que si se moría tenía que terminar la novela. De repente sentí un tirón en la espalda a la altura de los omóplatos y sentí auditivamente el sonido de telas que se rajan. En ese momento le aparecieron las alas al protagonista y salió volando. En mis relatos hasta la forma viene dada por el inconsciente. Está todo cocinado, falta hacer un esfuerzo y dejar que las palabras salgan. No hay un trabajo intelectual”, entrevista de Escanlar, Gustavo – Muñoz, Carlos, “Levrero o de los modos del hipnotismo”, en *Cuadernos de Marcha*, nº 33, julio 1988, año IV, 3ª época, Montevideo, pág. 54. Me remito a lo ya anotado, no debe confundirse el proceso de escritura con el resultado de ese proceso, lo que queda plasmado en el relato.

<sup>923</sup> Roger Bozzetto, “¿Un discurso de lo fantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 227. En este pasaje de la novela estamos ante lo que Boceto califica como “el producto de una retórica específica –una ‘retórica de lo indecible’- que construye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado. Innombrable, indecible, irrupción, ruptura de la legalidad racional (...) el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría cuerpo”, *Ibid*, *op. cit.* p. 226-227. Resulta atinada la observación de Bozzetto porque coincide con la definición de fantástico que sustentamos en este trabajo, aunque no comparto el acercamiento que realiza al considerarlo un género.

<sup>924</sup> R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 172.

No es la transgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real.<sup>925</sup>

Desde el punto de vista de la construcción de la ficción sorprende el hecho que el personaje no conozca sus alas hasta el momento en que las descubre en su espalda; pero también, es una forma de hacer visible lo invisible, mostrar lo *otro*, la cara oculta de lo real, eso que he denominado *intrusismos de lo real*. En este sentido como sostiene Bessièrre:

Lo inverosímil del relato fantástico se corresponde con la no observación del ‘principio formal del respeto a la norma’, que rige lo verosímil; la imposibilidad de la explicación no es más que el desarrollo narrativo de la inevitable ruptura entre la conducta, el acontecimiento particular y la máxima general o la norma.<sup>926</sup>

Como expresé en referencia al episodio del baño, también en este caso se cumple una de las prerrogativas de lo fantástico enunciadas por Borges (la metamorfosis del personaje). Entre los aspectos que destaca Cirlot sobre la simbología del vuelo vale la pena recordar algunos conceptos:

El más elemental es el que deriva de la sensación placentera de movimiento, en un medio más sutil que el agua, y con la libertad de la fuerza de gravitación; de otro lado, volar es elevarse, y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de analogía moral como en el de otros valores de superioridad de poder o de fuerza (...) el vuelo ha sido concebido también como ‘trascendencia del crecimiento’.<sup>927</sup>

Por otro lado, el vuelo le da trascendencia y poder al personaje: “El vértigo había desaparecido. Sentí una embriaguez especial, una sensación no malsana de poder, y de dicha” (p.49). La memoria ausente es sustituida por la sensación de placer, surge el sentimiento de estar en su medio natural. Se trasmite la sensación de paz: “Por primera vez en siglos sentía que el descanso se extendía por los músculos y la mente; sentí que esa era mi forma natural de descansar” (p.49). Así, el personaje recupera la memoria a través del vuelo sobre la ciudad, esa que Walter Benjamin asociaba con una “fantasmagoría” del espectáculo y de la que Susan Buck-Morss ha dicho:

---

<sup>925</sup> Ibid, *op. cit.* p. 175.

<sup>926</sup> Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 95.

<sup>927</sup> Ibid, *op. cit.* p. 465.

París ‘una ciudad – espejo’, deslumbraba a las multitudes, pero al mismo tiempo las engañaba. La Ciudad Luz en el lapso de un siglo, borró la oscuridad de la noche – primero con lámparas de gas, luego con electricidad, más tarde con luces de neón La Ciudad – Espejo, donde la multitud misma se transformó en espectáculo –reflejaba la imagen de la gente como consumidores más que como productores y mantenía virtualmente invisibles las relaciones de producción del otro lado del espejo. Benjamin describió como ‘fantasmagorías’ al espectáculo de París – la linterna mágica de la ilusión óptica, con su alteración de tamaños y formas-.<sup>928</sup>

Esta ciudad-espejo y espectáculo le permitirá recuperar parte de la memoria durante el vuelo. Se reconocerá como una parte ínfima de este mundo y también él mismo como parte de un espectáculo en el que la mirada se recrea y capta lo esencial:

La torre, vista de cerca, era un feo y antiguo mazacote, carente de todo atractivo; opté por el espectáculo de las estrellas –en un cielo perfectamente despejado- y de la luna en cuarto creciente que asomaba en el horizonte. Pero tampoco necesitaba espectáculos, y aunque cerrase los ojos todo aquello estaba presente y palpitante, y la tierra, abajo, adquiriría una nueva dimensión; quizás un tanto menor en cuanto a volumen e importancia, pero, sin saber por qué, sentía que adquiriría para mí una importancia mayor en calidad humana (no me refiero a la gente que la habita, sino a la humanidad propia de la tierra, algo vivo en sí mismo), p. 50.

La descripción, de una belleza extraordinaria, representa un instante de plenitud que vive el personaje en plena consonancia con el mundo. El vuelo se transforma en un espectáculo en la medida en que se profundiza la sensación de paz. Es un instante de descubrimiento de todos sus sentidos formando parte de la totalidad “sin ninguna clase de necesidades y en un perfecto reposo” (p.50). Muy pronto, sin embargo, el clima de amenaza se apodera de él: “Pero a medida que avanzaba la amenaza del día –donde todo aquello perdería sentido, habrían de sucederme cosas terribles de persistir en el aire-, la inquietud se hacía mayor y se iba transformando en miedo y luego en pánico. Al fin, sólo atiné a buscar el Asilo, a tratar de reconocer aquella azotea y regresar allí” (p.50). Casi al final de la novela esta inquietud toma forma, el vuelo se percibe como una amenaza por los carabineros que custodian la puerta del asilo, y el espacio de paz y serenidad se transformará en caos e incertidumbre.

---

<sup>928</sup> Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 98.

## **7.8. EROTISMO DESEADO, SUEÑOS VIVIDOS, MERCADERÍA OBTENIDA**

El vuelo muestra parte de la historia del personaje y lo descubre como actor en un espectáculo. Este descubrimiento le permitirá entender parte de su memoria ausente. Desde esta perspectiva el vuelo es el espejo en el que se reconocen y recuerdan vagamente otros vuelos:

Apagué la luz de la portátil y, tirado en la cama, espí la evolución del amanecer, mientras evocaba el vuelo reciente y dejaba que se superpusiera con aquellos vuelos anteriores; curiosamente me parecía que todas las experiencias eran una sola, que no había entre ellas otras diferencias que su pluralidad y los distintos tiempos en que las había realizado; quiero decir que en mi memoria estaban siempre la ciudad nocturna, los techos, las estrellas, que no había elementos diferentes, y hasta me parecía que el dibujo trazado en el aire por mi vuelo era siempre el mismo, un solo dibujo (p. 51).

La distensión y la paz desaparecen cuando se le convoca para asistir a la misa en la que encuentra al cura que lo recibió en el asilo. El lugar se transforma en una ocasión propicia para buscar a la perdida Angeline. La búsqueda se realiza con la mirada y pronto se transforma en una obsesión que lucha por imponerse y que lo distrae de la misa: “Es una respetable cantidad de gente la que hay allí reunida. La parte izquierda del semicírculo está formada por mujeres. Veo algunos perfiles y pienso que alguna de ellas puede ser Angeline; hay una que se le parece” (p. 53). La oposición que se establece entre el acto de asistir a la misa y la ansiedad del protagonista permiten vislumbrar el desdoblamiento del personaje entre el deber y el ser: entre el vuelo como escape y la obligación de prestar atención a la ceremonia religiosa:

Se hincó todo el mundo. Como yo tardé en reaccionar, recibí un golpe en las costillas. Del semicírculo brotaba un murmullo monótono que respondía a las frases espaciadas que lanzaba el cura. Luego todo el mundo volvió a ponerse de pie, y entonaron una especie de himno. Yo, por las dudas, traté de seguir la entonación, aunque desconocía la letra. No quitaba la vista del sector femenino, tratando de elegir

entre tres candidatas a Angeline, con intención de abordarla cuando terminara aquello; pero, por el momento, no lograba decidirme por ninguna (p. 53).

Sin embargo el deber ser se materializa en la hostia que el cura le desliza en la boca y que es intragable:

En seguida unos dedos me tocaron el hombro, impulsándome hacia delante, y caminé unos pasos y fui a arrodillarme, con vergüenza, ante el cura. Acercó a mí una mano de gruesos dedos y deslizó entre mis labios una cosa vidriosa y desagradable, que de ninguna manera podía tragar; tenía un gusto amargo, ligeramente ácido, y producía un sonido metálico al chocar contra los dientes, y la lengua rozaba una superficie lisa y pulida; mientras el cura decía sus palabras yo agaché la cabeza en señal de contrición, y aproveché a escupir aquella cosa en mi mano derecha y la deposité con rapidez en el suelo, junto a mi cuerpo, mediante un movimiento aparentemente casual (p. 54).

Unos pasajes más adelante el cura le recuerda esta “falta”: “No comiste la hostia” mientras que él responde “era intragable” (p.57). Esta permanente dicotomía entre el ser y el deber ser operan como dos fuerzas contradictorias, en las que el ser casi siempre pugna por sobreponerse, en este caso, tras la búsqueda de Angeline así como antes sucedió con la búsqueda de Ana en *La Ciudad*. Así, después de aceptar pero no tragar la hostia, esa “cosa vidriosa y desagradable”, logrará salir por una puerta lateral a la calle. En este “escape” el protagonista no visualizará peligro alguno: que los carabineros apostados en la entrada le disparen o que el cura pueda tomar represalias contra él; lo impulsa el deseo de búsqueda de la muchacha. Se desencadenará a través de su *deseo* una *trampa* más que lo desvía de su objetivo. Nuevamente, como sucedía en las novelas anteriores el lenguaje se transforma en un problema: el cura habla en latín y el personaje no entiende, lo que constituye un obstáculo para esa búsqueda que debe hacerse a través de los sentidos y de la observación. Así, durante la carrera por la calle en busca de la muchacha, se encuentra con otra mujer (a la cual creyó reconocer en la misa) que también se le ofrece como si fuera una mercancía: construye de esta forma un nuevo *laberinto* que lo desvía de su intención de *reconocimiento*:

-Perdón –digo-. Pensé que usted era Angeline.  
Mueve la cabeza, sonriendo.

–No –dice-. Angeline es aquella –y señala una figura que se mueve dos o tres cuerdas más adelante, sobre la acera de enfrente, a la izquierda-. Pero si puedo serle útil... - sonríe con picardía. No es fea, y quizás sea un poco más joven que Angeline; sin embargo yo estaba obsesionado con Angeline y, aunque después hubiera de arrepentirme, también moví la cabeza en forma negativa.

-Por ahora no –dije, tratando de ser cortés, aunque ya echaba a correr nuevamente-; gracias. Quizás luego, más tarde... (p.55).

Este encuentro muestra dos aspectos importantes en la construcción del personaje: el primero de ellos es la pulsión sexual desde la cual se mueve (desencadenante de muchos pasajes de la novela) y en segundo término, la visión de las mujeres como objetos que se ofrecen, muñecas que pueden ser poseídas sin más. Todo lo que se perfila como un obstáculo en la acción del personaje supone para él una contrariedad, como perder de vista a Angeline en la calle: “Yo sabía –murmuré con rabia-. Yo sabía. Parece que lo hicieran a propósito...” (p.55). La culpa que traslucen sus palabras se dirige a un colectivo que nunca se identifica con claridad: pueden ser los monjes, los seres que habitan *El Lugar*, Giménez y los otros en *La Ciudad*. Todos ellos funcionan como referentes directos de dicha culpa que alberga dentro de sí. También importa señalar que esta pulsión que lo domina y lo empuja a la búsqueda lo introduce en un estado de ansiedad continuo. No puede fijar los límites con el universo que lo rodea. Es una proyección de un estado psicológico de quien no encuentra consonancia con el mundo, salvo en la instancia del vuelo. Por ello todos los impulsos que el personaje vive agónicamente son trampas de ese laberinto de búsqueda en él mismo.

La pérdida del rastro de Angeline basta para que la ansiedad se traslade a otros focos de preocupación: la valija que ha dejado en su cuarto y el olvido de cerrar con llave la puerta de su habitación lo obligan a regresar al asilo. Este regreso, la imposibilidad de entrar por la puerta lateral por la cual salió, la necesidad de entrar por el frente y la comprobación que todo continúa en su sitio (la valija) desencadenan una nueva búsqueda:

De inmediato siento la compulsión de volver a salir; aunque no me lo reconocía manifiestamente, en realidad quería volver a aquella zona y seguir buscando a Angeline, por más que ya, conscientemente, la consideraba perdida; o por lo menos, sabía que no era esa la manera de hallarla (p.56).

Surge nuevamente la percepción de la persecución, de ver víctima de una trampa: “No sabía ya, a esa altura, cuál era la verdadera o la más poderosa de las motivaciones, si salir por salir o por buscar a Angeline” (p.56). Esta serie de motivos le conduce a otros: si sale del asilo no tendrá donde pernoctar en la ciudad ya que carece de dinero. Además al intentar evadir la vigilancia del cura y escapar, éste le recuerda la imposibilidad de hacerlo: “Sentí que había caído en una trampa y dentro de mí fue creciendo la indignación, no sabía contra qué, aunque en buen parte lo era contra mí mismo” (p.57). Siente que ha perdido la oportunidad de permanecer en la calle y el cura se lo recuerda: “Pero volviste” (p.57).

Momentos después el motivo de la salida es aclarado ante el cura, quien al oír la explicación de la partida de Angeline con Abal comenta: “¡Te la dejaste robar!”. La situación muestra el absurdo de las acciones de los personajes. La explicación del porqué necesita a Angeline “desnuda” al personaje en su confesión ante el cura: “necesito una mujer, Angeline”, “necesito una mujer ¿comprende?”(p.59). La paradoja y el absurdo de la situación van en aumento, ya que es el propio cura el encargado de proporcionársela. Éste, que accede a su demanda, adquiere un tono paternalista comparable al de Giménez en *La Ciudad*: “Me excederé en mis funciones. No tomes esto como costumbre” (p.59). Las palabras del cura acentúan aún más ese sentido de mujer-objeto que ya estaba presente antes y que ahora adquiere mayor significación, fundamentalmente cuando tenga lugar el encuentro amoroso con Angeline.

La conversación con el cura y la desaparición de Angeline le llevan a comprender al personaje que se encuentra ante una “humillante necesidad, que no podía desterrar por más que me lo propusiera” (p.60). Queda clara la idea de que quizás no es posible volver atrás en “ese mecanismo psíquico-sexual que sólo podía satisfacerse mediante una mujer” (p.60). Su deseo se transforma en una pulsión dominante que torna necesaria la presencia de una mujer, Angeline o cualquier otra. El objetopreciado se convierte en una mercancía de uso. El amor está ausente y el erotismo desaparece para transformarse en obsesión.<sup>929</sup>

En la novela de Levrero el *antiángel* se transforma a través del deseo obsesivo del personaje en un objeto que es necesario obtener. Desde este punto de vista, cierto tipo de personajes femeninos, entre los que se encuentra Angeline, permite visualizar un ejemplo de lo que Mesa Gancedo denomina *personaje artificial*,<sup>930</sup> considerando la relación sexual y el deseo que se establece entre el personaje y su creador.

La ruptura en este proceso de deseo obsesivo que padece el personaje se desencadena en los sueños, los cuales “vive” como si fueran reales dentro de su habitación. El sueño deja

---

<sup>929</sup> Vale la pena recordar lo que apunta Buck-Morss acerca de las *fantasmagorías* desenterradas por Walter Benjamin en su obra sobre los *Pasajes*: “Los pasajes fueron ‘el templo original del capitalismo de las mercancías’. ‘Pasajes fulguraron en el París del Segundo Imperio como grutas encantadas’. Construidos en forma de cruz, como una iglesia (de manera pragmática para conectarse con las cuatro calles circundantes) estos pasajes, propiedad privada pero senderos públicos, exhibían las mercancías en vitrinas y aparadores como si fueran iconos en sus nichos. Las profanas casas de placer allí alojadas tentaban a los paseantes con perfecciones gastronómicas, bebidas intoxicantes, riqueza sin esfuerzo en la rueda de la ruleta, alegría en los teatros de vaudeville y, en las galerías del primer piso, transportes de placer sexual vendidos por una hueste celestial de damas de la noche, vestida a la última moda: las vitrinas del piso superior de los Pasajes son galerías en las que anidan los ángeles: se les llama ‘golondrinas’. ‘Angela / Un piso arriba, hacia la derecha’”, en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, *Op. cit.*, p. 99. Las citas de Benjamin incluidas por la autora pertenecen a Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser, with the collaboration of Theodor Adorno and Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, Tomo V, pp. 86, 700 y 614.

<sup>930</sup> Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes*, *op. cit.*

al descubierto la conciencia disociada que tiene el personaje. El sueño retoma el episodio anterior en la playa y la búsqueda de la mujer: “Un trozo de viento marrón me acaricia la mejilla. Había retornado el sueño; de un modo distinto, sin buscarlo, se había filtrado sutilmente y había cobrado cuerpo, de forma tal que no llega a sorprenderme” (p.60).

La escena del sueño coincide con la nueva llegada de Abal a la habitación del personaje. En ese instante, el desdoblamiento resulta evidente: “Y me doy perfecta cuenta de estar tirado en la cama, pero al mismo tiempo estoy caminando por una playa desierta” (p.60). La particularidad del sueño radica en que, en él se cumplen dos de las variantes designadas por Borges como clásicas del relato fantástico: el tema del sueño y el tema del doble.<sup>931</sup>

La escena presenta dos mundos diferentes que cohabitan a través del pensamiento del protagonista, lo que conlleva una diferencia sensible con otras variantes de lo fantástico en las que el sueño siempre se presenta como una zona ambigua, una frontera difícil de precisar. En este caso el protagonista habla con Abal mientras sueña: “-Ah, sí –digo, haciendo un gran esfuerzo, porque finalmente me estoy acercando al grupo de gente en la arena, que ya no era playa, sino desierto” (p.61). Abal por su parte sospecha que el protagonista puede estar drogado: “¿Qué le pasa? (...) ¿Está drogado?” (p.61). Mientras el protagonista sueña le pregunta por Angeline, aunque poco a poco la situación sobrepasa el límite de lo posible y roza un absurdo que conducirá a una situación humorística: “Me costaba articular las palabras; debía manejar dos situaciones al mismo tiempo (p.61).

Otro elemento destacado en la escena del sueño tiene relación con el lenguaje. La dificultad de articular palabra se vincula con el intento por mantener el contacto entre dos mundos a la vez.<sup>932</sup> Pero esta misma dificultad aparece en el sueño:

Un árabe se me había aproximado y levantaba una mano, a manera de saludo. Yo respondí con el mismo ademán. Luego le hice una pregunta en un idioma desconocido, que yo pensé que era árabe, aunque lo desconozco por completo; de

---

<sup>931</sup> Conferencias: Sobre “La literatura fantástica”, disertó ayer Jorge Luis Borges, *El País*, sábado 3 de septiembre de 1949. Esta conferencia está recogida en *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos (1925-1974)*, Pablo Rocca (ED.), Montevideo, Fundación Bank Boston, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Linardi & Risso, 2002.

<sup>932</sup> Tanto en éste ejemplo del sueño como en el que sucede más adelante se produce un efecto que impide la distinción de acciones por parte de los personajes que no están en el sueño: “Puesto que el destinatario de la explicación del personaje (que es en primera instancia el ‘lector implícito’ o receptor presupuesto por el discurso narrativo y a través de él el receptor real competente) no encuentra en el relato ningún indicio que le permita distinguir con claridad quién experimenta qué y cuándo, qué es lo real y qué lo soñado, tampoco se ve compelido a aceptar o a rechazar semejante explicación que, en el fondo, no pasa de ser un ‘postulado fantástico’ más, que sólo designa lo desconocido sin explicarlo”, Susana Reiz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en *Teorías de lo fantástico, op. cit.* p. 213.



todos modos el sentido de la pregunta era acerca del lugar en que me encontraba, y cómo salir de allí, hacia alguna ciudad (p.61).

El tema del lenguaje, recurrente a lo largo de toda la *trilogía*, surge aquí como un medio de inserción en otro mundo. El desdoblamiento permite al personaje cuestionarse su habilidad lingüística, puesto que lo que él cree es árabe resulta para el otro incomprendible: “Soltó un torrente de palabras también incomprendibles” (p.62). La particularidad del sueño consiste en que este adquiere consistencia y materialidad: “Yo me levantaba de la cama. Me costaba muchísimo moverme con cierta coherencia, y mi cuerpo adoptaba, y mi cuerpo adoptaba posturas poco usuales” (p.62). Una vez más los sentidos le sirven, como en las novelas anteriores, para transmitir esa incursión en un plano que está más allá de lo real. Se trata de una forma de experimentar un *intrusismo* de ese mundo interior que pugna por salir y que también es real:

Me aproximé al árabe que tenía ante mí y le apoyé las manos en el pecho. Sentí que mis dedos tocaban la tela de su ropaje, y la carne y huesos debajo. El árabe se mostró sorprendido, y retrocedió unos pasos, llevando la mano a la cintura. Yo hice un ademán tranquilizador, y volví a hablarle en ese idioma desconocido, queriendo decirle que había sentido necesidad de tocarlo porque no sabía si era real.

También me aproximé a Abal, y apoyé las manos contra sus hombros. Todo tela y siento carne –más blanda- y los huesos debajo. La cara de espanto del viejo me desconcierta: pienso en la situación, que sin duda para él es inexplicable, y me ataca una risa incontenible. Abal permanecía rígido, en su sitio, con los ojos muy abiertos. Me dejo caer al suelo, doblado en dos de risa, sin poder parar; por el contrario, la situación se me antoja cada vez más cómica. Afortunadamente el sueño se ha desvanecido, quizá gracias a la risa; pero la risa es otro problema, no sé cómo salir de ella. Los ojos se me llenan de lágrimas que me corren por las mejillas, y comencé a temer por mi razón. Percibía cómo mi mente se estaba moviendo en una zona oscura, desconocida, y sabía que si no dejaba de reír me quedaría para siempre en esa zona, sin regreso.

Abal procedió de la manera más correcta; sin tomarse el trabajo de levantarme del piso, se aproximó y me tiró un puñetazo que chocó dolorosamente contra mi mandíbula. No perdí el sentido, pero me sacudió, y me cortó la risa de inmediato.

-Gracias –dije, cuando más tarde mi respiración se normalizó. Cierro los ojos; al abrirlos veo al viejo sentado en una silla, junto a la puerta, observándome en silencio y con calma. Me froto la mandíbula y me pongo de pie (p. 62-63).

La escena que he citado íntegra, representa uno de los momentos de la novela donde se materializa el proceso de conflicto entre un mundo y otro, frontera ambigua que no ofrece duda al personaje: simplemente acepta la materialidad del sueño. El narrador lo expresa a través de un juego de sensaciones en el que se oponen las sensaciones táctiles del sueño y las de la realidad. Esta frontera se manifiesta con nitidez en la reacción al tocar al árabe e

“invadir” su cuerpo, cómo los dedos tocan la tela, la carne y los huesos. Metafóricamente se trata de la violación del espacio y del cuerpo del *otro* (fenómeno que en las dos primeras novelas se produce en el espacio y el cuerpo del protagonista). Ese acto introduce el elemento insólito dentro del relato, lo que Ana González Salvador define como una experiencia de *extrañamiento*:

La anécdota y lo cotidiano no se ven relegados a un segundo plano o transgredidos como en el relato fantástico sino que cobran un valor inusitado, una importancia que antes no tenían) por contraste. De este modo, no se trata ya de utilizar un objeto o acontecimiento extraño que remitiría a una fenomenología, sino de introducir, como técnica narrativa, el *extrañamiento* o, si se prefiere, el artificio del *extrañamiento*.<sup>933</sup>

En este caso concretamente, el sueño en vigilia adopta formas que traspasan los límites de lo real y posicionan el relato en un espacio en el que lector y personajes tienen percepciones diferentes. Abal no percibe la escena del protagonista con el árabe del sueño, pero sí la capta el lector. Este acto es posible porque el narrador también es protagonista. La dualidad de percepción entre sueño y vigilia se materializa en el personaje cuando toca a Abal y siente su corporeidad, al contrario de la experiencia con el árabe, donde lo inmaterial forma parte del sueño.

El contraste entre mundos permite tener conciencia de *otro* espacio. Lo más relevante del episodio radica en que el protagonista puede invadir el sueño y no al revés. En esta situación, en la que el personaje es consciente de ello y Abal no, este último se transforma en un *voyeur* parcial de los hechos, lo que desencadena una situación anómala: Abal no entiende lo que ocurre y de ahí su “cara de espanto”, que provoca la risa del protagonista.

El elemento cómico distiende la tensión creada cumpliendo la misma función que en las otras dos novelas. La diferencia en este caso se manifiesta por la ausencia del miedo, no resulta una experiencia siniestra sino hilarante. Esta peculiaridad sitúa al personaje en el extremo opuesto del miedo y genera un espacio de humor que descomprime la situación mediante un anticlímax narrativo.

Sin embargo, la risa significa un problema. Una parte de esa frontera difusa en la que el personaje experimenta la pérdida de control sobre los hechos se debe a ella: “Y sabía que

---

<sup>933</sup> Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico, op. cit.*, p.65. González Salvador distingue fantástico de insólito, creo que sin entrar en una discusión que no corresponde ahora, lo insólito puede ser asimilable en este caso a un producto de la situación donde emerge lo fantástico.

si no dejaba de reír me quedaría para siempre en esa zona, sin regreso” (p.62). El puñetazo de Abal lo arroja fuera del espacio difuso: lo devuelve al mundo *real*.

El diálogo entre ambos confirma la existencia de un mundo de dualidades: “Esta mañana me pareció verlo (...) En una especie de jaula” (p. 63). Abal le confirma que el personaje que vio en la misa y que confundió con él es su hermano: “Se me parece, ¿verdad? –dijo-. En realidad es mi hermano Pedro. Apenas un año menor que yo” (p. 63). Esta serie de datos y el cambio en la personalidad de Abal (este personaje parece no tener “la manía persecutoria” que tenía el otro Abal) siembran la sospecha: “Me sonó totalmente falso; sin saber por qué, adquirí la total convicción de que era él a quien había visto tras los barrotes” (p. 63). Así relaciona a dicho personaje con lo ocurrido en la azotea: “No quiero hablarle de la escena de anoche en la azotea, de Angeline y los perros; sospecho que él está íntimamente ligado con todo aquello, y que debo mantener ante él una actitud ambigua” (p.63).

La irrupción de Angeline en la habitación cambia bruscamente el escenario: del sueño en vigilia se pasa a la materialidad de lo concreto. Su entrada representa el regreso de la mujer deseada. Es la mercancía solicitada y posteriormente adquirida. Sin embargo las palabras de la muchacha diluyen el deseo por la ausencia del *aura*:

Aquí me tienes –dice, con enojo; está sofocada y tiene el rostro contraído, como si sufriera un gran disgusto. Cerró la puerta y dejó la cartera sobre la mesita, y de inmediato comenzó a desvestirse, sin dejar de hablar-. Parece que no habrás de dejarme en paz, nunca –y la mayor parte de las palabras se me perdían, porque hablaba con mucha rapidez y utilizando exageradamente el argot-. Una no puede tener un instante de distracción, y ya está ese cura buscándola, por orden del señorito. ¿Qué te piensas? –el enojo que mostraba y la rapidez y la despreocupación con que se iba desvistiendo me inhibían la excitación que procuraba insinuarse-. ¿De modo que el señor necesita una mujer? Bien, aquí la tiene. Vamos, sube (p.64).

La escena muestra la furia de Angeline y la pérdida del deseo por parte del personaje. Este deseo tantas veces anhelado desaparece debido a la ausencia de seducción. Angeline actúa mecánicamente como un maniquí (mujer – robot) destinado al placer. Este comportamiento está relacionado con el rol que se le asigna en el relato: varias veces se refieren a ella (el cura y el protagonista) como un objeto o una mercancía. La mujer, bienpreciado, se percibe en toda su desnudez, física y espiritual, lo que inhibe la capacidad de acción del personaje. Se elimina la seducción y se produce la pérdida del *aura*.<sup>934</sup> la mujer

---

<sup>934</sup> Walter Benjamin define el *aura* como: “La manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su

deseada se transforma en un objeto de posesión (“me perteneces...debes venir conmigo”, p.47), degradando lo que debería ser un vínculo natural. Por tanto Angeline se transforma en un instrumento para el placer. Su desnudez no provoca deseo sino que lo inhibe. Este sentimiento se magnifica por la presencia de Abal en la habitación, por la ausencia de intimidad. “tiene que irse... ¿no te parece?”, (p.64); “debe irse de aquí de inmediato”, (p.65).

Tanto en la desnudez como en las actitudes el protagonista y Angeline contrastan: mientras ella lo espera desnuda sobre la cama, el personaje recuerda su secreto: “Evité quitarme la camisa porque de pronto recordé las alas; y aunque muy probablemente Angeline me hubiese visto volar la noche anterior, sentía la necesidad de guardar el secreto” (p.65). Este intento de ocultarse, se vincula con la inhibición que siente el personaje frente a la actitud de la mujer y de Abal; ella apurándolo: “Vamos, déjate de tonterías” (p.64), “¡Oh, vamos! – se quejó Angeline-. ¡Cuántas vueltas tienes, Dios mío!”, (p.65); él negándose a dejarlos solos: “Será mejor que te encierres en el baño mientras el señor termina su trabajo; no sigas discutiendo, porque es evidente que será inútil” (p.65). Aún después de marcharse Abal, el protagonista, sospecha un acto de voyeurismo por su parte: “(sigo sospechando que espía por el ojo de la cerradura)”, p. 65.

No es, de ningún modo, una escena ni parecida a lo que había esperado. Me echo sobre su cuerpo con muy poco entusiasmo. Ella comienza a moverse de inmediato con un ritmo mecánico, sin participar en absoluto de lo que sucede. El placer que puede estar produciéndose en mi piel es bloqueado en su mayor parte por la presencia de Abal –casi puedo sentir su mirada en mi nuca- y por el trato despectivo de Angeline, que no imaginaba en ella, y que incluso me habría mortificado en una prostituta cualquiera. Me aprieta ciertos lugares de la cintura, próximos a la columna vertebral, con lo que consigue provocarme rápidamente el orgasmo. Y sin dejar siquiera que mi respiración retorne a su ritmo normal, me empuja a un costado y se sienta en la cama. Recogió sus ropas y fue hasta la puerta del baño; allí golpeó ligeramente y el viejo Abal le abrió en seguida. Ella se metió adentro, y la puerta volvió a cerrarse sin que Abal saliera (p.66).

La escena tiene varios aspectos destacados. El primero de ellos consiste en cómo el narrador logra que el lector se transforme también en un *voyeur*. Si en *La Ciudad* la escena

---

sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura” (...)  
“Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible”, Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 24-25.

del acto sexual con la “muchacha-robot” era elidida del relato,<sup>935</sup> en este caso, se hace explícita la sensación de acceso a un objeto, obtención de una mercancía que se desea. En la descripción está ausente todo gesto de cariño o seducción, ya que el movimiento es mecánico, aunque por razones bien diferentes al encuentro con Alicia en la novela *El Lugar*:

Nos acostamos. Mi forma de hacer el amor fue más bien mecánica; me sentía anestesiado, desinteresado (...) sentía ese cuerpo que se abrazaba al mío, y me preguntaba incesantemente por qué me resultaba un cuerpo extraño, ajeno...(El Lugar, p. 68).

Las relaciones amorosas en las novelas de Levrero siempre son esquivas o grotescas. Así en el encuentro con Mabel (*El Lugar*),<sup>936</sup> al comienzo existe un impulso erótico, pero poco después se transforma en una relación de tipo espiritual, mientras que al final de la novela la irrupción de la “gorda”<sup>937</sup> es la finalización perversa de todo un proceso en el que no hay caminos intermedios. La ausencia del amor se manifiesta a través del otro como un objeto (Angeline), un acto inconcluso (Mabel), una repetición mecánica (Alicia), una ilusión lejana y esquiva (Ana); lo más parecido al amor, es el encuentro con la muchacha-robot sobre el final de *La Ciudad* o la escena final con Sonia en *París*.

En las novelas de la trilogía el sentimiento amoroso que pudiera producir un alivio en la conciencia del personaje está ausente o se transforma en una búsqueda erótica y obsesiva que lo desvía de su camino. Se puede afirmar que las relaciones sexuales son “mecánicas”, carentes de *aura*, rasgo que las define y que permite distinguirlas de las demás.

El fin del encuentro sexual y la inmediata acción de Angeline (que se retira al baño junto a Abal), disparan en el protagonista los mecanismos de la ansiedad:

En forma creciente me fue ganando la ansiedad. Me torturo con imágenes y pensamientos que rebusco en mi mente o que, tal vez, surgen solos. Hago un recuento de las frustraciones sufridas; imagino a Angeline entregándose gozosamente al viejo Abal en la bañera...Mi insatisfacción crece y el deseo me corroe... (p.66).

La ansiedad no le permite continuar su búsqueda y por ello la memoria se ausenta, desaparece borrada por la ansiedad que le tiende una trampa de la que no logra salir: “Me asalta la idea de reivindicar mi propiedad sobre esa mujer” (p.67). El pensamiento del

---

<sup>935</sup> Mario Levrero, *La Ciudad*, op. cit. p. 79.

<sup>936</sup> Mario Levrero, *El Lugar*, op. cit. p. 30 y ss.

<sup>937</sup> Ibid, op. cit. p. 74 y ss.

personaje trasluce que Angeline no es más que una mercancía, un objeto que puede ser comprado, un instrumento de placer.

El laberinto en que lo sume su propia ansiedad lo aleja de la búsqueda de su memoria, de su destino. La realidad disociada vuelve a confundirse con la búsqueda de sí mismo. La precipitada marcha de Angeline al baño, donde se encuentra Abal, supone una nueva pérdida. El personaje narrador no se resigna a esta idea. Resuelve cambiarse de ropa y retenerla: “Voy hasta la valija y la abro. Tenía intenciones de cambiarme de traje. Pero la valija está llena de ladrillos” (p. 67). La ausencia de la memoria, el recuerdo y el yo aún no reconocido le hacen buscar sus referentes en cuestiones sin importancia: “Me desplomé en la silla. Había perdido, realmente, todo lo que poseía. No sólo el traje, sino la documentación y otras cosas muy importantes. Y un libro. Una lapicera. Y lo demás” (p.67). Esta pérdida se siente como un “golpe muy grande” cuando en realidad, el mayor golpe consiste en no visualizar la búsqueda para encontrar la salida del laberinto.

Frente a la constatación de la ausencia de sus pertenencias lo invade el cansancio del viaje y sobre todo la desazón ante los hechos que no puede controlar. La valija se transforma en un símbolo de la memoria perdida: “Una memoria que se fue sepultando a sí misma, devorando paisaje monótonos” (p.68). Los recuerdos han sido devorados por el viaje de siglos en el que, el personaje ya no recuerda la razón primaria de su emprendimiento. Detrás parece no haber nada, por ello, la valija es parte de la memoria ausente, la identidad que se quiere recuperar: “Y ahora siento como si mi identidad hubiese estado no en las células de mi cerebro o de mi cuerpo, no en la memoria, sino, lo siento, allí en la inerte valija de cuero que he perdido” (p.68).

La valija es para el protagonista: “La única cosa que me mantenía ligado a mí mismo...nada más que por la responsabilidad de llevar algo en mis manos, de tener alguna cosa para cuidar. Ahora no me queda nada” (p.68). Frente a un yo fragmentado la valija representa la materialidad que le permite reconocerse en algo concreto. La valija a nivel de la estructura narrativa cumple una función secundaria: la primera línea de intriga del relato es el protagonista y su pensamiento.

La trama de la novela radica en la construcción del pensamiento del protagonista que busca encontrarse a sí mismo. Toda la trama gira en torno a este aspecto. Un ejemplo es la forma como se refiere a Angeline luego del encuentro sexual: “Angeline no tiene resonancias. Ya no me interesa retenerla” (p.68). En la búsqueda de lo femenino existe una necesidad de contención: una respuesta que sólo el personaje está destinado a conseguir.

La doble pérdida (Angeline y la valija) sufrida por el protagonista es reemplazada por otra razón: el vuelo y la noche, elementos propicios para recomenzar la búsqueda. La noche y el vuelo son los elementos apropiados para descansar de la fatiga que le produce la búsqueda, sin embargo esta posibilidad también le plantea dudas: “Pero el problema es: adónde. Hacia qué lugar, a qué ciudad, a qué país dirigir mi vuelo” (p.69). Así se replantea el tema de la búsqueda del lugar como respuesta al *yo*, la igualación del *yo* con un lugar del mundo.

Las etapas siguientes de la novela presentan la búsqueda de la serenidad. En el trazado de esta búsqueda, el sueño vivido anteriormente (el de la playa) aparece como una amenaza, una intrusión de otra realidad igualmente *real* y palpable, el miedo es producido por “el hecho de estar viviendo al mismo tiempo dos realidades palpables y completamente distintas”(p.68).

La partida de Angeline con Abal de su habitación permite vislumbrar otro rasgo del personaje central: “-¿No vienes a comer? –preguntó. –No –respondí simplemente, mientras ellos salían al corredor. Omití agregar que nunca comía” (p.70). En este sentido, el personaje se acerca mucho a un plano ficcional, a un *ser de papel*, alguien que está más allá del mundo *real* de la novela. Si a ello, se le agrega su desconocimiento de la tenencia de alas o su natural temor a perder ese beneficio otorgado a los dioses (“Me llevé las manos a la espalda. Sí; las alas siguen allí, achatadas, sobresaliendo apenas de la espalda. Suspiré aliviado”, p.69) se puede afirmar que el contrato de lectura que ofrece Levrero parte de una base ficcional. Este aspecto no ocurría en *La Ciudad*, donde la percepción del lector lo acercaba a una novela más *realista*. Al comienzo de *El Lugar* la fractura con el mundo referencial era clara, y en *París* el contrato es claramente no-mimético.<sup>938</sup> Esta configuración no-mimética alude a la búsqueda del personaje que lo lleva a enfrentarse con su esencia de hombre. Esta reacción (la de no comer) resulta jocosa, no solamente por no tener el hábito de comer, sino por la relación con el sexo:

Omití agregar que nunca comía. Por un instante manejé la idea, pero la deseché rápidamente. Si pensaba viajar esa misma noche, con rumbo desconocido, no era momento de volver a crearme un hábito que podría llegar a ser realmente incómodo. Bastaba con la experiencia sexual, que me había arrojado otra vez a un ciclo que ignoraba cuándo y cómo podía terminar. Cerré la puerta, y volví a mi lugar ante la ventana (p.68).

---

<sup>938</sup> Ana María Barrenechea, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, *op. cit.*

El fragmento muestra al personaje como un *ser de papel*. La búsqueda es la que definirá su materialidad y lo alejará del mundo mitad ficcional y mitad mítico (si se toma en cuenta el episodio de los seres alados en el cielo de París).

Por otra parte, el secreto de las alas también representa un problema para el personaje, lo muestran tal cual es frente a los demás personajes. Así cuando Angeline deja entrever algo en sus palabras: “Me tocó la punta de la nariz con el índice, añadiendo: murciélago, murciélago” (p. 71), el protagonista siente que su ansiedad se dispara: “Angeline tiene que saberlo. Aunque no me haya visto, tiene que saberlo. Nadie que no tenga alas puede reaparecer después de caerse de un séptimo piso” (p. 71). La posible revelación de su secreto a Abal y por lo tanto a los demás personajes, atormentan al protagonista, pero sobre todo, lo hacen sentirse atrapado en ese lugar:

Me fastidiaba la idea de que alguien lo supiera. Pero si lo sabía Angeline, también lo sabría Abal. Y con todo lo que hablaba ese hombre ya pronto lo sabría todo el mundo, incluyendo el cura. Se me antojó que todo eso era peligroso, que intentarían detenerme, evitar que me fuera (p. 71).

Una vez culminada la escena con Angeline y Abal, surge una nueva secuencia narrativa con la aparición de Sonia. Este personaje que dará un giro a los acontecimientos de la novela, irrumpe en la habitación del protagonista sin una aparente finalidad:

-¿Se puede? –pregunta una voz a mis espaldas. Me doy vuelta y veo a la presunta prostituta, que ha dado ya un par de pasos dentro de la habitación-. Vi la puerta entornada –agregó, explicando-. ¿No está Angeline?  
-No –respondo-. Fue a almorzar.  
-Ah –dice-. ¿Me permites?  
Se sienta en la silla y cruza las piernas. Luego busca en la cartera y saca un paquete de cigarrillos que me extiende (p. 71).



## 7.9. NUEVOS INTRUSISMOS EN EL MUNDO REAL

Luego de la retirada de Abal y Angeline un nuevo personaje aparece en escena: Sonia, quién va a dotar al relato de nuevas líneas narrativas y mayor dinámica: “Sonia opera a favor de la restitución del yo del protagonista. La culminación de la confianza se da en la entrega del amor”.<sup>939</sup> En este encuentro Sonia funciona como un espejo de reconocimiento físico para el protagonista: “Tienes cara de bebé –me dice, sin que al parecer venga al caso-. La piel rosada y el cráneo cubierto de una suave pelusa rubia, y la frente abultada y los ojos de víbora” (p. 72). La descripción coincide parcialmente con las que le habían manifestado Abal y Angeline e instala en el personaje la preocupación al describir sus ojos: “No permiten espejos, aquí. Pero créeme que tienes ojos de víbora” (p.72). La extrañeza se corporeiza en el personaje, un rasgo de identidad visible que lo delata como diferente (lo *otro* serían las alas que Sonia no ve). El encuentro permite la apertura de un espacio compartido común (ambos fuman juntos) que humanizan al protagonista. La conversación con Sonia lo lleva a plantearse la dicotomía existente entre lo que parece ella y lo que es: “La forma de hablar contradice” la sensación de que efectivamente sea una prostituta:

Miro a la mujer, y pienso que realmente es una prostituta, por la manera de vestir y de pintarse y por su comportamiento; sin embargo, la forma de hablar contradice esta sensación. Se me ocurre que puedo averiguarlo, y busco alguna fórmula de preguntárselo que no resulte agresiva (p. 72).

En ese juego de espejos que sirve para reconocerse uno y otro, ambos ocultan los rasgos y los deseos que surgen a la luz. Así la propuesta de acostarse con ella está referida a lo que ve él, Sonia se parece a una prostituta pero muy pronto le confiesa lo contrario:

---

<sup>939</sup> H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, en *Nuevo texto crítico*, op. cit. p.33.

No soy una prostituta...creo que puedo decírtelo, ya que eres extranjero. Pertenezco a la Resistencia. Me he disfrazado de prostituta porque es la única forma de poder entrar y salir de aquí libremente; y aquí hay muchos contactos... (p.73).

Esta doble personalidad es similar en todos los personajes: parecen una cosa y en realidad son otra. En este caso Sonia introduce en la novela el tema de la guerra; manifestándose de esta forma un desajuste temporal en el relato: “¿No sabes que los alemanes han tomado Polonia, y que su próximo objetivo es París?” (p.73). La expresión del personaje: “¡La guerra otra vez!” parece hundirlo en un “cansancio extremo” (p.74) que lo devuelve al viaje en tren. Este breve lapso de angustia conlleva de parte de Sonia un gesto de ternura hacia el personaje: “La muchacha se me acerca y me apoya una mano pequeña y fresca en el cráneo. Levanto la vista y sorprendo una mirada muy extraña, de una profundidad mística” (p.73). Gesto y mirada en los cuales el protagonista descubre la inocencia y la ternura. Sonia será la salida, no solamente del asilo (ya que lo ayuda a salir) sino del laberinto que lo acosa.

El encuentro con Sonia y las noticias de la guerra bastan para que surjan nexos con el pasado que no logra identificar: “Me sobresalté; iba a decir ‘es la cuarta guerra que soporto’” (p.74); y que además le muestran un mundo fragmentado que él intenta reconstituir: “Son muchas cosas para averiguar, para unir, para formar con ellas un mundo coherente...Necesito un espejo, necesito que venga la noche y partir, necesito información política” (p.75).

La distorsión entre el *yo* y el mundo aflora reiteradas veces en el relato. La única solución para el protagonista consistirá en encontrar un espejo que le permita observarse, descubrir la imagen especular que le devuelva su totalidad. En este sentido el sexo puede ser tomado como forma de recuperación de la entidad humana perdida por parte del protagonista. Nuevamente, como en el caso de Angeline, le propone a Sonia lo mismo: “Sonia...Si antes, en fin, nos acostáramos, un rato...” (p.75). La respuesta de la mujer lo desconcierta: “Tal vez, algún día, si te integras a la Resistencia” (p.75). Sonia tiene una dimensión humana de la que el personaje carece. Si bien está vestida como prostituta su comportamiento difiere de su apariencia, resulta el anverso de Angeline.

La partida del asilo con Sonia le permite dejar atrás los efectos de la ansiedad vivida en el lugar. Dos hechos relevantes suceden en esta secuencia del relato: el primero de ellos es el encargo que Sonia le realiza: pasar un mensaje de la resistencia a Anatole: “Le transmitirás el siguiente mensaje: ‘Esta noche, a las nueve, en el teatro Odeón’” (p.77). El

segundo hecho se manifiesta junto a ella, durante la caminata por las calles de París: la irrupción *intrusiva* del yo del sueño: “Bien –digo, y me llega por fin la conciencia (que lentamente había estado queriendo manifestarse de estar soñando otra vez) en forma involuntaria” (p.77).

En esta secuencia narrativa se observa nuevamente la disolución del yo, *intrusión* del yo del sueño en la realidad. En el relato este acto aparece delimitado a nivel de la escritura por el uso de paréntesis. De esta manera el narrador marca la frontera entre un mundo y otro. Sueño y realidad confluyen en el personaje: “Me doy cuenta que puedo mantener con ella una conversación normal, si tengo cuidado, y al mismo tiempo seguir las escenas del sueño, que me interesan vivamente” (p.77). Este proceso es el que Hugo Verani ha denominado una “lógica del disparate”.<sup>940</sup> Es un proceso que contamina todo el relato y en el que, a partir de la disociación del personaje, todo es posible: “Entrecruce de situaciones narrativas incongruas, ligadas por el asociacionismo libre del inconsciente”.<sup>941</sup>

En esta *zona* del relato donde todo es posible, donde el contrato de mimesis se ha roto, no solamente resulta creíble que el yo del sueño tome cuerpo, caminando al igual que el protagonista por las calles de París, sino también que, al entrar a un bar con Sonia se encuentre a los parroquianos observando en un televisor el avance de los alemanes sobre París: “Era un ejército, a caballo, que avanzaba, atravesando la campiña francesa próxima a la frontera, sin encontrar resistencia” (p.79). Todo ello configura un espacio ficticio en el que todo es posible. Se rompen de esta forma las coordenadas temporales y se perfila el efecto fantástico<sup>942</sup> en el relato.

La escena del sueño es extensa y muestra aspectos centrales en cuanto a la construcción del relato. La primera escena del sueño presenta al yo del personaje caminando en espiral en una playa-desierto. La descripción adquiere tal precisión que resulta imposible distinguir el yo de la enunciación del yo del sueño: “Sólo la arena y el sol, y yo y mis huellas; el desierto parecía extenderse al infinito. Pero yo no tenía calor, ni sed, ni estaba cansado” (p.77); en otro plano paralelo, el otro yo, el “real” dentro del mundo de la novela, camina junto a Sonia: “Sonia, al parecer, no advierte en mí ningún cambio, y seguimos caminando por la callecita, hacia la plaza” (p.77).

---

<sup>940</sup> “Una persistente lógica del disparate subraya la irrupción de lo absurdo en lo cotidiano, la imprecisa demarcación entre lo convencional y lo imaginario. Sin asomo de ironía ni de escándalo, y con desinteresada naturalidad, la experiencia se desvincula de toda verosimilitud causal”, Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, en *Nuevo texto crítico, op. cit.* p. 56.

<sup>941</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>942</sup> Según ha sido definido en el apartado 2 (Presupuestos teóricos) siguiendo a Barrenechea: la *problematización* del relato surge de los hechos presentados que le resultan extraños al protagonista.

Una serie de transformaciones se manifiestan dentro del sueño: los rayos del sol primero “caían sobre mi espalda como finas culebras rojas” y luego simplemente son culebras: “Las culebras seguían lloviendo inofensivamente sobre mi cuerpo” (p.78). Este hecho genera en el yo “real” un instante de ansiedad: “Aunque mi yo del sueño no parece muy angustiado por su situación, a mí me crípa los nervios” (p.78).

La situación que se manifiesta en esta modalidad de sueño puede ser asimilada a las dos variantes de lo fantástico enumeradas por Rosalba Campra y señaladas en el apartado 2 (Presupuestos teóricos) de este trabajo.<sup>943</sup>

La configuración de lo fantástico durante la escena del sueño en vigilia, la conformación del otro *yo* del sueño y la relación que establece el protagonista (“real”) con su otro *yo*, tratando de enviarle señales, remiten a la situación de enunciación (acto de escritura) y a la cuestión de la identidad. En última instancia a las categorías *sustantivas* como las denomina Rosalba Campra:

Constituyen las categorías de la enunciación (categorías sustantivas): la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio. Las fronteras se definen en este caso entre yo / otro; ahora / pasado y / o futuro; acá / allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales.<sup>944</sup>

La escena del desdoblamiento del personaje muestra el entrecruzamiento entre el *yo* de la vigilia y el *yo* del sueño que transita por el desierto. En un primer momento la disociación no es completa ya que ambos mantienen contacto: “Trato de enviarle señales de angustia para que salga de allí. De inmediato pareció recibirlas; se paró...y miró vivamente en todas direcciones, como buscando el origen del llamado” (p.78). En un principio la relación entre uno y otro *yo* no constituye una fractura profunda pero luego cambia cuando el *yo* del sueño adquiere independencia de movimientos.

---

<sup>943</sup> Se trata de las categorías *sustantivas* y *predicativas*: “Categorías sustantivas las que remiten a la situación de enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio (yo / otro; aquí / allá; ahora / antes-después), y categorías predicativas las oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto / abstracto; animado / inanimado; humano / no humano)”, Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *op. cit.* p. 161. Se trata claramente de un modo del relato que permite mostrar el desdoblamiento del personaje central. A su vez el relato muestra la convivencia de hechos normales y anormales tal como lo define Barrenechea, *op. cit.*

<sup>944</sup> *Ibid.* p.165.

Paralelamente a este proceso el personaje sigue caminando con Sonia. Entran a un bar a comprar cigarrillos y allí la escena en televisión muestra el estado de la guerra, pero el tiempo y los actores aparecen colocados en situaciones insólitas: “-¿Qué espera De Gaulle para intervenir? (...) ¿Intervenir, De Gaulle? Si esta mañana declaró a favor de los alemanes” (p.79). Esto desvirtúa la percepción del tiempo que tiene el protagonista. Ante la situación confusa que se genera su angustia aumenta, tanto en el *yo* del sueño como en el *yo* de la vigilia:

(En el sueño, siento una tremenda angustia que me va ganando y cuyo origen no puedo localizar; busco a mi alrededor, trato de escuchar alguna señal, porque estoy seguro de que la angustia se debe a un llamado exterior. No veo ni escucho nada, no encuentro nada ni nadie, y siento un vivo deseo de escapar del desierto...) (...) Salimos del bar. Yo estoy muy deprimido (p.79).

Así el sueño, aparece representado en la situación de enunciación por el uso de paréntesis en el nivel de la escritura. Esta situación contamina y transforma el relato en una frontera difusa donde resulta muy difícil determinar los límites exactos de uno y otro mundo.

El sueño que transcurre en el desierto es altamente simbólico: el desierto está ligado a la espiritualidad por oposición a la humedad. Debe recordarse que en *La Ciudad y El Lugar* el agua aparecía corrompiendo y degradando los procesos emprendidos por el personaje. En cambio el desierto es “el reino del sol, no en su aspecto de creador de energías sobre la tierra, sino como puro fulgor celeste, cegador en su manifestación”,<sup>945</sup> en tanto que “el agua está ligada a las ideas de nacimiento y fertilidad física, se opone en cambio a la perennidad espiritual, y la humedad se ha considerado siempre como símbolo de corrupción moral”.<sup>946</sup> Mientras que, por oposición “la sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma”.<sup>947</sup>

La aparición del desierto en el sueño simboliza esa búsqueda de la espiritualidad perdida que, en este caso, se asocia al encuentro consigo mismo. Por el contrario los episodios donde el agua aparece en las novelas anteriores debe leerse como un proceso de degradación del personaje. De esta manera el proceso de búsqueda cambia; poco a poco adopta valores positivos, aunque él los sienta como alarmantes en el momento. Le preocupa la independencia de movimientos que adopta el *yo* del sueño: “Comienza a preocuparme que

---

<sup>945</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 167.

<sup>946</sup> Ibid. op.cit. p. 167.

<sup>947</sup> Ibid. op.cit. p. 167.

el sueño se prolongue excesivamente. Advierto que no me es posible hacer nada para que cese (...) pienso que ya tengo suficiente con mis problemas de vigilia” (p.81).

Los dos discursos se cruzan y generan un clima de frenesí. Las imágenes se cruzan y las percepciones sensoriales se hacen realidad en el sueño: “Luego caí en la arena, con la certeza de que los árabes me perseguían, que se aproximaban blandiendo sables de ancha hoja reluciente, montados en camellos” (p.79). El sueño cambia de forma y de estado, los camellos se transforman en el galope de los camellos y de la nada aparece una cancha de básquetbol:

En el sueño, oigo el galope de los camellos sobre el piso de madera, estaba arrastrándome sobre un parquet lustroso; levanto la cabeza, apoyándome en las manos, y veo que estoy en una enorme cancha de básquetbol; y el ruido no provenía de los camellos sino del rebote de la pelota de cuero contra el parquet (p.80).

Levrero adopta como forma narrativa en este pasaje de la novela un procedimiento similar al que utilizará en “La toma de la Bastilla”.<sup>948</sup> Allí el montaje, el cruce de imágenes y de sensaciones se transforman en un proceso de construcción de la ficción utilizado para transmitir la sensación de *alteridad* y de frenesí, lo que Gandolfo denomina:

Estructuras topológicas, que hacen estallar el argumento y lo proyectan de un lado a otro o sobre sí mismo, en una aceleración de partículas que alcanza a los propios personajes, testigos de su propio desdoblamiento físico y psíquico.<sup>949</sup>

El relato se proyecta en dos líneas diferentes (sueño y vigilia) luego de las instrucciones que Sonia le señala para contactarse con otro militante de la resistencia:

Recuerda esta dirección –dice de pronto Sonia, que por largo rato no ha despegado los labios, y agrega una calle y un número. Me la hace repetir varias veces. Luego dice: -Allí debes preguntar por Anatole. En la pieza cuatro (...) Bien –digo, y me llega por fin la conciencia (que lentamente había estado queriendo manifestarse de estar soñando otra vez) en forma involuntaria (p. 77).

El paseo que comienza en este momento por la ciudad convierte al protagonista en un *flâneur* que recorre París y mantiene bajo vigilancia a su *otro yo*. Sonia se despide (“¿Alguna duda sobre tu misión?” pregunta. Le respondo que no. Ella me da un beso breve en

---

<sup>948</sup> Mario Levrero, “La toma de la Bastilla o cántico por las mares de la luna”, en *Espacios Libres, op. cit.*

<sup>949</sup> Elvio Gandolfo, “Nota Post-Liminar”, en *París, op. cit.*, p.146.

la mejilla y se aleja a paso rápido, en una dirección distinta a la que traíamos”, p.81) y no volverá a aparecer hasta el final del sueño en vigilia. Resulta imposible discernir si se trata de un sueño, una fractura más en el tiempo o un efecto de montaje para construir el relato.<sup>950</sup>

Noto que una mujer desconocida camina a mi lado. –Puedo dejarte.  
-Puedo dejarte en la Place Flammarion; no es muy lejos –dice, como respondiendo a una pregunta que yo le hubiese formulado; entonces supe que se llamaba Sonia y la recordé como a alguien familiar, recordaba todas sus características aunque no podía saber cuándo la había visto antes (p.86).

El fragmento es sugerente porque Sonia vuelve a desaparecer de la atención del narrador, pero sobre todo, porque los elementos que muestran el acto de enunciación “explican” el fenómeno de la desaparición de Sonia acontecido antes: quien habla en el fragmento citado antes es el *yo* del sueño. La explicación para este fenómeno de construcción narrativa donde el *yo* del sueño y el de la vigilia se confunden aparece en la página 87:

Advierto en mi *yo* del sueño una ansiedad creciente por aproximarse a mí; viene por la rue Ste. Madeleine, moviéndose torpemente, como desconcertado. Ya Sonia no se encuentra a su lado. A pesar de la ansiedad, avanza con mucha lentitud, con los brazos flojos a los costados, y tiene la vista perdida en algún punto por encima del horizonte (p.87).

Este efecto de construcción a través del pronombre (“su”) basta para situar el relato en uno u otro espacio de la frontera señalada: el mundo del sueño o el mundo “real”. La dislocación es sutil y torna difusa y ambigua la frontera. El efecto consecuente en el relato consiste en la confusión de planos. Otro dato se revela en el relato del episodio: el *yo* del sueño no tiene memoria de Sonia, no recuerda quién es, pese a que conoce vagamente sus rasgos (“Noto que una mujer desconocida camina a mi lado” [...] “Entonces supe que se llamaba Sonia y la recordé como a alguien familiar, recordaba todas sus características aunque no podía saber cuándo la había visto antes”), (p. 86). La ausencia de memoria que estaba presente al comienzo de la novela se manifiesta aquí una vez más.

---

<sup>950</sup> Esta forma de desdoblamiento del relato permite situar el mismo bajo los parámetros delimitados por Campra: “Un segundo grupo de temas se organiza en torno a los ejes que constituyen las categorías de la enunciación (categorías sustantivas): la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio. Las fronteras se definen en este caso entre *yo* /otro; ahora / pasado y / o futuro; acá / allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el *yo* se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del *yo* e inversiones temporales”, R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 165.

Dentro del sueño el desplazamiento mayor sucede cuando se pasa del desierto, a través del “galope de los camellos”, al sonido de una pelota golpeando en la cancha de básquetbol. El pasaje se percibe auditivamente y luego aparece la escena del *yo* del sueño: “Los jueces tenían pelucas rizadas y entalcadas y me miraban gravemente” (p.80). La escena del sueño (colocada entre paréntesis) a la que pertenece el episodio de los camellos, el juicio y el partido de básquetbol transcurre mientras el personaje transita por la ciudad.

El *yo* del sueño carece de la percepción necesaria para entender lo que le preguntan: “Los jueces me hacían preguntas complejas, que yo no lograba entender por completo” (p.81). Sucede lo mismo cuando Sonia aparece a su lado y tampoco la reconoce. La escena recuerda una situación kafkiana: un personaje es interrogado por un grupo de jueces y el no sabe por qué y tampoco entiende las preguntas que le formulan. Sin embargo las interrogantes parecen mover recuerdos en el *yo* de la vigilia:

En mi mente buscaban ordenarse los recuerdos y los pensamientos, las explicaciones y las fantasías. Había entornado los ojos y tenía la cabeza inclinada sobre el pecho. Entre todas las corrientes que fluían y se ubicaban había una que se destacaba especialmente, que las recorría todas sin encajar ninguna: la idea de que había realizado un viaje en ferrocarril de trescientos siglos, de que en ese viaje había sucedido algo, tal vez conmigo mismo, que lo invalidaba; que el propósito que me había llevado a emprenderlo ahora yacía olvidado e inútil. Que mi presencia en París no tenía, ahora, ningún motivo (p.82).

La búsqueda de los motivos del viaje se manifiesta como una razón de existencia. El personaje, al igual que el *yo* del sueño, desconoce la razón de su estancia en París y también la razón de su viaje. Este desconocimiento muestra la ceguera que he señalado como un dato permanente de las novelas anteriores. Por ello el relato se vuelca hacia la búsqueda de motivos o razones que arrojen luz sobre su pasado.

Dos elementos quedan en evidencia en la escena del sueño: el primero emana de los límites del mundo en el que se mueve el *yo*, una frontera difusa como fue señalado anteriormente; el otro, la fragmentación del mundo y cómo afecta ello a la memoria del protagonista impidiéndole reconocer y reconocerse.

El problema entre un mundo y otro, hace a la definición de lo fantástico tal como lo vengo desarrollando en este trabajo. En esta línea se definen los conceptos ya señalados de Ana María Barrenechea, Enriqueta Morillas Ventura y Rosalba Campra: ruptura de una



frontera que disloca un equilibrio y luego vuelve a recomponerse.<sup>951</sup> El segundo se produce como consecuencia del primero, la disolución de la frontera se representa en la obra como un mundo fragmentado. El texto es el lugar del reconocimiento y la búsqueda de sí mismo.

El primer aspecto plantea el problema de la no referencialidad planteado por Barrenechea, es decir, el problema de la ficción y la obra literaria leídos como un objeto autónomo; ello implica una “ruptura del contrato mimético” que “bloquea el proceso de reconocimiento y de lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra”.<sup>952</sup> Es por ello que lo *fantástico moderno*, tal como lo entendemos en este trabajo, aparece como un problema de ficción.<sup>953</sup> El texto es el lugar donde la escritura deja su huella y permite visualizar la frontera entre los mundos y recomponer la fragmentación del *yo*.

Los conceptos de Barrenechea hacen posible la mirada diferente que caracteriza el juego de la ficción en lo fantástico, sobre todo porque cambia la perspectiva del relato en función de la representación de la *situación problemática*:

Intenta asociar espacios y acciones a cada personaje construyendo predicados constantes que los individualicen, pero esa sombra de identidad se desvanece también. Tanto las acciones como los espacios tienen una estructura topológica de inclusiones y reversiones, como la tira de Möebius o las cajas chinas, con perspectivas infinitas en abismo.<sup>954</sup>

Estos aspectos también han sido señalados por Enriqueta Morillas Ventura en relación al tema de la poética de lo fantástico en Borges. Ella la denomina “poética de la selección”. En el caso del escritor argentino la idea de la autonomía de la ficción está

---

<sup>951</sup> En este sentido Campra “La transgresión que se produce en el plano semántico es el resultado de una acción. De aquí se deriva que a nivel sintáctico la estructuración más simple del relato fantástico se presente con la siguiente articulación: indicación de los límites, es decir, la definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes irreconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión –y ésta es la diferencia más vistosa en el plano sintáctico entre el relato fantástico y otros tipos de relatos- una reintegración del equilibrio ni necesaria ni completa”, en R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *op. cit.* p.181.

<sup>952</sup> A. M. Barrenechea, “La crisis del contrato mimético”, *op. cit.* p. 64.

<sup>953</sup> “A todos nos llama la atención que en la ficción actual ha habido, por una parte, cambios de estructura novelesca que replantean las relaciones literatura-mundo, y por otra, que se ha agudizado la tematización de esas relaciones. Me refiero a la crisis del contrato mimético, que afecta: 1) a los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales) (...) “Planteo, pues, dos tendencias contemporáneas. La que anula el referente y se autoabastece, y la que postula “rabiosamente” un referente, establece una tensión dialéctica con él (identidades y diferencias en el juego de la semejanza), ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora el referente. Se sobreentiende que estas dos corrientes que esbozo son los polos opuestos de un amplio abanico y no una clasificación binaria y maniquea”, *Ibid.* p. 64.

<sup>954</sup> *Ibid.* p.64.

relacionada con el concepto de lo fantástico. El concepto surge de la relación entre la estética borgiana y sus raíces expresionistas:

Las narraciones que multiplican el tiempo y el espacio novelesco incluyen la auto-referencialidad del texto, se manifiestan proclives a la autonomía de la ficción, acogiendo generosamente las preocupaciones del intelecto. Y lo fantástico (en sentido estricto) resulta comprendido en esta poética por su ponderación de la duda, el temor, lo fabuloso, las creencias, la convivencia de las leyes naturales y las imaginarias del relato.

En sentido amplio, lo fantástico se confunde con dicha poética, pues designa el arte antirrealista por el que ya opta Borges en sus tiempos expresionistas. Esto puede apreciarse en las notas a los poemarios de las revistas *Ultra*, *Cervantes*, *Grecia* (1920-1921) y en el ensayo “El expresionismo”, de *Inquisiciones* (1925).<sup>955</sup>

El segundo aspecto señalado: la fragmentación, se produce como un efecto derivado de la sintaxis narrativa del relato. La fragmentación del mundo tal y como la percibe el protagonista exhibe una forma de entender el relato para Levrero. Una visión similar sustenta Walter Benjamin cuando se refiere a los *pasajes*: la realidad fragmentada tiene su expresión estética en el *pasaje*; en él se representa la relación entre el micro y el macro mundo de la Modernidad. A través de él, en una aparente homogeneidad se trasluce “la realidad fragmentada moderna que sólo la ‘fantasmagoría’ del ocioso cree conocer”.<sup>956</sup>

El *pasaje*, en el París de Levrero, es interno, una conexión entre diversos estados de la consciencia, visión fragmentada de la realidad que condiciona una forma de construir el discurso:

Los hechos singulares y los restos –únicos materiales empíricos posibles- recuper[a]n la verdad, a su vez fragmentada, de lo real. Por eso el ‘discurso’ elegido fundamentalmente por Benjamín es el estético y el artístico, porque estos son los únicos que, en cuanto representación objetiva de las ideas recuperan desde los fenómenos el significado de la realidad oculto en ella al representarla en su propia fragmentación. El arte no es interpretación sino representación de la realidad que establece una imagen del mundo, en cuanto representación de su esencia, salvando su verdad desde su estado apariencial. La verdad estética es la única posible, pues al renunciar a un sistema categorial, desde sus figuras como sustitución de los conceptos, expresa la imagen de la realidad fragmentada recuperando así su significado como búsqueda de sentido. El drama barroco se convierte en la representación objetiva de la historia como historia natural.<sup>957</sup>

---

<sup>955</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Poéticas del relato fantástico”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 96.

<sup>956</sup> Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1992, p. 67.

<sup>957</sup> “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”, en P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987, p. 72.

En Mario Levrero la fragmentación encuentra su unidad en el discurso, en el acto de enunciación (la escritura) que reacomoda y redescubre la memoria, en definitiva, la identidad del sujeto. Este procedimiento de construcción fragmentaria aparece explícito en la novela *Desplazamientos*, experimento que Levrero realizará varios años después de la publicación de la trilogía y que se percibe como un *montaje*.<sup>958</sup> El pasaje del desdoblamiento del yo en sueño y vigilia aparece representado en la novela como una forma de *montaje*.

Durante este episodio la escritura permite descubrir la *alteridad* del sujeto narrativo. Es por ello que todos los pasajes referidos al sueño aparecen entre paréntesis. Este desaparece en el momento en que los dos *yo* coinciden en su paseo y se unen nuevamente.

La escena del sueño presenta otra particularidad: su conformación paralela en cuanto estructura narrativa. El *yo* de la vigilia transita por la ciudad y en determinado momento se pierde en un bosque; mientras, el *yo* del sueño transita como si fuera un *flâneur*.<sup>959</sup> En este deambular por la ciudad surge la idea de un viaje en tren inútil (“el propósito que me había llevado a emprenderlo yacía olvidado e inútil”, p.82) y las respuestas que el personaje busca parecen llegar por un procedimiento de *Deus ex machina*:

-Sin embargo –dijo una voz que me sobresaltó; levanté la vista y me encontré ante un individuo alto y delgado, pulcramente vestido de blanco desde el sombrero hasta los zapatos, y portando un bastón de puño nacarado; la cara quedaba oculta en la proyección de las alas de su sombrero, aunque podía notar cómo resaltaba el blanco de sus ojos alargados-, sin embargo no me parece insensato emprender un viaje para darse cuenta de su inutilidad. Si usted cambia esa desesperación actual por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan (p82).

La aparición del extraño que surge de la nada funciona casi como una materialización del *yo*. Las respuestas que le permitirán encontrar su camino están en el propio personaje y será él quien las encuentre.

Por otra parte, mientras el personaje narrador se pierde en el bosque cercano, el *yo* del sueño es juzgado por los jueces del partido de básquetbol. A partir de este momento la realidad se torna confusa y disparatada: en el sueño “creí entender que se me estaba juzgando no por haber interrumpido el partido de básquetbol, sino por haber presenciado la muerte de algo como un pájaro” (p.82).

---

<sup>958</sup> Ibid. p. 137.

<sup>959</sup> Utilizo el término tomado del estudio de Walter Benjamin sobre Baudelaire, pero remito al lector a la interpretación que realiza Sylvia Molloy en “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Las letras de Borges y otros ensayos*, en Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 191 y ss.

El yo de la vigilia se introduce en el bosque, buscando al hombre que le habló y allí lo gana una sensación de bienestar: “Comencé a sentir una nueva forma de bienestar” (p.83) que lo aleja de la ansiedad. El interés por el hombre decae y lo gana el sentido de bienestar que percibe en ese lugar. Paralelamente, el yo del sueño ve como la escena de los jueces es borrada por la niebla y se instala en otro escenario: “(los jueces reían, aunque ahora me encontraba rodeado de una niebla espesa y sólo oía las risas, como alejándose, y no podía ver a los jueces)”, p.83. La niebla establece la frontera que lo conduce a un nuevo escenario. Mientras en la vigilia el paseo lo lleva a un claro del bosque donde hay una fuente. Esta escena resulta similar a la que se encuentra en *El Lugar*, en aquel caso, la escena de la fuente en medio de la selva funcionaba como centro en el que encontraba una imagen especular de sí mismo.

Entre los seres esculpidos en la fuente cree reconocerse: “Uno de ellos sin embargo, perdido entre los demás, representa un ser alado, un hombre volando entre nubes, que se me parecía notablemente” (p85). Si bien el reconocimiento es instantáneo, el personaje reconoce una diferencia clara entre el pasado y el presente (antes del baño y luego de la pérdida de su cabello durante el baño): “De todos modos aquella figura representaba a mi vieja imagen, con largos cabellos negros que me caían sobre los hombros, cejas espesas y una frente amplia y recta”, (p.85).

En tanto, en el sueño la frontera con el mundo de la vigilia aparece con la bruma y una escalera de caracol por la que el personaje desciende “(Del lugar donde me encontraba podía salir sólo a través de una escalera de caracol, descendente...)” p. 86. Este pasaje presenta una conexión con una escena que sucederá posteriormente en la noche pero que el personaje vive como real en este momento. Surge una nueva distorsión en el tiempo que rompe con el equilibrio presente y que anticipa lo que sucederá más tarde:

(Había llegado al final de la escalera, la bruma se ha esfumado, y me encuentro ante una puerta abierta; da a una calle conocida, aunque no puedo recordar su nombre. Anduve unos metros y desde la bocacalle, hacia mi derecha, pude ver el cuerpo blanco de un ser alado tendido en la calle, entre un montón de plumas; tenía forma humana; y vi cómo las plumas seguían cayendo sobre él, desde el cielo, lenta e interminablemente.)

Noto que una mujer desconocida camina a mi lado) (p.86).

Al finalizar la escena del sueño la narración se focaliza nuevamente en la caminata por las calles de París. Reaparece Sonia junto a él y el personaje indaga sobre lo que observan las personas de la calle en los televisores de los escaparates. La imagen de la guerra

se centra en una fugaz visión de Hitler: “Una breve toma, casi en primer plano, muestra fugazmente a Hitler, sable en mano, dirigiendo la tropa, sobre un caballo blanco” (p.86). La visión es grotesca y muestra el desfase en el tiempo producido: el país siendo invadido por los nazis, los parroquianos mirando el espectáculo por la televisión, Hitler como un *alter ego* de Napoleón por la campaña francesa, etc, dejan al descubierto este *mundo ficcional*.<sup>960</sup>

Las referencias de Walter Benjamin sobre la ciudad de París permiten entender algunos rasgos de la novela de Levrero. Ana Lucas,<sup>961</sup> en su libro sobre el filósofo alemán, vierte algunos conceptos que importa señalar porque proyectan luz sobre los procedimientos narrativos de la novela. Comenta Lucas que gran parte de la teoría elaborada por el filósofo parte de la concepción de la ciudad que tiene Baudelaire:

La ciudad [aparece] como sede de lo efímero y lo caduco –emblema de lo moderno– no es una característica destacada exclusivamente por Baudelaire. Según Benjamin, también en la literatura de Víctor Hugo encontramos esbozada una opinión similar de lo que él denominó la “antigüedad parisina”. Partía de una visión de la ciudad moderna como un campo de ruinas en la que sólo quedaban algunos monumentos con en las ciudades antiguas.<sup>962</sup>

El París de Levrero tiene aire de ciudad antigua. El efecto de distorsión del tiempo conforma un espacio en el que se mueven los personajes y sobre todo se genera una relación estrecha entre el pasado y el presente. Algunas cosas que suceden en la ciudad presentan una dislocación temporal que el personaje no puede explicar. Su sorpresa mayor radicará en escuchar cantar a Gardel en el Teatro Odeón y no el vuelo de los seres alados sobre el cielo de París. La fractura del equilibrio entre lo *natural* y lo *no natural* está facilitada por un aspecto que podría ser natural y verosímil: Gardel cantando, y no por lo inverosímil: los seres voladores, tomados por el personaje como natural.<sup>963</sup>

Para Lucas la teoría de Benjamin considera la ciudad con elementos dignos de ensalzar y junto a Baudelaire “comparte un amor desesperado por París a la que identifican con la ciudad emblemática de la Modernidad”.<sup>964</sup> Así, la visión que ambos tienen de la naturaleza y el arte resulta similar. La naturaleza sin embargo es la gran ausente en Baudelaire y en

---

<sup>960</sup> Para Lubomír Doležel mundo ficcional es “un mundo posible construido por un texto ficcional o por otro medio semiótico performativo”, en Lubomír Doležel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999, p. 318.

<sup>961</sup> Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1992.

<sup>962</sup> Ibid. p.41.

<sup>963</sup> Me remito a la distinción realizada por Barrenechea entre *domino natural* y *no natural* ya señalada (*op. cit.*).

<sup>964</sup> Ana Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno, op. cit.* p. 42.

Benjamin: “Este hecho adquiere toda su significación en el concepto de ‘sobrenatural’ de Baudelaire. A partir de este término recalca que el Arte es algo añadido a la Naturaleza, ‘algo que la corrige, la supera, la embellece, la refunde’”.<sup>965</sup>

En el París de Levrero la naturaleza aparece lejana, por ejemplo, el bosque visto desde el aire, durante el vuelo nocturno. En la escena del sueño dentro del bosque, la naturaleza adquiere otro rol: el arte parece devolver la vida a lo natural:

Pienso que la corteza parece la piel de un animal; siento que si le arranco un trozo, uno de estos trozos con forma de islas irregulares, por debajo brotará la sangre como si le arrancara la costura a una herida que cicatriza (...) me sube por la espalda una curiosa sensación de miedo, porque me parece que sería muy fácil establecer una comunicación con el árbol; que podría saber que piensa y conversar con él (p.84).

Un clima de ensoñación se apodera de él mientras espera el tranvía: “Tenía, de cualquier manera, ganas de viajar en tranvía; me provocaba lejanas remembranzas, que ubiqué vagamente en los años infantiles” (p.87). El clima creado es propicio para crear una atmósfera de *embriaguez* y *ensueño* ligado a sonidos y recuerdos que llegan para traer paz a su *yo*. No sucede lo mismo dentro del sueño: “Advierto en mi *yo* del sueño una ansiedad creciente por aproximarse a mí; viene por la rue Ste. Madeleine, moviéndose torpemente, como desconcertado. Ya Sonia no se encuentra a su lado” (p.87). Es en este momento cuando lo visualiza por vez primera como una entidad que transita libre por la ciudad. El personaje tiene conciencia de esta dualidad y pretende acabar con ella:

Se me ocurre que puedo terminar con esta dualidad que ya me incomoda demasiado, buscando una coincidencia con el *yo* del sueño; trato de aprovechar la circunstancia de que él, ahora, está haciendo un recorrido idéntico al que yo realizara hacia la plaza, y pienso que puedo intentar comunicarme con él y atraerlo (p.87).

La escena se resuelve a través de la dualidad del acto de enunciación que pasa de un sujeto a otro. Se produce un intercambio de miradas que logran ubicar al *otro* (él mismo) en el espacio y tener conciencia de él. El episodio presenta visualmente la presencia dual del *yo* y permite tener conciencia del *otro* en *uno mismo*:

Cerré los ojos, para concentrarme exclusivamente en las escenas del sueño. Lo veo recorrer la plaza, siempre con su aire desorientado, vagar entre los árboles y por el

---

<sup>965</sup> Ibid, p. 43. “Recordemos que el “antinaturalismo” de Baudelaire —expresado por la terminología de lo “sobrenatural” (surnaturel)- originada en su obra poética toda una concepción del arte moderno como superación de la Naturaleza. Esta visión retomada por Benjamin le permitirá desarrollar varios aspectos en su propia teoría”, *op. cit.* p. 65.

claro de la fuente, y pienso en él cada vez con mayor simpatía. Al parecer, esta corriente de simpatía logra alcanzarlo y descubre a un hombre que baja la escalinata de la plaza; este hombre es una imagen de sí mismo –de nosotros mismos- que he logrado crear en el sueño (p.88).

El episodio muestra las dos miradas: el *yo* del sueño ve al *otro* que es *él mismo* momentos antes ubicado entre los árboles y la fuente. A su vez el de la fuente, llamémosle *protagonista-narrador primario* ve al *otro* también *él mismo*. Un elemento vincula a los dos *yo*: la corriente de simpatía que emana de uno u otro y que llegan a destino y se visualizan respectivamente en el relato hasta convertir el acto de enunciación en un *nosotros*.

En este caso surge el tema del doble ya señalado por Borges, no obstante la escisión o desdoblamiento funciona como una disolución o fragmentación del *yo* ante el mundo. Dentro del esquema narrativo de la *trilogía* es la primera vez que el personaje se ve a sí mismo a través de un acto de proyección que percibe como *real* a través de sus sentidos. En definitiva es el *yo* que siempre ha estado presente en el relato y que en ese instante se disocia también en el acto de escritura. La búsqueda emprendida por el personaje, el viaje como motor de esa búsqueda, el laberinto y sus trampas desaparecen y muestran el *yo* presente y el *yo* oculto que pugna por surgir, configurando un final posible: la unión de ambos y la finalización de la búsqueda en sí mismo.

El proceso de unificación del *yo* se narra desde la voz del *yo* de la ensoñación. El montaje de las dos percepciones en el nivel narrativo se realiza, como quedó dicho, mediante el uso de paréntesis; todo lo cual permite distinguir claramente la fragmentación del *yo*. Se visualiza en ese proceso la función especular de cada uno con respecto al otro. Es por ello que, cuando el *yo* de la vigilia se detiene a esperar el tranvía, la acción es narrada por el *yo* del sueño: “Voy siguiendo a ese hombre que siempre se mantiene a la misma distancia, delante de mí, no importa la velocidad con que yo camine” (...) “En la esquina se detiene, y se recuesta contra la pared” (p.88). En tanto, el narrador-protagonista había expresado:

No vi a nadie a quien preguntar por la dirección que me había dado Sonia, pero de todos modos me recosté a la pared, próximo a la esquina, suponiendo ya que ya pasaría alguien a quien preguntar, o bien podría tomar el tranvía y consultar al guarda (p86).

Otra de las particularidades de este proceso de acercamiento del *yo* del sueño sobre el *yo* de la vigilia es que el primero recupera progresivamente la memoria:

(...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.) (p.88).

La fusión de ambos esboza la unificación buscada y un cambio en la visión del mundo: una visión compartida desde dos puntos de vista diferentes: “Nada ha cambiado a mi alrededor, pero siento que hasta este momento nunca había visto las cosas tal como son” (p. 88). El regreso de la memoria y el cambio en la visión de la realidad forma parte de un nuevo proceso en el que el personaje buscará la salida del laberinto.

Esta nueva forma de ver el mundo se produce como resultado de la fractura entre el yo y el otro: “Durante unos segundos hubo un pequeño desfase, y las cosas se vieron como un negativo puesto sobre un positivo, en relieve, ligeramente corridas; y tuve la certeza de lo precario de mi estado” (p.89). Esa fractura que percibe el personaje después de la unificación consigo mismo muestra mejor el efecto fantástico. Se produce un quiebre que rompe con la visión habitual de las cosas y anticipa lo que he denominado *un intrusismo de lo real*: aquello que está oculto y que surge como parte de la realidad.

Esa fractura en la visión habilita un espacio de ambigüedad dentro del relato. Esta *vacilación* no se experimenta en la modalidad señalada por Todorov sino como una visión *problemática* de la realidad. En verdad, el personaje no duda de su experiencia sino del orden de los acontecimientos: “Me pregunto si este yo consciente que ahora se encuentra aquí en la esquina es el del sueño o el de la vigilia; y es una pregunta que no puedo contestar. Lo único cierto es que ahora vivo una sola acción, única” (p.89). Se puede observar que el personaje no cuestiona sus atributos de *ángel caído*, la experiencia de ver caminando al yo del sueño por las calles de París o el hecho de que ese yo se fusione con él. Nada lo sorprende o llama su atención, sin embargo, si lo hace esa nueva visión que aparece con la llegada del *otro*. Esa grieta que surge entre una visión y otra genera un espacio de ambigüedad que es el resultado del “límite insuperable entre dos estatutos de realidad y la coexistencia de los mismos crean una paradoja que caracteriza al fantástico”.<sup>966</sup>

La oposición entre *dominio natural* y *no natural* señalada por Barrenechea en su artículo se borra en este caso, ya que, la visión del personaje y el narrador aparece contaminada por los hechos narrados. El efecto se produce en el cruce de ambos dominios, lo que Campra ha denominado como una *problematización semántica* duplicada en una

---

<sup>966</sup> Andrea Castro, *El encuentro imposible*, op. cit. p. 40.



*problematización discursiva*.<sup>967</sup> Este procedimiento narrativo permite ubicar *París* en el grupo delimitado por Campra cuando define lo fantástico:

La infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos-; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre distintos elementos de lo real.<sup>968</sup>

El tema puede plantearse desde otra perspectiva también presente en la narrativa de Mario Levrero: “Se asiste... a la proliferación de elementos de carácter puramente indicial (descripción, nominación) cuya incidencia en el desarrollo de los hechos puede ser mínima, hasta inexistente”.<sup>969</sup> Este es el procedimiento utilizado por Borges: introducción de elementos que crean una ilusión de realidad y que funcionan en el nivel de la escritura como un modo de ordenación del mundo; en el caso de Levrero el proceso está interiorizado como una forma de construcción del acto de enunciación del yo.

---

<sup>967</sup> “Ciò che qui mi limito a segnalare è il trasferimento della trasgressione da un livello all’altro del testo. La sua erosione a livello semantico porta a esplorare altre possibilità. La problematizzazione semántica identificata da Barrenechea si duplica in una problematizzazione discursiva”, en Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, *op. cit.* p.135.

<sup>968</sup> R. Campra, “Fantástico y sintaxis narrativa”, *op. cit.* p. 97.

<sup>969</sup> *Ibid. op. cit.* p.97.

## 7.10. UN *FLÂNEUR* ENTRE LA MULTITUD

Después del proceso de unificación del *yo* el personaje comienza un recorrido por las calles parisinas que lo llevarán por diferentes sitios. Este paseo habilita una mirada sobre la ciudad y sus diferentes lugares, y surge en el personaje una visión muy similar a la del *flâneur* definido por Benjamin.<sup>970</sup> La descripción de la ciudad sobrevuela ese espacio parisino que adquiere color por primera vez en la novela:

Las sombrillas anaranjadas de los puestos de refrescos, los flaneurs con las manos en los bolsillos, vagando insensiblemente; o acodados sobre el pequeño muro de la rambla; los árboles retorcidos, emergiendo de un círculo de baldosas rayadas, protegidos por un débil enrejado metálico; allá abajo las parejas de amantes, besándose ante la indiferencia general, y los pescadores que parecen dormidos (p.90).

La mirada del personaje permite visualizar en la novela una nota de color: el París gris del comienzo deja lugar a la luz. Muy pronto el color y el movimiento quedan atrás, el personaje siente que debe realizar el encargo de Sonia y llevar el mensaje a Anatole. El espectáculo visual supera su capacidad de asimilación de la ciudad y pronto renuncia a ello: “Cierro los ojos, para no seguir viendo aquello que me rodea, que excede, ya, mi capacidad de captación; tengo el pulso demasiado acelerado” (p.91).

El espectáculo de París se parece más a una visión imaginaria que a un recuerdo vivo en la memoria. Las luces y el movimiento saturan la capacidad sensorial del protagonista. Este fenómeno se intensifica y la percepción de la ciudad difiere esencialmente de la producida al comienzo de la novela. Resulta oportuno recordar las palabras de Silvia Molloy en relación al tema de la ciudad en Borges y Baudelaire:

En ambos casos se trata, temáticamente y hasta formalmente, de una poesía de errancia, de *flânerie*: textos organizados en torno a un sujeto de ambulante que

---

<sup>970</sup> “El *flâneur* es un abandonado de la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores”, en Walter Benjamin, “El *flâneur*”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, op. cit. p71.

percibe la ciudad y, en esa percepción, se percibe a sí mismo (...) Al espectáculo de la ciudad, y a la proyección del sujeto en ese espectáculo para vivirlo y vivirse, sigue el recogimiento solitario y el aislamiento (...) La diseminación del yo en el no-yo de la ciudad que se posee en un acto de ‘fantasiosa esgrima’, concluye en una literal recolección en la que el yo recompone su unicidad.<sup>971</sup>

Las palabras de Molloy permiten la identificación de elementos que están presentes en la narrativa de Levrero. Así, el tema de la fragmentación que ella reconoce en Borges, está presente en *París*: “La disgregación, el duelo y la melancolía ya condicionan el texto borgeano, ya anuncian al sujeto disperso, traumatizado, en permanente (y siempre incompleto) ejercicio de consolación”.<sup>972</sup> La fragmentación aparece relacionada con la visión desdoblada del personaje, una mirada de flâneur con su “necesidad de familiarizar / desfamiliarizar el espectáculo urbano”.<sup>973</sup> Es un modo de la mirada presente en el protagonista de *París*: se trata de un personaje situado en el *umbral*, entre dos estados opuestos que operan en él: lo exterior y lo interior. Molloy asigna este rasgo al *flâneur*: “En esa novedad, o mejor dicho ante esa novedad desordenada y cacofónica, se sitúa la figura liminal del flâneur: en el umbral”.<sup>974</sup>

El encuentro entre Anatole y el protagonista permite relacionar las dos secuencias: la anterior al sueño, donde Sonia le informó que integra la Resistencia, con este nuevo segmento narrativo. La cita con Anatole presenta el primer indicio de lo que sucederá en el Teatro Odeón: “No sé de qué se trata –dije-. En realidad yo soy extranjero...creo...Sonia no me explicó nada, y no tengo nada que ver con asuntos políticos” (p. 94). La respuesta de Anatole mantiene el suspenso del encuentro que se producirá en el teatro: “Creo que le entusiasmará” (p.94). El gran secreto sólo se develará al final de la entrevista cuando Anatole le confirma: “Canta Gardel –dijo en un susurro, al llegar al portón, dándole a la frase una trascendencia inconmensurable” (p.95). A continuación el personaje se siente invadido por la ansiedad que no le permite pensar con claridad:

Era incapaz de pensar en el asunto en forma coherente; sólo sentía una tremenda ansiedad por llegar al teatro, lo antes posible. Aún era temprano, pero suponía que aunque tuviese una entrada no sería fácil encontrar una buena ubicación (p. 95).

---

<sup>971</sup> Sylvia Molloy, “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 192-194-195.

<sup>972</sup> *Ibid. op. cit.* p. 196.

<sup>973</sup> *Ibid. op. cit.* p. 197.

<sup>974</sup> *Ibid. op. cit.* p.199.

El taxi que lo lleva al teatro lo conduce por una zona de la ciudad ya conocida: la cercanía del Asilo y el peligro de regresar allí: "...abrí los ojos y me encontré en una zona conocida. En efecto; el taxi aminoró la marcha y pude ver a los carabineros frente al Asilo" (p. 95). Sin embargo la llegada al teatro no le revela nada especial: "Afuera, en los carteles, no había ningún aviso especial: se anunciaba un 'espectáculo artístico' y se daban algunos nombres para mi desconocidos" (p. 95). Este nuevo escenario posibilita nuevas reflexiones, confirmaciones que el personaje busca realizar para explicar lo que está sucediendo:

Me dio la sensación de estar observando una revista vieja, con publicidad que ahora nos parece ingenua o exagerada; y se me ocurrió pensar si todo aquello no formaría parte del espectáculo; si el teatro mismo, de mucha más categoría que la que hoy aparentaba, no se habría maquillado, no habría cambiado su aspecto para adecuarse al espectáculo prometido, reconstruyendo en cierto modo aquellos teatros bonaerenses de principios de siglo; y se me ocurrió que había un extraño sentido en el ciclo –aunque no podía hacer calzar en ninguna parte la tragedia de Medellín- de Buenos Aires exportando a Gardel, importando al Odeón y reexportando esa nueva combinación polvorienta de teatro y cantor (p.96).

Este fragmento permite vincular la relación del personaje con el mundo de referencia del lector. La aparición de Gardel fuera de su época introduce la *problematización* mediante la confrontación entre el mundo ficticio y el mundo del lector. Este contraste entre la obra y el mundo permite una lectura desde lo fantástico, sin embargo, este modo no constituye la generalidad de la novela: la mayoría de las veces funciona como entidad ficcional autónoma. No se trata en este caso de la *duda* como condición de lo fantástico tal como la definió Todorov sino de la confrontación de dos órdenes, en el sentido definido por Barrenechea.<sup>975</sup>

La escena del recital de Gardel presenta una de las instancias más emotivas de la novela. Será el momento en que el personaje presencie el mito en toda su esencia: "Entregué mi entrada a uno de ellos, aburrido de pasearme por el hall, sin nada para ver, y me condujo hasta un palco muy cercano al escenario" (p.96). Situado en un lugar de privilegio se prepara para ver cantar a Gardel y reflexiona sobre aspectos que contradicen los parámetros de tiempo y espacio:

Me dio la sensación de estar observando una revista vieja, con su publicidad que ahora nos parece ingenua o exagerada; y se me ocurrió pensar si todo aquello no formaría parte del espectáculo; si el teatro mismo, de mucha más categoría que la que

---

<sup>975</sup> Ver apartado 2 (*Presupuestos teóricos*): Todorov, Barrenechea, *op. cit.*

hoy aparentaba, no se habría maquillado, no habría cambiado su aspecto para adecuarse al espectáculo prometido, reconstruyendo en cierto modo aquellos teatros bonaerenses de principios de siglo; y se me ocurrió que había un extraño sentido en el ciclo – aunque no podía hacer calzar en ninguna parte la tragedia de Medellín- de Buenos Aires exportando a Gardel, importando al Odeón y reexportando esta nueva combinación polvorienta de teatro y cantor (p. 96).

La duda desatada en el personaje es la misma que está en el lector quien ve comprometido su contrato de lectura. La *realidad* que emana de los hechos narrados sorprende a uno y otro una vez más. La distorsión aparece y establece una vuelta de tuerca en torno a la interpretación de los hechos. El escenario espera la presencia del mítico cantante, pero muy pronto el espectáculo le será vedado al personaje ya que, una marea humana lo expulsa del palco y le impide ver con sus ojos a Gardel:

De pronto se oyó un ruido atronador, las puertas se abrieron con violencia todas al mismo tiempo y una marea de gente comenzó a extenderse (...) Me vi obligado a levantarme de mi asiento y ocupar un sitio contra la barandilla antes de que me obstaculizaran las visión definitiva (p.97).

La descripción del espacio sitúa uno de los pasajes de mayor dramatismo de la novela: la presencia de Gardel en el escenario pone en cuestión el tema del tiempo en ese mundo posible donde el cantante vive, y provoca la emoción del protagonista que se desborda ante su voz. La primera impresión que tiene entre la multitud que lo asfixia es de descreimiento: “Sentí un hondo deseo de que aquello comenzara y, sobre todo, terminara de una buena vez; y de pronto adquirí la certeza del engaño, comprendí que Gardel estaba irreversiblemente muerto, y que había sido un perfecto imbécil al dejarme convencer por Anatole” (p.97).<sup>976</sup> Este hecho coloca delante del lector y del personaje la posibilidad de “aceptar esa fisura doblemente fantástica aún cuando ya sabe [el protagonista] que habita un sitio fuera de la legalidad”.<sup>977</sup>

La aparición del cantante en el escenario se narra gradualmente: el protagonista se aleja de la visión directa del escenario. Primero tiene la oportunidad de ver toda una serie de cantantes que no lo motivan: “Cantantes españoles, bailaores flamencos, ‘gauchos’ con evidente acento centroamericano, envejecidos melencidos de la década del sesenta,

---

<sup>976</sup> El efecto fantástico surge porque el personaje “sabe” (como el lector) que Gardel ha muerto, sin embargo allí, en el *mundo ficcional*, aparece vivo. Es decir que se establece un marco de referencialidad con el mundo real que hace verosímil el fenómeno y que permite la aparición de la oposición normal/anormal.

<sup>977</sup> J. C. Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *op. cit.* p.16.

seguramente calvos, que sacudían la peluca a un cansado ritmo beat que ya no se parecía a sí mismo” (p.98). Una serie de elementos distraen su atención, contrastan y crean un clima grotesco frente a al espectáculo que se aproxima: “(En mi palco, alguien orinaba, alguien se orinaba encima, y pequeñas gotitas llegaban a salpicarme los calcetines, y pronto sentí los pies encharcados y un olor creciente y penetrante)”, p.98. Todo ello contribuye al descreimiento progresivo del personaje.

Por otra parte la expresión: “envejecidos melenudos de la década del sesenta” señala el marco temporal del protagonista y funciona como un resorte narrativo que permite poner en relación temporal al resto de los acontecimientos (los nazis invadiendo Francia, Hitler en un caballo blanco, la Resistencia, Gardel cantando en el Odeón, etc). El relato construye su propio sistema de auto - referencialidad que lo ubica a éste dentro del paradigma de lo fantástico. Como se expresó anteriormente este *modo* de lo fantástico permite que Levrero construya su narrativa a través de “nexos insólitos y desacostumbrados”<sup>978</sup> que muestran esa grieta del *yo* con el mundo. El dato permite visualizar la fractura del tiempo que ha sido percibida como tal por el protagonista.

Como en las novelas anteriores de la *trilogía* cuando se produce el clímax de la narración, Levrero introduce sensaciones que muestran el perfil psicológico de su personaje: los sonidos, los olores y el tacto le sirven para construir el ambiente opresivo que poco a poco se apoderará de él. En este caso el personaje es tragado por la multitud que lo expulsa del palco, impidiéndole tener una visión directa del escenario:

La segunda parte del espectáculo transcurrió sin mayores variantes, hasta que un argentino se aferró al micrófono y empezó un discurso sobre la personalidad artística que ocuparía en breves instantes el escenario; era un delirio deshilvanado y a veces vociferante, lamentable; y sin embargo conseguía enardecer al público que, en un principio, comenzó a revolverse inquieto en los asientos, luego a estremecerse y vibrar en forma mucho más evidente y en cierto extraño orden, para luego ponerse de pie y tratar de trepar al escenario (por fortuna, demasiado alto) y pronto el caos fue total; yo me sentí agarrado de los hombros y tirado con fuerza tremenda hacia atrás, perdí pie y fui a caer sobre una masa que también se revolvía y gesticulaba –todo ello en el mayor silencio posible, mientras el animador payasesco continuaba anunciando la figura del Mago, recorriendo todos los lugares comunes por animadores y locutores de radio rioplatenses durante décadas-; fui girando, y dejándome arrastrar, y manoteando para recuperar una posición estable hasta encontrarme casi afuera del palco, sobre la entrada que comunicaba con el pasillo... Abandoné la lucha, si es que la hubo en algún momento, y me recosté sudoroso y atemorizado contra el acolchado de la puerta abierta. Me pasé el pañuelo por la frente, ennegreciéndolo, y sentí

---

<sup>978</sup> Hugo Verani, “Una vertiente fantástica en la vanguardia”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 247. Verani manifiesta estas palabras en referencia a Felisberto Hernández pero pueden aplicarse a la narrativa de Levrero de forma más integrada y menos contrastante.

cansancio, y asco, de la gente, de la sala, de mí mismo y, a poco de todas las cosas del mundo (p.98).

La multitud lo desplaza de su lugar de observación y le impide ver el espectáculo produciéndole una sensación de asco cercana a la náusea. La náusea del personaje recuerda la reacción del protagonista en la escena final de *El Lugar* durante el encuentro y violación de la que es objeto. En este caso la “violación” metafórica le impide gozar del espectáculo. Sorprende la capacidad de Levrero para presentar el hecho: no resulta creíble y verosímil que Gardel esté vivo, por ello la mejor forma de mostrarlo es a través de la técnica que Mántaras Loedel llamó el “escamoteo elusivo”.<sup>979</sup> La mirada se desplaza y al personaje que se encuentra fuera del palco solamente le llega el sonido:

Luego el silencio fue sepulcral. Y un instante después, la sala se venía debajo de aplausos y gritos enardecidos que se prolongaron durante minutos y minutos interminables; finalmente, otra vez el silencio, y el inconfundible y penoso rasgueo del trío de guitarras con sonido a lata. Una breve pausa en la música y emerge, sin micrófono y abarcándolo todo, la voz de Carlos Gardel.  
- ‘Betty, Peggy, Mary, July, rubias de New York...’ (p.99).

Los sonidos sustituyen la visión del protagonista - narrador y del lector: el vacío de la visión sólo puede ser reemplazado por la imaginación. La magnitud del acontecimiento anula cualquier forma de visión. Si el personaje viera a Gardel cantando probablemente el efecto se disiparía, en otras palabras, el *aura* mítica del cantante se sostiene porque el personaje no lo ve. El sonido que llega a él restaura la presencia del cantante, reconstruye la pasión y reacomoda el alma. Levrero logra un efecto narrativo magistral cuando elude mostrar: sugiere la presencia del cantante. En definitiva en ese “mundo” todo es posible: la ficción del relato colisiona con la realidad haciéndose creíble a la vez. El efecto final no es el de una charada sino un instante de profunda emoción que adquiere su esencia en la magnitud de las lágrimas del protagonista:

Los ojos se me llenaron de lágrimas. Sospecho el truco del disco, pero no me importa; dejo de lado los pensamientos y escucho, y en mi mente se forma sin querer la imagen del cantor, que adopta mil formulaciones: los ojos iguales a sí mismo en un rostro envejecido pero que conserva los rasgos, el pelo canoso, totalmente blanco, peinado a la gomina, hacia atrás, como en las fotos; quizás, el gacho gris impecable sobre la cabeza, disimulando las canas; y luego las imágenes deformes, hinchadas, en las que aún los ojos han perdido todo parentesco con la voz conocida, o una cara plana, sin tercera dimensión, estirada sobre una pantalla blanca que, al moverse, crea

---

<sup>979</sup> Graciela Mántaras Loedel, “El manierismo en la literatura uruguaya”, *op. cit.*

nuevas expresiones y distorsiones. ¡Cuánto deseo poder ver, aunque más no sea por un instante fugaz, la cara del hombre que está cantando! Y de pronto supe que no era un disco; había variantes fundamentales en las letras y en la entonación de las canciones, pero la voz era indudablemente la suya, y el hombre que estaba en el escenario indudablemente era él; y luego vinieron los últimos tangos, los tangos recientes, que él nunca grabó. Entonces me entró la furia y cobré valor, y me abalancé por entre la masa humana que me rechazaba, buscando un hueco, tratando de reconquistar aunque más no fuese por un segundo mi lugar sobre la baranda; pero una y otra vez fui rechazado y oprimido, y nuevamente debí abandonar el intento y conformarme con escuchar la voz (p.99-100).

La descripción de la presentación de Gardel dentro de la novela contribuye a mostrar la distorsión temporal tal como lo consigné anteriormente. Un hecho comprobado en la realidad (la muerte de Gardel) adopta otro giro en la ficción y desarticula la percepción de la realidad que tiene el personaje. El narrador actualiza a través del verbo en presente la emoción: “sospecho el truco del disco” y no asimila el hecho como real sino como una simulación. Aún así, esto basta para desplegar su emoción.

La aparición de Gardel posee otras connotaciones: confronta el espacio mítico con el espacio humano. Este último espacio es el que el personaje debe conquistar para trasponer la frontera en la que se encuentra: la tierra de nadie donde no es totalmente humano (porque tiene alas) pero tampoco pertenece al grupo de seres voladores.

El espacio mítico se construye a través del sonido. El mito se presenta sin imagen porque como sostuve antes, el hecho milagroso “debe” carecer de imagen para ser creíble. La visión del milagro desarticula el misterio, rompe su *aura*. Por ello importa la imaginación como eje de la descripción y la fijación de ella como estatuto de lo real: “... y de pronto supe que no era un disco”. Gardel cobra vida en cada una de las variantes de las letras de los tangos, en los nuevos tonos que adopta el cantante en su oficio y finalmente en las canciones que nunca grabó. Este hecho se verifica a través del sonido que contrasta con la dimensión de lo ficticio: el *mundo posible* del relato colisiona con el mundo real, el espacio mítico con el espacio humano. Como se percibe en el relato, progresivamente el espacio mítico le será vedado: todo lo que es posible en la ficción desaparece cuando el personaje se vuelve humano. Por ello el intento de ver a Gardel cantando le es arrebatada y resulta expulsado por la multitud del palco en el que se encuentra.

La escena se cierra con un cambio que distiende la tensión reinante y que es propio de la literatura de Levrero. La irrupción de una escena de novela de folletín se instala en el teatro y produce el quiebre en la situación emocional. El pasaje tiene los rasgos de una



novela de *capa y espada* y todo el aspecto de una acción teatral, un acto de ficción dentro de la ficción que desplaza el espacio mítico:

Esto me salvó; minutos más tarde se encendieron bruscamente una serie de luces, haciendo relucir la sala y los pasillos, y unas figuras negras, envueltas en capas irrumpieron en la sala y por los pasillos, y aquello se transformó en un desbande caótico, con gente corriendo y gritando por todas partes; las espadas entrechocaban y hubo algunos disparos de mosquetes, aislados; yo me fui escurriendo, pegado a la pared del pasillo, y hallé una salida lateral que me devolvió ileso al aire frío de París. Cautelosamente llegué hasta la esquina y asomé la cabeza; los auto-bombas cubrían la cuadra, y en la vereda del teatro habían instalado varias ametralladoras de pie, que esperaban al público. Me pregunté si ya habrían llegado los alemanes a París, o si se trataría de un intento local por contener la Resistencia; pero realmente no entendía nada de lo que pasaba (p.100).

La escena distiende el pasaje anterior y muestra la forma de entender la literatura por parte de Levrero: el aspecto lúdico lo pone de manifiesto a través de los rasgos del folletín o la novela de aventuras. Debe recordarse que unos años después escribirá *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*<sup>980</sup> novela policial de técnica folletinesca donde están presentes todos los rasgos de humor y situaciones insólitas que caracterizan gran parte de su narrativa. Las escenas siguientes registran la huida del personaje que busca refugio de la represión callejera hasta llegar nuevamente al Asilo: “Los carabineros se destacaban nítidamente en la calle Rimbaud, y permanecieron imperturbables mientras yo me acercaba; no pude evitar un envaramiento bastante evidente de la espalda cuando quedé en la línea de fuego de los mosquetes, al entrar al Asilo” (p. 100).

---

<sup>980</sup> Ver apartado 4 (Mario Levrero: rasgos generales de su obra).

## 7.11. INTRUSISMOS DEL ESPACIO MÍTICO

Una de las escenas destacadas en la novela transcurre durante el vuelo de los seres alados sobre el cielo de París. Dicho segmento narrativo se construye a partir de una poética descripción de la noche realizada por el narrador quien, bajo la forma del personaje protagónico, despliega efectos de percepción desconocidos hasta el momento. De regreso en su habitación y frente a las preguntas de Abal, presente en su habitación, el protagonista no responde y entra en trance. Se trata de un estado de conciencia que lo conecta con la noche:

No le respondí. La noche tiene una consistencia física. No es la luz; es la noche la que está formada por partículas, como grandes moléculas visibles que giran sobre sí mismas y se desplazan por el espacio sin tocarse, al parecer en forma desordenada; pero yo siento que allí hay un orden estricto, y que si pudiera de alguna manera detener ese movimiento, fijarlo, comprendería ese orden, la intención de ese orden. Me doy cuenta que estoy respirando la noche, por la nariz y por la boca, y veo y siento cómo la noche entra en mí y vuelve a salir al ritmo de la respiración. El viejo se queja otra vez del frío, y le respondo, sin ganas, que de todos modos no cerraré la ventana, y menos aún con ese brasero encendido. Con la manga del saco me limpio algunos trozos de noche que se han pegado a mi frente, delgadas películas negras que al frotarlas se arrugan y se despegan. Siento de pronto un lejano pero muy nítido batir de alas; un aleteo pesado y ruidoso, como una enorme bandada de enormes albatros que se aproximara cansadamente (p.102).

La descripción acentúa las características que el personaje-narrador mostró en el transcurso del relato: la construcción de un espacio a través de sensaciones introduce los elementos extraños dentro del relato. La noche adquiere consistencia en la respiración del personaje, este hecho genera una instancia de *extrañamiento* que anticipa la presencia de los seres voladores. El indicio de su llegada es el sonido del batir de alas. Las sensaciones táctiles dejan lugar al sonido que se apodera de la noche. La experiencia de extrañamiento cobra forma en sonidos que el protagonista percibe claramente y que luego se transforman en sensaciones visuales contrastantes al acercarse el grupo de seres:

Es un batir de alas perfectamente rítmico, y el aire que desplazan las alas resuena como una infinidad de fuelles accionados mecánicamente, o como la respiración

amplificada de una multitud. Asomo la cabeza hacia la calle, para escrutar la noche; a lo lejos, en la noche, veo aproximarse una lenta masa blanca y aleteante (p.102).

Las sensaciones empujan al personaje hacia la azotea del edificio. Funcionan como un llamado intuitivo que lo incita a establecer una comunión con los seres:

Asomé el cuerpo por la puerta trampa, y me hallé nuevamente rodeado por la noche tangible, en la azotea. La masa blanca continuaba acercándose pero todavía no me era posible distinguir los detalles. Sin embargo el corazón me palpitaba de una manera rara: él tenía una certeza que mi cerebro iba recibiendo con gran lentitud y desconfianza (p.103)

La llegada de los seres introduce por un instante al personaje en un mundo mítico que se desplaza delante de él y del que, él se siente parte. El ascenso del personaje revitaliza el deseo de escape y surge la ocasión propicia para tal acción. La llegada inminente se anuncia antes aún de poder distinguir las formas: “El sonido, en cambio, se hacía cada vez más preciso y atronador” (p.103). El ritmo del relato promete el cambio previsto que muy pronto se frustrará cuando aparece Angeline y el deseo lo distraiga: “A mis espaldas se oyó una voz (...) me doy vuelta y veo a Angeline. Viste un ropaje amplio, y está muy próxima” (p.103). El aspecto grotesco de la muchacha se dibuja en la oscuridad: “La pintura no coincide con la forma de los labios, sino que los sobrepasa creando la impresión de una boca más grande” (p.103). De este modo al igual que en las otras novelas la trampa se expresa en la mirada de la mujer: “Me mira intensamente con unos ojos verdes que no recordaba en ella como para hipnotizarme” (p.103). La reacción del personaje frente a la mirada radica solamente en pronunciar su nombre; luego, entra en un estado de trance que lo aleja del objetivo deseado: el vuelo. En este instante del relato los dos destinos posibles del protagonista se enfrentan: el mítico o el humano: el primero junto al grupo de seres voladores y el segundo, el humano, se manifiesta en el deseo. Finalmente el segundo triunfa y lo entrapa.<sup>981</sup>

Angeline –repetí. Ella abre los brazos y los estira hacia mí, ondulando lentamente el cuerpo. Los pechos son más grandes y los pezones rojos, o pintados de rojo, con el mismo color de los labios. Me invade un deseo terrible.

Doy un paso hacia ella, y de pronto recuerdo a los seres voladores. Me volví, y allí estaban, acercándose. Eran hombres. Piel blanca, desnudos, hombres y mujeres con los brazos cruzados sobre el pecho, tal vez un centenar o más de ellos, que se

---

<sup>981</sup> H. Corbellini, “Las traiciones del soñante”, *Nuevo Texto Crítico*, op. cit.

aproximan en un vuelo horizontal, por sobre la azotea y la calle, los ojos escrutando la noche hacia delante en el vuelo imperturbable (p.104).

Las imágenes de los seres alados destacan por su majestuosidad. Los seres parecen sostenerse en el aire y representan una parte de ese mundo etéreo conquistado por el protagonista en el vuelo anterior, y del cual él se siente parte. El personaje se descubre e identifica como parte de ese grupo o espacio mítico, no tiene dudas acerca de la existencia de los seres ya que él se sabe uno de ellos. Se trata además del momento de colisión de los dos órdenes (*natural / no natural*) que instala lo fantástico en el centro del relato para transgredir y desestabilizar las fronteras de lo posible.<sup>982</sup>

La ciudad y la acción no resisten un criterio de “verosimilitud” como sostiene Juan Carlos Mondragón, por ello la ciudad se transforma en una metáfora: “Es París el sitio donde se busca llevar la huída hasta la límite posibilidad de volar y se renuncia a ello para aceptar la condición humana, abdicando de la magia de la excepcionalidad”.<sup>983</sup>

En la ciudad donde todo es posible el personaje se identifica como un igual y por vez primera no se siente como *otro*. Finalmente el deseo se sobrepone y renuncia a la cualidad mítica en pos del deseo humano. Si se toman en cuenta las palabras de Cirlot acerca del significado de volar como elevación, resulta clara la oposición entre la aspiración a elevarse y el deseo que lo encadena a la mujer: lo terrenal le impide acceder al plano superior visualizado en el vuelo de los seres. El deseo terrenal lo consume y lo *entrapa*: “Angeline pegó su cuerpo a mi espalda y sentí que los brazos me rodeaban y me acariciaban. Sentía con toda precisión la punta de los pechos y el calor del vientre” (p.104).

El pasaje muestra la trampa en la que cae el personaje. El deseo lo retiene en el ascenso al macromundo; es el mismo deseo que lo ha consumido en buena parte del relato. Es también el mismo que lo retiene en la azotea impidiéndole ascender en el cielo; en definitiva, se trata de la imposición del micromundo: el lugar de lo humano.

Acciones y sensaciones se cruzan en este pasaje para mostrar la distracción que lo aleja de uno de los posibles caminos elegidos: los seres alados desfilan ante él sin que pueda hacer nada:

Angeline –dije. Ya los seres alados estaban pasando a unos diez metros por encima de nosotros, como si no nos vieran; el ruido era atronador, y las

---

<sup>982</sup> Se trata de lo fantástico en su apogeo tal como lo han visto Ana María Barrenechea y Enriqueta Morillas Ventura (*op. cit.*). Descarto la vacilación señalada por Todorov ya que este no es el caso, el personaje siente su pertenencia a este dominio *no natural*.

<sup>983</sup> J. C. Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, en *Carta Cultural, op. cit.* p.14.

partículas de la noche tangible se agitaban alocadamente, en un torbellino, al ser desplazadas por las alas. Mi cuerpo estaba rígido, y los miraba con ojos fijos, sintiendo la angustia fría circular por mis venas, helarme la respiración. Angeline pasó sus piernas por delante de las mías y las enroscó, trabando mis pies con los suyos (p.104).

La escena se construye a través de las miradas de los personajes: el protagonista observa a los seres mientras que Angeline parece no verlos o no prestarles atención. El personaje se encuentra en el *umbral* de una decisión que no puede tomar; situación que le lleva a tener el cuerpo rígido y una “ansiedad fría” ante los hechos que vive. La metáfora muestra la imposibilidad de acceso al cielo de los seres alados. La oposición revela la situación que vive, dividido entre la ansiedad y el comportamiento pasional de Angeline: la mujer que hasta el momento se ha negado ahora se entrega a él. La mujer *anti-ángel* es quien lo retiene en la tierra impidiéndole su ascenso:

-¡Angeline! –grité, y trato de avanzar hacia el parapeto, luchando contra el peso de su cuerpo y contra mi propia rigidez y mi deseo. Son dos pasos los que me separan del parapeto; pero no logro darlos. Los hombres alados siguen pasando, imperturbables, sobre nosotros (p.104).

La inmovilidad del personaje, quien al paralizarse adopta la forma de un autómata, contrasta con el movimiento desplegado en el cielo. El único observador del espectáculo es el protagonista: los seres pasan imperturbables mientras Angeline busca provocar el deseo en él. La fragmentación y disgregación del yo del protagonista aparecen mostradas de modo nítido; por ello, la escena puede leerse como el *umbral* entre la necesidad de ascenso y el deseo que pugnan en el yo: dualidad del personaje que le devuelve la condición humana:

¡Angeline! –volví a gritar, y ella aprieta más el abrazo, y aumenta el calor del cuerpo y me lo transmite, y me besa el cuello y las orejas y la mandíbula mientras una mano se desliza sobre mi vientre y alcanza mi sexo; me llega el perfume que emana de su pelo, un perfume intenso de violetas. Forcé mis brazos hacia arriba, en dirección a los seres alados, y los brazos de Angeline volvieron a apretarlos nuevamente, dulcemente, contra mi cuerpo (p.105).

El gesto inútil del personaje persiguiendo el vuelo con sus brazos y la acción de Angeline bajándolos ejemplifica la entrega al espacio humano. En la escena se muestra un juego de oposición de sensaciones (frío / calor) canalizado a través del deseo hacia la muchacha. La “ansiedad fría” desaparece cuando la muchacha lo envuelve con su cuerpo y

con su fragancia. Su carga de deseo acumulado frustra el proyecto largamente anhelado: el vuelo nocturno y el escape. Paralelamente al abrazo de Angeline se hace realidad el sueño premonitorio:

Sonó un disparo de mosquete y en seguida otro, como el eco del primero. Uno de los seres cayó a plomo, con las alas bruscamente plegadas, y escuché el ruido sordo del cuerpo contra el pavimento. El resto de la bandada continuó viaje sin parecer advertirlo (p.105)

La caída del ser anticipa el destino final del protagonista, su transformación de ser alado a hombre. El plano mítico desaparece cuando surge el deseo por la mujer. La escena de la azotea culmina con el personaje liberándose de Angeline: “Me revolví contra ella con toda mi fuerza, liberándome de su abrazo. Corrí hasta la puerta trampa y bajé las escaleras a toda velocidad” (p.105). Poco después la nieve que cae en la noche disuelve la escena que había precedido a la aparición de los seres: “Primero fue la nieve lo que terminó con la tangibilidad de la noche, como si los copos fuesen arrastrando las gruesas moléculas y depositándolas en la calle y las veredas bajo una capa creciente” (p.105).

## 7.12. OTRAS FORMAS DE PERCEPCIÓN DE LO REAL

En los episodios posteriores a la escena del vuelo nocturno, el protagonista vuelve a encontrarse con Abal. Se suceden a partir de ese momento una serie de incidentes: Abal se enferma, el personaje central solicita un médico, aparece Angeline para cuidar al enfermo y surge en el protagonista una nueva condición a la hora de percibir los hechos:

Sentía que cada una de las células de mi cuerpo vibraba con suavidad (...) en algún lugar del aparato receptor y clasificador se había producido una falla, un cortocircuito, y todo me pareció de pronto irreal, y muy distante, y escasas ideas circulaban con lentitud por mi cerebro (p.107).

Esa nueva forma de percepción le permite una visión renovada de sí mismo y de las cosas: “Como si las sintiera, ahora, desde una perspectiva más amplia, y con mayor objetividad” (p.107). Este estado lo facultará para desarrollar nuevas aperturas al mundo circundante, alejado ya del espacio mítico dirige su mirada a lo cotidiano: “Miré a la calle y vi a los carabineros. Había cesado de nevar y la nieve se derretía sobre sus cuerpos y en la calle. El cadáver del ser alado ya no estaba allí” (p.107).

Este tipo de escenas funcionan en el relato como nexos que abren nuevos procesos y nuevas búsquedas. Dentro de este esquema de razonamiento elabora un ejercicio reflexivo para explicar los hechos vividos y relacionarlos con el tema de la memoria:

Aunque mi memoria no arroja ninguna luz que la confirme o que la niegue, me ocupo en desarrollar esta teoría que algo, en mi interior, me impulsa a tomar como cierta: la razón de mi viaje de trescientos siglos en ferrocarril había sido encontrarme en París esta noche, en el momento en que los seres voladores surcaran el cielo, para unirme a ellos; y no lo había hecho, inmovilizado por el deseo que me producía Angeline y por el miedo, un miedo oscuro que no podía precisar; y que quizá los seres voladores eran accesibles para mí solamente en ese punto del espacio y el tiempo, o que, tal vez, su viaje tuviera un ciclo, una órbita, y ahora sólo pudiera reencontrarlos mediante otro viaje de trescientos siglos, que ya no me sentía capaz de emprender.

Me imagino a mí mismo antes de emprender el viaje, realizando complicados cálculos para determinar la órbita de los seres y el punto del espacio-tiempo en que pudiera acceder a ellos (que eran los míos); consultando datos extraídos de quién

sabe qué extraños infolios, y determinándome a tomar el ferrocarril en esa misma estación, quizá como resultado de años y años de trabajo, de búsqueda, de cálculos (p.109).

El pasaje descubre aspectos que hacen a la construcción del mundo ficcional de la novela. El protagonista centra su idea en un proceso cíclico: el mismo proceso que ha vivido el protagonista en las tres novelas de la *trilogía*. En los tres casos se reiteran procesos internos similares en espacios heterogéneos, pero la búsqueda siempre es la misma: los procedimientos se reproducen en un ciclo que vuelve siempre a punto cero.

El posible regreso de los seres voladores y la opción de trazar su órbita para determinar el cuándo y dónde lo ubican ante una imagen especular de sí mismo: su viaje en ferrocarril. Poco a poco el proceso reflexivo es percibido como inútil y comienza un proceso de reconocimiento de sí y del mundo: “Pero de todos modos este es un ejercicio inútil. Aunque la memoria hubiese venido en mi socorro para apoyar la teoría, ella no introducía ninguna variante fundamental en mi situación” (p.109).

El proceso tiene su inicio cuando reconoce tener todos los caminos cortados: “Cada dato que añadía contribuía a demostrar que todos mis caminos estaban definitivamente cerrados” (p.110). Este mismo razonamiento le lleva a la respuesta correcta: “Todos los caminos están cerrados si uno no tiene una idea clara de dónde quiere llegar” (p.110).

Establecidas las bases del cambio todo lo demás es un proceso en esa dirección. Se puede afirmar que en este momento comienza el desenlace de la novela: cuando el personaje determina el camino a seguir. Simultáneamente las respuestas llegan solas:

¿Cómo puede vivir un hombre con dos carabineros que lo vigilan constantemente?  
¿Cómo puede un hombre vivir con una mujer que no le permite aproximarse? ¿Cómo puede vivir en perpetua incomodidad, en un mundo que tiene muy pocos atractivos, y donde las cosas parecen por completo irrealizables? (p.111).

Las respuestas a las interrogantes planteadas están en él: le fueron dadas en dos encuentros por el maquinista de sombrero de *cowboy* y por el hombre de blanco del parque: “Las cosas son irrealizables por completo para usted. Entre usted y las cosas hay una barrera infranqueable, en su propia mente. Si cambia esa desesperación actual...” (p.111).

La solución aparece cuando descubre la forma correcta de ver la realidad; cuando percibe con claridad la dicotomía entre el yo y el mundo. Este cambio en un principio está ligado a la percepción visual: los colores desaparecen del mundo porque forman parte de una forma de ver: “Las cosas no tienen colores –me dije lentamente, lleno de asombro-. Las



cosas no tienen colores. Es mi afectividad que las colorea. Soy yo quien pinta la cosas con la imaginación” (p.112).

Este pasaje confirma la idea que aparecía en la novela *El Lugar*: el *yo* proyecta su mirada sobre el mundo, por ello las cosas adquieren color cuando el personaje les confiere ese color. El proceso de cambio en la mirada lo libera de la mirada desde lo afectivo y le permite elegir: “Había comenzado a sentirme bien, repentinamente; nada excepcional y, además, sospechaba que no podría controlar durante mucho tiempo este estado de ánimo” (p.113). Todo el proceso de cambio en la visión del personaje se manifiesta mientras Abal tendido en un colchón es atendido por el cura y un médico. El protagonista observa la escena desde una afectividad lejana y ausente; ni siquiera reacciona cuando el cura le dice: “-Otro que se nos va” (p.113).

La conversación con el cura descubre las formas de esa visión, así el narrador comenta: “Si no felicidad, ver las cosas en blanco y negro me traía paz” (p.114). El cambio operado en él le permite abstraerse del espacio circundante formando “una coraza alrededor, contra la cual las palabras chocaban y patinaban o, mejor, un filtro que tamizaba las palabras y las hacía llegar a mí en forma aséptica, desprovistas de significación” (p.114). Pronto descubre que se producen cambios en la forma de distinguir las cosas y que ello aparece relacionado con su estado de ánimo. Este aspecto se revela cuando el cura acaricia a la dormida Angeline y el personaje sufre un ataque de celos: “Fugazmente aparecieron todos los colores, vibrando en las cosas, y algo se agitó en mi espalda: las alas, y tuve que hacer un enorme esfuerzo para evitar que se desplegaran” (p.115).

Los estados de ánimo provocan el cambio en el modo de ver las cosas y la ausencia de sentimientos genera la coraza necesaria para protegerse del mundo exterior. De esta manera establece el límite con el mundo y ello le permite no sobrepasar la frontera en la que “las realidades ocultas”<sup>984</sup> se despliegan ante sus ojos.

El despertar de Angeline acarrea nuevas sorpresas, entre ellas un cambio en su conducta: “Vamos a empezar de vuelta, de otra manera. Me quedaré. Pondré cortinas en la ventana, y cuadritos en las paredes. Necesito un hogar” (p.116). La reacción de ella es insólita y el personaje no le cree: “Las palabras sonaban a burla en mis oídos” (p.116). El cambio ocurrido en él, le permite verla como “algo secundario”.

El cambio de Angeline llega cuando el personaje ha iniciado su proceso de reconocimiento y ya piensa en la noche como huida: “Si lograba llegar hasta la noche sin

---

<sup>984</sup> El término está tomado de la entrevista que Cristina Siscar le realizó para *El Péndulo*, N°15, *op. cit.* p.46-50.

comprometerme emocionalmente con nada, podría irme de allí, podría volar sin dolor, abandonar sin pena ese lugar ingrato, esa ciudad ingrata” (p.116).

Otra sorpresa le depara el breve interludio en el que Angeline lo acepta: llega Pedro el supuesto hermano de Abal. El doble de Abal plantea la duda constante sobre los hechos recientes (la enfermedad de Abal, la llegada de los enfermeros, el traslado del enfermo a un hospital) y cuando el personaje le pregunta por su hermano éste le contesta que le han diagnosticado leucemia, y el otro le responde sorprendido: “¿Usted piensa que una leucemia puede diagnosticarse así como así?” (p.117). La duda se instala en el personaje y acentúa su sentimiento de culpa: “Es cierto que usted no sabe. No sabe nada. No quiere saber nada” (p.117). El procedimiento de generación de la culpa es similar al que aparece en *El Lugar*: “Usted es el responsable de que se hayan llevado a mi hermano” (p.118) le reprocha el hermano de Abal al personaje. Inmediatamente le entrega el libro escrito por Abal: *Toda la verdad* donde se revela toda una trama oculta de conspiradores. La entrega del libro funciona como testimonio escrito de la conspiración constante que el personaje siente tras él.

Muy pronto se da cuenta que no está en ese libro la verdad buscada. Para él no hay una verdad sino su verdad. El cambio producido con anterioridad le permite dejar atrás el sentimiento de culpa: “Decido no sentirme culpable por haberlo aceptado, y desentenderme por completo de Juan (o Pedro) Abal (o de ambos, si existían los dos)”, (p.119). La intención de Abal de generarle culpa o asociarlo a otra “trampa” no da resultado, bien pronto el personaje percibe esta maniobra y se libera de ella.

El libro que le entregan podría permitir el acceso a la verdad de todo lo *oculto*. Pronto descubre un discurso delirante que se identifica cabalmente con la figura de Abal, aunque las advertencias le hacen temer por su seguridad:

Comencé a temer que Angeline saliera del baño y me sorprendiera con el libro; aunque ella y Abal parecían muy compinches, no podía estar seguro de nada con respecto a toda esa gente, y temía verme envuelto, ya, en la persecución que, según el supuesto Pedro Abal, habría de sufrir a causa del libro (p.119).

Uno de los aspectos que prevalece del fragmento anterior es el compromiso que el protagonista adquiere ante los demás personajes. Esta reacción difiere del comportamiento observado en las otras novelas (*La Ciudad* y *El Lugar*) donde el vaivén entre compromiso y ausencia del mismo revelaba la dislocación del *yo*. En las dos novelas anteriores este problema se resolvía con la partida del protagonista. El viaje era una forma de continuar la

búsqueda y encontrarse a sí mismo. La particularidad de la nueva situación es que cada uno de los personajes le exige algo: Abal que se comprometa con su causa, Angeline que se comprometa con ella, Sonia que se comprometa con la Resistencia.

Los cambios de percepción del personaje en relación a los colores le ayudan a visualizar de manera diferente a la realidad. Su *modo* de ver la realidad tiende a ser en esta parte de la novela en blanco y negro. El cambio de colores implica el regreso de las emociones: “Me doy cuenta que las cosas han retomado sus colores habituales, y lo interpreto como un mal síntoma, como un debilitamiento” (p.119). La debilidad funciona como una peculiaridad a la hora de situarse frente a los hechos, mientras que su mirada, es la que cambia: “Pero en adelante me fue imposible readquirir la visión en blanco y negro. Pensé que el interés por el libro, la ansiedad por leerlo, o el temor de las consecuencias del compromiso adquirido, o todo ello junto, me habían devuelto la visión habitual” (p.119).

El tema del compromiso del protagonista se resuelve en la novela cuando le resulta imposible la huida. El vuelo deseado se frustró ante la aparición de Angeline y también fracasará al final de la novela cuando el personaje se reconozca como un hombre. Estos aspectos parecen estar representados en las palabras del protagonista: “-No puedo continuar por ningún camino en línea recta –pienso-. Siempre me desvíó sin llegar a ninguna parte. Nunca he de llegar a ninguna parte” (p.120). De este modo Levrero clausura el tema del viaje y la búsqueda que aparecía en las anteriores novelas de la *trilogía*; en esos casos el traslado y la exploración exterior eran la forma de encontrarse.

Sin embargo, hasta el final de la novela, el personaje evalúa la idea de partir para solucionar sus problemas. Por ello elabora estrategias para escapar del juego de Angeline: “Trataré de adivinar qué cosa quiere y hacerle el juego, para no sentirme frustrado nuevamente. Debo aferrarme a la idea de partir esta noche, a cualquier precio” (p.120). El aparente cambio de Angeline, quien demuestra una transformación total en su conducta, surge como una amenaza en el derrotero del personaje: “Debemos darle a la pieza carácter hogareño. Cuando estén las cortinas y los cuadritos será distinto. Créeme, quiero cambiar de vida, quiero quedarme contigo para siempre” (p.120). El protagonista percibe este comportamiento de la muchacha como una nueva trampa. Se reitera la historia que el protagonista de *El Lugar* vivió con Alicia cuando aquella realiza los preparativos en la casa donde viven juntos, luego de escapar de la selva. Un aspecto que importa rescatar del pasaje es que pese a su transformación Angeline se niega a acostarse con él:

Intento sugerirle que podemos, antes, acostarnos un rato.

-No –dice-. Me haría sentirme mal. Primero debemos darle a la pieza carácter hogareño. Cuando estén las cortinas y los cuadritos será distinto. Créeme, quiero cambiar de vida, quiero quedarme contigo para siempre. ¿Vamos? (p. 120).

La escena siguiente transcurre por el interior del “hotel” hacia donde se dirige Angeline en busca de su ropa. Durante este trayecto llegan a una habitación donde se encuentran con una mujer gorda que tira las cartas del tarot:

Hay dos camas, una común, cerca de la ventana, y hacia el centro de la habitación otra muy grande, de más de dos plazas, ocupada casi totalmente por una mujer muy gorda; también tiene puesto un camisón, y sobre su vientre hay una bandeja llena de naipes, como si estuviera haciendo un solitario (p121).

La escena reitera una situación similar a la escena final de *El Lugar*. El encuentro no resulta amigable para el protagonista, apenas lo ve, la tarotista comenta: “Este debe ser el que entregó a Abal” (p.121). Angeline lo defiende y ella insiste. Luego lo llama para indicarle su futuro; esto despierta la piedad de Angeline que realiza un pedido: “No lo maltrates” (p.122), la mujer gorda aclara: “Nadie va a maltratarlo (...) le voy a leer la fortuna” (p.122).

La escena del oráculo marca la lucha interna que lleva adelante el personaje. Según Cirlot<sup>985</sup> a través del Tarot se accede a dos vías de conocimiento del hombre: la solar y la lunar, contra los demás y contra sí mismo, es decir la acción en relación con los demás y la contemplación de sí mismo que brinda la posibilidad de elegir. Esta visión apunta algunos elementos señalados con anterioridad: la dicotomía presente entre el *yo* del personaje y los demás; y en segundo término, la forma de relacionarse con los otros.

La escena del oráculo anticipa líneas del relato e introduce nuevas formas de conocimiento accesibles para el protagonista que se encuentra en una situación problemática: no es un ser alado pero tampoco es un hombre. La dicotomía mantiene la ambigüedad del camino a elegir:

---

<sup>985</sup> “La psicología actual reconoce que las cartas del Tarot son, como lo han probado Eliphas Lévi, Marc Haven y Oswald Wirth, una imagen del camino de la iniciación y similares a los sueños. De otro lado, Jung coincide con las seculares intuiciones del Tarot al reconocer dos batallas diversas, pero complementarias en la vida del hombre: a) contra los demás (vía solar), por la situación y la profesión; b) contra sí mismo (vía lunar), en el proceso de individuación. Estas dos vías se corresponden a la reflexión y a la intuición, a la razón práctica y a la razón pura. El temperamento lunar crea primero, luego estudia y comprueba lo que ya sabía; el solar, estudia primero y luego produce. Corresponden estas vías también, hasta cierto punto, a los conceptos de introversión (lunar) y extraversión (solar); a contemplación y acción”, J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.* p. 424.

La gorda mezcla las barajas con mucha paciencia y pro fin me da le mazo, advirtiéndome que debo cortar tres veces. Así lo hago. Ella vuelve a juntar las cartas en un montón, y luego las va dando vuelta de a una.

-La Dama –dice, moviendo la cabeza-. Parece que el amor le sonrío. Cuidado con Angeline –advierte-. Es una buena chica; no me la vaya a pervertir –da vuelta otra carta-. El ahorcado –comenta, y me pregunto qué clase de barajas son ésas-. Mala suerte, muchacho. Tendrá disgustos con un hombre poderoso; cuídese de él. Veamos –da vuelta otra., ¡El Bufón! La cosa cambia un poco, favorablemente; pero no confie demasiado... ¡El Mono! Esto sí que está bueno: le van a robar la Dama, no se preocupe... Ya me parecía que no podía durar... ¡Hola! ¡El Enterrador! Pero no para usted, no se asuste; alguien que usted conoce va a morir pronto... (p.122).

La escena anticipa la pérdida de Angeline, el encuentro con Marcel y finalmente la muerte de alguien conocido que, en este caso, puede ser su propio yo. De este modo se resolverá su dicotomía existencial.

Como en el caso de la novela *El Lugar*, el encuentro con la mujer gorda introduce el intento de posesión abriendo el camino de la lujuria (le augura: “Mucha lujuria, también, una lujuria irrefrenable”, p.123) y el asco. El protagonista se siente prisionero de la situación y el narrador habilita una mirada explícita y grotesca sobre el sexo:

Me aferró la muñeca y llevó mi mano sobre uno de sus enormes pechos. Sentí que la mano se me hundía en una masa gelatinosa, desagradable, y ella la apretaba más y la hacía mover en forma circular. Hice un esfuerzo para retirarla, mirando de reojo al hombre que seguía en la silla, leyendo el diario (p.123).

Luego aparece la apelación que sustituye el tono admonitorio del comienzo del encuentro: “Te espero luego –susurra la gorda-. A las seis de la tarde” (p.123) mientras las sensaciones conducen al personaje hacia una nueva trampa:

Llevó mi mano bajo las sábanas, corriendo un poco la bandeja a un costado, y a pesar de mi resistencia logró ubicarla entre sus piernas. Un contacto húmedo y caliente me estremeció y me dio fuerzas para pegar un tirón y liberarme.

-A las seis –vuelve a susurrar, y me mira con unos ojos fijos y terribles. Veo que tiene la frente cubierta de sudor y el pecho agitado en espasmos-. A las seis –repite (...) Acuérdesse de lo que le digo –había vuelto a bajar la voz-: no podrá gozar a Angeline hasta que no venga por aquí –y se dio unos golpecitos en el vientre-. Acuérdesse (p.123).

Las palabras de la mujer combinan dos aspectos latentes en el personaje: la visión del oráculo como forma de conocimiento y los deseos sexuales del protagonista. Ambos procesos configuran la división que le impide reconocerse e integrarse en un yo completo. El encuentro con la pitonisa si bien muestra el futuro también construye nuevas trampas dentro

del laberinto. Desde este punto de vista se puede afirmar que el oráculo es otra verdad que se le revela pero que, como la de Abal, no conduce a ningún camino.

La división planteada en el encuentro se puede visualizar en dos niveles: lo mítico – oracular por un lado y por otro, la relación entre espiritualidad y deseo. Esta oposición se encuentra presente en el protagonista: aspiración a la ascensión y al conocimiento y lucha con el deseo y las pasiones. El conflicto se resolverá al final de la novela cuando el personaje se unifica y humaniza.

Existe un proceso de cambio en el protagonista que se visualiza cuando Angeline le habla de sus planes para el “hogar”: “Comencé a sentirme culpable de mis planes de irme esa noche; pensé que mi deber era advertírselo a Angeline” (p.125). Inmediatamente la culpa se revierte porque ya se ha iniciado el reconocimiento: “Me maldije. ¿Cómo podía pensar en una buena relación con esa mujer? ¿Cómo podía pensar en quedarme allí, un solo día más?” (p.123). Sin embargo entre el deseo de partir y la posibilidad de construir una relación con Angeline la incertidumbre se instala en él: “Tal vez la secreta esperanza de encontrar placer en Angeline, de encontrar compañerismo en Angeline o, al menos, de encontrar en ella un punto de referencia” (p.123).

En definitiva el encuentro con Angeline funciona como imagen especular de sí: espera encontrar en ella lo que no encuentra en sí mismo: “El anhelo de que esa mujer pudiera contribuir a ubicarme a mí mismo, que pudiera devolverme algo que había perdido, que pudiera hallar en ella lo que era incapaz de hallar en mí” (p.123). Sólo la desaparición de Angeline lo conducirá hacia sí mismo.

La escena siguiente presenta un hecho insólito que conmueve el relato y reconfigura la trama narrativa. Se produce el rapto de Angeline desde un auto que se detiene bruscamente. La forma de vestir de los raptores y su accionar recrea una escena teatral, con aspectos de literatura de folletín:

Anduvimos varias cuerdas, mientras Angeline seguía hablando y yo no le prestaba atención; de pronto frenó un coche junto al cordón de la vereda, escasos metros delante de nosotros, y sus puertas se abrieron violentamente y bajaron algunos hombres. Era un coche antiguo, alto, cuadrado, de cuatro puertas, y detrás tenía un gran baúl. Los hombres estaban vestidos con trajes grises, de saco corto y tenían sombreros ladeados y revólveres. Nos rodearon rápidamente, y uno de ellos se situó a espaldas de Angeline y la tomó de los brazos, que llevó hacia atrás. Angeline gritó (p.126).

El pedido de auxilio de la muchacha: “¡No los dejes que me lleven!” se responde dentro de la lógica del relato desde el lugar que los otros personajes le asignan: “¿Qué es esto? –pregunté-. ¿Por qué se la llevan? Es mi mujer...” (p.126). La respuesta que le llega es una imagen especular y antinómica: “-Esta mujer es nuestra –dijo el mismo que me había hablado. Extrajo un papel del bolsillo-. Aquí está el documento...” (p.126). La cosificación de Angeline anteriormente plasmada en las palabras del cura reaparece en este caso: “-Ella firmó un documento –dijo-. Ahora se ha cumplido el plazo. Es nuestra. Todo está en orden, no se preocupe”, (p.126).

La desolación del personaje frente a los hechos se desborda ante la presencia de Marcel,<sup>986</sup> a quien reconoce entre los ocupantes del vehículo: “Fíjate, se llevan a mi mujer, Angeline, no puede ser” (p.127). En este instante las diferentes líneas narrativas del relato comienzan a cerrarse: el encuentro con Marcel al comienzo de la novela se explica ahora: “-Lo siento compañero –dijo, con total insensibilidad-. Es la única que nos faltaba, la zorra se había escondido. El martes comienza el trabajo para la revista, sabes, la etapa final. Faltaba ella (...) Puedes venir, habrá trabajo para ti también” (p.127). La invitación de Marcel diciéndole del trabajo resulta secundaria en este momento, ya no es acuciante como al comienzo de la novela conseguir un trabajo. Lo importante será encontrar un camino. Incluso la preocupación por el final de Angeline es momentánea y se transforma en una explicación que está dirigida al lector y que cierra esta etapa del relato:

El número especial de París-Hollywood. Angeline va a morir frente a una cámara fotográfica, como todas ellas. Mientras tanto, estará encadenada a una pared, hasta el martes, y será sometida a una serie de vejámenes que ella misma ha aceptado con su firma. Todo legal, como dijera Marcel. Todo en orden (p.127).

Con el rapto de Angeline se ha cumplido el oráculo. Ante la ausencia de la muchacha el protagonista queda solo en una ciudad extraña, ocupada por los alemanes: un cruce temporal que no esclarece su destino: “Entiendo que los alemanes ya están llegando a París, que es sólo cuestión de horas, y lo demás son largas reiteraciones de lo mismo, antecedentes de la guerra, recuerdos de guerras anteriores, cosas sin interés” (p.128).

La escena del rapto de Angeline revela una situación que en la novela es secundaria, aunque permite la sospecha: ha sido el protagonista quién ideó el proyecto junto a Marcel. Desde este punto de vista la escena forma parte de un proceso creado en el pasado y que el

---

<sup>986</sup> Personaje que aparece al comienzo de la novela. Es el encargado de confeccionar el almanaque para la revista *París – Hollywood* (página 13 y ss).

protagonista desconoce. Las acciones anteriores permiten el regreso de la memoria. Este tipo de episodios admiten una lectura social y/o política de la novela:

Observando la arrítmica evolución de su producción, puede pensarse en un trabajo proceso que va de lo humorístico y superficial a categorías cada vez más simbólicas, que tienen en París uno de los tópicos más intensos. Y por ello con una infrecuente carga de representación, a pesar de pertenecer su autor a la estirpe de escritores desplazados de una denuncia inmediata, excluidos del realismo y el testimonio ejemplificante e intencionadamente pedagógico, que se afincaron en zonas de la literatura en apariencia descontextualizadas de los tiempos que corren (...) Levrero proporciona un diagnóstico inquietante, sus textos no compiten ni con el testimonio ni con la historia, pero se instalan de manera inconfundible en la superestructura de nuestra sociedad, y lo hacen de forma diferente, heterodoxa.<sup>987</sup>

Aunque pueda hacerse una lectura *política* de la novela, no creo que sea el vector más importante de la misma, más bien me decanto por una *atmósfera* de época que oficia en la novela como un artificio. Los acontecimientos aparecen teñidos por al aura de lo ficcional. En todo momento la novela mantiene su autonomía auto-referencial y se sostiene en ese nivel más como una búsqueda que como un alegato. El texto de Levrero transita por una delgada línea de conexión con el mundo real aunque las acciones dentro de la novela puedan asociarse a un mundo eminentemente ficcional y folletinesco.

---

<sup>987</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *Carta Cultural, op. cit.*, p.12.



### 7.13. RECONSTRUCCIÓN DEL YO

La parte final de la novela se centra en el proceso de consolidación del *yo*. La fractura se cierra en una identidad recuperada y en un personaje que finalmente se encuentra a sí mismo. El procedimiento narrativo utilizado en el cierre de la novela transita por los códigos de la novela policial. Como en los casos anteriores (el vuelo del personaje, la aparición de Gardel, la presencia de los seres alados, etc) luego de un clímax se produce un proceso de distensión en el que se reagrupa la historia. Por ello el rapto de Angeline pierde importancia dentro del esquema de motivaciones del personaje y luego se apaga la figura de la mujer. Sin embargo, el marco temporal y espacial del relato es el mismo: los alemanes han llegado a París. Este hecho confirma el desajuste temporal que el protagonista no logra explicar pero que tampoco le preocupa: “La radio pasa un monótono informativo sobre la guerra; entiendo que los alemanes ya están llegando a París, que es sólo cuestión de horas y lo demás son largas reiteraciones de lo mismo” (p.128).

Luego de la desaparición de Angeline el personaje buscará la verdad en el librito de Abal: sentado en un bar comienza a leer el libro:

Aquello parecía ser el trabajo de un hombre que quisiera tener una verdad importante para decir, pero no tiene ninguna, y trata de disimular su fracaso entre fárragos anecdóticos y palabrería hueca, intentando evitar que el lector caiga en la cuenta de la vaciedad de las palabras; así, la ironía dirigida no se sabía bien contra quiénes, trataba de hacer cómplice al lector, no se sabía bien tampoco con qué finalidad (p.128).

Una vez más el protagonista se encuentra con un camino sin salida: la palabra escrita se transforma en un *discurso vacío*.<sup>988</sup> La ausencia de contenido en las palabras refleja la ausencia de lógica en las acciones de la gran mayoría de los personajes. La escritura oculta una verdad que nunca se manifiesta o distingue claramente. En realidad la verdad del

---

<sup>988</sup> Años después, cuando Levrero publica *El discurso vacío* (1996), queda en evidencia esa conciencia del vacío discursivo de la escritura. En este momento aparece representado en el libro escrito por Juan Abal, *Toda la verdad*: una denuncia que se diluye en un discurso vaciado de contenido.

protagonista será el encuentro consigo mismo: la fusión de su *yo* y la construcción de la identidad.

Las tres novelas de la *trilogía* permiten construir ese *yo* fragmentado y dislocado. El acto de ficción deja en claro la vaciedad de las palabras que no responden a hechos lógicos. Desde las palabras de Abal en el libro donde “a cada página prometía denunciar la organización con nombres y apellidos, pero esto era algo que nunca llegaba” (p.129), hasta el diálogo sostenido con los individuos de “estilo gansteril” que lo abordan en el bar y le quitan el libro son hechos que no responden a una razón explicable:

Estaba llegando a las páginas finales cuando me noté observado, y levanté la vista y vi a tres hombres parados alrededor de mi mesa, mirándome en silencio. Tenían una vaga semejanza con los que habían raptado a Angeline, pero no eran los mismos: vestían de manera similar, estilo gansteril (p. 129).

El diálogo que el personaje mantiene con ellos muestra la falta de lógica que maneja el poder en determinadas circunstancias y que determina el vacío de sentido.<sup>989</sup> El vacío adopta en el discurso del narrador la forma de una parodia, ya que, como sostiene Ricardo Piglia en referencia a Borges: “Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y lo lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso habría que decir”.<sup>990</sup> En este caso la parodia está presente en el diálogo con los individuos de “estilo gansteril”:

La denuncia era exacta –dijo uno, sentado a mi izquierda. Tenía una cicatriz en el rostro un tanto oscuro, y un pequeño bigote negro. No se habían quitado los sombreros.

-¿Dónde obtuvo este libro? –preguntó el que estaba frente a mí, probablemente el jefe del grupo. Era más gordo que los otros, y lo que más llamaba la atención en él era una corbata, con dibujos de mariposas multicolores, chillonas.

-Lo encontré –dije, alzándome de hombros.

-¿Dónde? –insistió el de la izquierda.

-Por ahí –dije, repitiendo el alzamiento de hombre-. En la calle.

-¿Por qué miente? –dijo el presunto jefe, mirándome a los ojos.

---

<sup>989</sup> Interesa destacar la tesis de Ricardo Piglia cuando habla del manejo del discurso por parte del poder y se refiere al tema de la conspiración: “La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad (...) El complot es una. La conspiración. Ése es un relato bien ‘argentino’. La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta. Antes que nada es un relato verdadero. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido (...) La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino”, en Ricardo Piglia, “Una trama de relatos”, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 43-44.

<sup>990</sup> Ricardo Piglia, “Parodia y sociedad”, en *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p.72.

-¿Por qué no? –respondí, desafiante, cansado-. ¿Qué derecho tienen a hacerme preguntas? (p.130).

El diálogo revela una parodia de interrogatorio policial. La situación es risible e inmediatamente conduce a que el intercambio de preguntas y respuestas sea un juego más dentro de la ficción. Este fragmento se sitúa en el mismo eje que lo hacían las amenazas del cura en el asilo. La conversación sobrevuela el verdadero sentido del interrogatorio: el acto de leer resulta un atentado contra un orden existente. Basta que el personaje reconozca haber leído el libro de Abal para que los individuos lo obliguen a acompañarlos: “-¿Así que lo leyó?, -Sí –contesté-. Casi todo. Y repito que no tiene nada de interés. -Tendremos que llevarlo con nosotros” (p.130).

La lectura del libro siembra la sospecha en el protagonista; por ello, el clima de amenaza que está presente en ésta y en las otras novelas de la *trilogía* adquiere mayor consistencia. La trama conspirativa de la que hablaba Abal adquiere visibilidad. Sin embargo, no deja de ser risible, y muy pronto resulta evidente para el protagonista que nada de lo que sucede tiene sentido:

-Tendrá que acompañarnos –volvió a decir el de la derecha, pero el jefe no decía nada y me miraba fijamente.

-No veo por qué motivo –me defendí-. Aunque después de todo, no veo el motivo de nada. Desde que llegué a París, no he podido encontrar nada coherente. Hagan lo que quieran. Estoy cansado.

-¿Extranjero? –preguntó el jefe.

-No sé –respondí-. Al principio creía que lo era, que venía a París por primera vez; luego comprobé, o al menos me pareció encontrar suficientes elementos de juicio como para creer que ya había estado aquí antes. Fue un viaje muy largo –expliqué-. Muy largo (p.131).

El interrogatorio le permite repensar la identidad ausente. La ausencia de sentido funciona en el nivel de las acciones que llevan adelante los *otros* (se lo quieren llevar detenido porque leyó el libro) y también en el propio personaje. En el momento en que el protagonista encuentra sentido a las cosas que le rodean se encuentra a sí mismo. Así el acto de escritura ordena el mundo fragmentado y complejo.

Partiendo de esta lectura se debe tomar en consideración que todo acto de lenguaje en las tres novelas convoca un sentido ausente. La ficción reconstruye el sentido en un nivel superior: una vez vividos los hechos el personaje los escribe encontrándose a sí mismo.

Simultáneamente al diálogo mantenido con los individuos que lo interrogan un sonido se introduce en el relato: “El sonido era ahora más claro, se oía perfectamente una

música, algo africano o mas bien brasilero; parecía que se acercaba una enorme ‘escuela de samba’” (p.131). Levrero introduce así otro plano del relato. El sonido anticipa las escenas finales: lo que para los individuos de “aspecto gansteril” es “una manifestación contra los alemanes” (p.131) para el personaje resulta la oportunidad para escapar. Sale a la calle y se pierde entre la multitud. Esta adquiere significado en la medida en que se acerca a ella: “Busqué un lugar hacia el centro, donde fuera difícil para alguien de afuera localizarme, y luego fui cambiando de sitio, porque aquello era muy variado; y por primera vez sentí la emoción de un espectáculo, de formar parte de un espectáculo y disfrutarlo al mismo tiempo como espectador” (p.132).

La manifestación se muestra más como un espectáculo que como una protesta. En escenas anteriores el personaje deambulaba como un *flâneur* y veía las cosas desde fuera, ahora es la primera vez en la que se siente parte del espectáculo. La celebración donde “reinaba la alegría, pero una alegría seria y disciplinada” (p.133) lo integra en un ritmo que lo involucra a través de los sentidos.

Esta escena se opone claramente al final de *El Lugar*. En la otra manifestación o caravana el colectivo aparecía dominado por el silencio. Inquietaba al protagonista no saber nada del grupo de individuos y sobre su destino. Si en *El Lugar* todo el episodio se procesaba racionalmente, en este caso prevalece la intuición. El personaje se libera del pensamiento y se deja llevar por el grupo humano: la música lo libera del estado de observador que no le permite vivir:

Yo cambié de lugar, y me aproximé a un grupo de músicos. Cerré los ojos y me dediqué a recibir en el cuerpo las vibraciones de un enorme bombo, que me pegaban especialmente cerca de la boca del estómago y el vientre. Me provocaba un extraño placer, doloroso (p.133).

El “ritmo vertiginoso” y la embriaguez de la música lo lleva a un estado en el que no distingue las caras entre la multitud: “Mi sorpresa fue mayúscula cuando vi a la propia Angeline, tomada del brazo de unos hombres, formando parte de una larga farándula que recorría ondulante la concentración” (p.134). A su vez el encuentro con la multitud y la música le generan la contención que no ha tenido hasta este momento. El personaje deambula entre la multitud que baila, las horas pasan y finalmente la manifestación se disuelve; entonces vuelve la angustia: “Mi sensación de seguridad se fue desvaneciendo, y me fue penetrando la angustia, infiltrándose de nuevo en mi ánimo” (p.134).

A partir de este instante, culminado el encuentro con la multitud el personaje comienza su *agnición*. La angustia lo devuelve a un estado de percepción que le permite encontrarse: “Así, fui descubriendo los orígenes de mi angustia actual” (p.135). Forman parte de la angustia el rapto de Angeline y la pérdida del ejemplar único de *Toda la verdad* que le confiaron. Ambos hechos se sitúan en un mismo nivel de preocupación. Poco a poco surge la idea de sentirse inútil dentro del esquema de funcionamiento de esa realidad: “Luego, el asunto del libro que el supuesto Pedro Abal me había confiado, y que yo había perdido nada menos que a manos de la policía, colmaba toda medida; me transformaba en un ser completamente inútil” (p.135). Todo ello se acentúa cuando el hombre – botella (“Recordé las palabras de Abal: ‘Adentro de cada una de esas botellas, siempre hay un hombre’”, p. 135) le solicita que devuelva el libro: “Entrégueme el libro” (p.136). Su respuesta de “no lo tengo (...) me lo quitaron en un bar” (...) “De todos modos me lo quitaron unos policías, se lo guardaron en el bolsillo” (p.136) provoca la burla en el otro: “¡Policías! –se burló la voz” (p.136) y parte, dejándolo perplejo poco antes de la llegada de la policía. El sentido de no pertenencia a ese lugar se acentúa ante la respuesta del otro, poco a poco, el personaje se siente por fuera de todos los problemas planteados.

En este ambiente hostil el asilo de monjes surge como el único punto de referencia seguro: “Yo intentaba, inconscientemente, volver a él” (...) “Hice conciencia de mi necesidad de volver allí y me pregunté por qué diablos lo necesitaba” (p.137). La respuesta a sus dudas se resuelven, en realidad comprende la inutilidad de todo aquello que le ha causado ansiedad: Angeline, la valija, el cura. Sin embargo, el asilo continúa siendo un lugar de referencia en la ciudad: el lugar de ascenso a los cielos: “Necesito volar. Irme de aquí. Volar” (p.137).

Mientras transcurre el proceso de reconocimiento descubre vínculos con la ciudad: “Sutiles lazos invisibles me mantenían atado a la ciudad” (p.137). La mirada busca señales de la partida ansiada: “Para que yo pudiera partir tenía que suceder todavía algo más” (p.137). La esperanza del personaje se canaliza a través de la partida: ve en ella la solución a sus problemas. La recuperación de la paz y el equilibrio a través del viaje, tal como acontecía en las otras dos novelas de la *trilogía*, también se muestra como una opción insuficiente: el viaje no logrará reconstituir su *yo* escindido.

El pasaje siguiente de la novela muestra al personaje paseando solo por las calles parisinas luego de la música y el baile. Surge en ese paseo y con renovado brío, la idea del vuelo como solución a sus problemas: “Las estrellas me llamaban desde arriba (...) la imagen de mi silueta volando, de mis alas recortadas contra el círculo blanco, me habría

estimulado quizá para partir de inmediato” (p.138). El deseo de volar no mitiga la tristeza que tiene: “Sintiéndome muy solo y poseído por una tristeza muy grande” (p.138). La pregunta que aflora a su pensamiento: “¿Qué es lo que me ata a este lugar?” lleva implícita la misma respuesta que aparecía en las otras novelas: “No había nada que me atara a ese lugar, salvo el miedo a otros lugares, la falta de confianza en mi mismo” (p.138). La diferencia con las otras novelas (*La Ciudad y El Lugar*) radica ahora en la forma de resolución del conflicto con su yo: en *París* el vuelo representa el ascenso del personaje, el tránsito de lo terrenal o lo mítico. El cambio que se gesta implica un posicionamiento del yo en el mundo.

El instante de reflexión se ve interrumpido por gente que corre y ráfagas de ametralladora. Una nueva vorágine lo envuelve e impulsa a correr y olvidar la angustia: “Eché a correr nuevamente, junto a un número cada vez mayor de personas que gritaban cosas incomprensibles” (p.139). La multitud lo aleja del estado de contemplación y lo hace partícipe de los hechos. Será entre la multitud donde nuevamente se encontrará con Sonia: “- Por acá –siento que me dice una voz de mujer, y que ella me toma de un brazo; era Sonia-. ¿Qué estás haciendo tú aquí? –dice, no exactamente en tono de pregunta sino con gran alarma. Me lleva corriendo, en dirección a los tanques” (p.139). El personaje percibe en el encuentro la señal ansiada y esperada; pero también el encuentro con Sonia le revela por completo su verdadera identidad: el contraste entre la prostituta y la integrante de la resistencia:

Ya no está disfrazada de prostituta, sino que tiene aspecto de guerrillera, con una boina echada sobre un costado de la cabeza, el pelo cayendo suelto sobre los hombros, y un uniforme color verde oliva. Del cinturón cuelgan unos revólveres, y le cruza entre los pechos una cinta con balas de ametralladora (p.140).

Una vez más la inversión de situaciones coloca al protagonista frente a una situación nueva. El cambio lo proyecta a una dimensión desconocida de los hechos y lo involucra en ellos: la pregunta de Sonia lo ubica en el terreno de lo humano y lo devuelve a sus viejas ansiedades: “Conservas la valija, ¿verdad?”. El malestar por la pérdida regresa: “Alguien – agregó, con rabia- me la cambió por otra, llena de ladrillos” (p.140). El detalle trivial de la valija al comienzo de la novela se transforma en este momento del relato en un elemento cardinal, no solamente por su contenido, sino porque aquella lo relaciona con el pasado y ahora lo proyectará sobre el presente, obligándolo a descender al terreno de lo humano.

Sonia me mira con expresión alegre.

-Idiota –dice, dulcemente-. A esa valija me refería. Fui yo quien la cambió por la tuya. Los ladrillos –agregó- son de oro, pintados color ladrillo. Es el tesoro de la Resistencia. Queda en tus manos, ya que esta noche habremos de morir.

La miré con incredulidad.

-¿Y que hago yo con el oro? ¿Y quiénes han de morir? ¿Y por qué?

-No entenderías nada –responde- y no hay tiempo de que te explique todo desde el principio; pero sólo te diré que deberás conservar el oro hasta que alguien te lo pida. Favor por favor, ¿verdad? –y me mira a los ojos con una expresión muy intensa; luego pasa los brazos alrededor de mi cuello y, con los ojos llenos de lágrimas, pega sus labios a los míos, en un beso largo y desesperado. Yo la aprieto contra mi cuerpo y también siento que las lágrimas me llenan los ojos-. No me olvides –dice, luego-. Nunca podrás imaginar cuánto te amo.

Volvemos a besarnos. Me doy cuenta de que es cierto que me ama, y las cosas comienzan a cobrar sentido y quieren comenzar a acomodarse. Pero me apretó la mano, y sin transición dio media vuelta y echó a correr, hacia el lugar sitiado por los tanques y la policía (p.143-144).

La valija adquiere una significación que va más allá del mero objeto. El oro presente en la valija le significará una responsabilidad con el colectivo y le proporcionará un sentido a su vida. Como consecuencia de este proceso el personaje siente que “las cosas comienzan a cobrar sentido”. La responsabilidad asignada por Sonia en relación al compromiso político lo instala definitivamente en el terreno humano y también la relación con ella adquiere esa dimensión.

Es la primera vez en la *trilogía* que el personaje se despoja del deseo y que siente el amor del otro. La relación con Sonia confirma un cambio que profundiza lo humano aunque sea fugaz: está destinada a desaparecer en el sacrificio colectivo: “Esta noche habremos de morir” (...) “nunca podrás imaginar cuánto te amo”. La escena contiene la *teatralidad circense* que se encuentra presente en algunos pasajes de la narrativa de Levrero, pero también significa la resolución de los conflictos planteados en el relato.

Se puede afirmar que por primera vez el personaje deja de parecer un yo ficticio y adquiere consistencia en el plano real. El cierre de la novela señala en lo colectivo y en lo individual el modo de cerrar las fisuras del yo: se realiza a través de un acto de amor y sacrificio. La responsabilidad ante el colectivo (custodiar el oro) y el amor de Sonia reúnen lo público y lo privado que sella la unión del yo protagónico.

Luego del encuentro el personaje pierde su capacidad de reacción ante el mundo exterior y se inmoviliza ante el riesgo: “La garganta se me anudó, y quedo parado allí, inmóvil, vacío” (p.141). La ciudad se percibe como “un París invisible” que lo habilita a un paseo sin rumbo fijo: como un autómatas: “Durante horas, dando vueltas y vueltas, hasta sentir los pies como en llaga viva y un envaramiento en las piernas que no me permitió

seguir” (p.141). La pérdida del sentido de orientación que aparecía al final de la novela *El Lugar* surge ahora para mostrar el vacío en el que se encuentra. El deambular inconsciente por las calles lo conduce al asilo: “Abrí los ojos a la realidad exterior. No me sorprendió encontrarme a media cuadra de la entrada del Asilo” (p.141).

La visión de apertura a la realidad puede leerse como un anticipo de lo que sucederá cuando el personaje despierte a su condición humana. En este instante aún se encuentra en el *umbral* entre un ser y otro: dualidad presente durante toda la obra y aún latente en él: “Me quito la camisa, y llevo las manos a la espalda para palpar las alas. Allí están, cuidadosamente plegadas” (p.141). El elemento *anormal*, lo diferente, la marca de la alteridad aún están presentes en el personaje.

La llegada al asilo lo llevará a la puerta de acceso al mundo mítico de los seres alados. Ya en el asilo, despojado aparentemente del ropaje humano y decidido a emprender el vuelo, sus pasos lo conducen a la azotea: “Me quité los zapatos que ya no me permitían caminar y, llevándolos en la mano, seguí subiendo la escalera” (p.141). Todo parece indicar que el personaje eligió el mundo de la noche y del vuelo, pero una vez en la azotea lo asalta el miedo: “Miro hacia abajo, hacia la calle, y siento vértigo. Luego miró hacia la noche, y el vértigo se acentúa” (p.142). La altura genera en él un estado similar a la náusea de sus encuentros sexuales pasados. El siguiente paso revela la imposibilidad de mover las alas a su voluntad:

Intento desplegar las alas. Fue como si intentara mover las orejas; apenas logré un levísimo movimiento, producido sin duda por el desplazamiento de otros músculos de la espalda. Intento otra vez, inútilmente (p.142).

En escenas anteriores las alas se desplegaban involuntariamente, surgían naturalmente como un elemento sobre el que no se tiene control. Se desplegaban luego de un estado de excitación instintiva. Las alas forman parte de la *alteridad* que él intenta ocultar mediante el razonamiento y la reflexión. Sin embargo cuando intenta generar el estado que le permita desplegarlas se da cuenta que no puede hacerlo: “No sé desplegarlas. La vez anterior lo habían hecho solas, en forma automática, al ser precipitado en el vacío; ahora, cuando trato de hacerlo en forma voluntaria, no puedo” (p.142).

La voluntad no puede contra el instinto y la partida se bloquea justo en el pretil de la azotea, entre dos opciones: el vuelo o la muerte. En ese momento, en que aparece el temor por su vida, asume su condición humana:



Vuelvo a mirar abajo. Los carabineros son apenas visibles, algo blancuzco y pequeño. Debo saltar. Debo volver a provocar esa situación que obligue a mis alas a abrirse. El vértigo me cubre la frente de sudor, y me tiemblan las manos y las piernas. No puedo saltar. Tengo miedo. Desde la distancia, sigue llegando el sonido de disparos (p.142).

El cierre de la novela transcurre de manera similar al final de *El Lugar*: se escuchan sonidos de disparos como telón de fondo. La disyuntiva lo obliga a elegir su condición: el miedo lo humaniza y lo coloca en su sitio. La muerte para éste personaje que ha viajado trescientos siglos y que parecía no tocarlo se hace real. La duda se instala en él y ella lo salva. Saltar implicaría la muerte y cumplir el oráculo profetizado por la tarotista:

-Debo hacerlo –dije en voz alta, y afirmé las manos en el borde del parapeto y me ayudé a subir allí, de rodillas. Intenté ponerme de pie pero los músculos no me obedecían; el miedo me paralizaba-. ¡Vamos! –me grité-. ¡Salta! ¡Salta! ¡Salta! (p.142).

La desesperación ante el miedo da paso al lenguaje. Se impulsa en la palabra para emprender la acción del vuelo. Es la primera vez que el personaje demuestra miedo a la muerte, en los otros casos el miedo aparecía ligado a lo desconocido, a *lo siniestro*, en este caso el miedo le devuelve la condición humana perdida y le restituye su *yo*. El salto se transforma en una opción simbólica: “Y me reí. Me atacó un pánico feroz y salté, pero no hacia la calle, sino hacia el piso de la azotea. Cincuenta centímetros. Me lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando” (p.142).

El salto sobre la azotea representa la muerte del personaje ficticio y la aceptación de su condición humana. Se unifica en este acto el *yo* protagonista y el *yo* enunciador. El personaje realiza su *agnición* y acepta el fin de la escisión vivida durante todo el relato.

El final de la novela encarna la muerte simbólica de un estado que deviene en nacimiento y que enmarca lo que significa París en la obra de Mario Levrero: “Es el nombre de lo innombrable, el refugio de una circunstancia epocal que va acorralando las manifestaciones del deseo, la operativa de sueños, la traslación a lo cotidiano”.<sup>991</sup> La risa distiende el clímax de la situación creada pero también “corroe el ilusorio deseo de libertad, las pretensiones de ir hasta el límite del ser, y cuestiona las convenciones narrativas”.<sup>992</sup> La risa plantea un distanciamiento crítico con la situación y muestra las consecuencias del

---

<sup>991</sup> Juan Carlos Mondragón, “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, *Carta Cultural*, *op. cit.* p.16.

<sup>992</sup> Hugo Verani, “Aperturas sobre el extrañamiento”, *Nuevo texto crítico*, *op. cit.* p. 57.

cambio: las heridas, el llanto y la risa son los indicios finales y visibles de la *agnición* buscada.<sup>465</sup> La novela se cierra con un episodio que restituye la condición humana del protagonista y que cierra la problematización planteada en torno a la dimensión fantástica del relato. El efecto se diluye y da lugar a la resignación de lo humano: no hay manera de escapar a su condición. Al diluirse el efecto *irreal*, es decir, la posibilidad del vuelo, el personaje se enfrenta a su condición humana, y por lo tanto se diluyen las diversas dicotomías del relato: normal / anormal, sueño / vigila, mundo mítico / mundo humano. Se cierra la fractura entre el personaje y el mundo y aparece la resignación ante el destino humano del personaje.

---

<sup>993</sup> Con respecto a la trilogía y al final de la novela Levrero sostuvo: “...El de la trilogía es un mundo que sólo 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. Nunca fue un plan preconcebido. Escribí novela a novela sin saber a dónde iba a desembocar, en una especie de transe en el que cumplía un papel más bien de observador respecto a lo que ocurría dentro de mí. Es un material ajeno. La experiencia se inició con *La Ciudad*, donde la mayoría de las cosas suceden en un pueblo. Termina la novela cuando el personaje decide marcharse a una ciudad montado en una zorra de ferrocarril. En *El Lugar*, el personaje deambula por espacios cerrados hasta que logra avizorar en la intemperie una verdadera metrópoli y finalmente es en *París* donde el personaje que busca y huye, de algún modo acaba por encontrarse. En esa novela creo que lo más importante es el final, cuando el protagonista está en la azotea de un edificio, ve pasar a los ángeles, quiere irse con ellos y finalmente no se anima a saltar. Fue mi amigo el Tola Invernizzi el que me dijo que a pesar de todo era una novela optimista. Yo tardé mucho tiempo en entender. Finalmente comprendí que si el personaje saltaba al vacío se mataba, porque sus alas no eran reales. Saltó hacia adentro y sólo se lastimó las rodillas. -Reconoció sus límites. -Ahí está, se humanizó”, en Carlos María Gutiérrez, “Levrero para armar”, *Semanario Brecha*, op. cit. p.22.

## 8. CONCLUSIONES

### 8.1. LA LITERATURA DE LEVRERO EN RELACIÓN A LA GENERACIÓN DEL SESENTA

La narrativa de Mario Levrero introduce durante los años sesenta y setenta un cambio en la concepción de los temas que predominaban en la literatura uruguaya. Se afianzó hasta configurar un espacio propio dentro del panorama literario uruguayo, integrando una vertiente que, marginal y secreta, ha ido adquiriendo vitalidad hasta convertirse en el centro de una concepción del acto literario. A comienzos de los años noventa se visualizó el reconocimiento crítico de la misma y se la catalogó como “la vía más poderosa que recorre nuestra literatura”.<sup>994</sup> Transcurridos varios años se puede afirmar la consolidación de la *vertiente imaginativa*. El cambio propuesto en los relatos de Levrero se percibe en la modalidad más “libre e imaginativa”,<sup>995</sup> en relación al predominio de la tendencia realista que se manifestaba hasta los años sesenta.

El grupo de escritores agrupados por Rama bajo el nombre de “*raros*” personifica fielmente esta tendencia nueva en cuanto a la forma de entender lo literario como un acercamiento a la realidad: “la constitución más íntima de lo real”.<sup>996</sup> Esta vertiente que recorre la literatura uruguaya bucea en otras formas de percepción del mundo. Dicha percepción se profundiza en algunos narradores del sesenta, Levrero incluido, y muestra una visión que surge de la *alteridad*.<sup>997</sup> Este es el rasgo definitorio de la mayoría de los *raros* y de hecho consiste en el cuestionamiento de la “noción compacta de identidad” al mostrar

---

<sup>994</sup> “La literatura fantástica, en término más amplios todavía, no realista, puede ajustarse a la situación del producto ‘raro’, pues intrínsecamente plantea dificultades o elementos de extrañeza al lector, a pesar de que su producción o elementos de extrañeza al lector, a pesar de que su producción pueda ser mayoritaria, o la de mayor peso estético o la más aceptada circunstancialmente por la crítica”, Carina Blixen, “Prólogo” a *Extraños y extranjeros*, *op. cit.* p. 9.

<sup>995</sup> Ángel Rama, *Aquí. Cien años de raros*, *op. cit.* Como mencioné anteriormente no todos los *raros* pueden situarse en esta corriente: el término engloba aspectos que trascienden la escritura. Es por eso que prefiero la denominación de *literatura imaginativa* acuñada por Rama en el mismo prólogo.

<sup>996</sup> Ángel Rama, *Prólogo, Aquí. Cien años de raros*, *op. cit.* p.12.

<sup>997</sup> Tal como ha sido definido en este trabajo por Víctor Bravo y Enriqueta Morillas Ventura, *op. cit.* apartado 2 (Presupuestos teóricos).

“sus fisuras y abrir el texto ficcional a nuevas interpretaciones”.<sup>998</sup> Levrero representa la continuación de una tradición que integran Felisberto Hernández y Armonía Somers. Aunque diferente en los temas y en los procedimientos, la literatura de Levrero persigue idénticos fines: bucear en la realidad más profunda del ser humano.

El interés por zonas inéditas de lo real que irrumpen en el relato como intrusos se canaliza a través de una concepción diferente de la escritura, que explota las potencialidades del lenguaje y del acto de escritura para la construcción de la trama narrativa. Se concibe la obra<sup>999</sup> como entidad ficcional autónoma destinada a representar zonas ocultas de lo real.

Por ello considero que Levrero se inserta en la vertiente que consolidó Felisberto Hernández, aunque él no se reconozca heredero de esa tradición.<sup>1000</sup> La modalidad narrativa elegida y los temas que definen su obra permiten incluir su obra en esta vertiente. Existe en la forma de entender lo literario por parte de Levrero una “meta escritura”: pensar la escritura en el propio acto de hacerlo tal como ocurre en *El Lugar*, ello deja al descubierto el acto de escritura y los hechos vividos son objeto de reflexión sobre los que se construye el acto de enunciación.

Esta modalidad de entender la escritura se profundiza en las últimas novelas del escritor. La fractura entre escritura y realidad desaparece y el efecto de ficción consiste en identificar el *yo* narrador con el *yo* real. Este recurso aparece posteriormente en “Apuntes bonaerenses”, “Diario de un canalla” (1992), *El discurso vacío* (1996) y su última obra, *La novela luminosa* (2005). En todos los casos el acto de escribir un diario se transforma en una modalidad de observación de la realidad. El tópico en las novelas mencionadas radica en el propio acto de escribir. Desaparece la frontera entre obra y mundo, siendo aquella la representación del mundo interior del escritor y siendo éste un personaje más de sus novelas.

La fragmentación del sujeto, que surgía en ocasiones en las novelas de la *trilogía* a través del desdoblamiento, se transforma en sus últimos libros en un procedimiento clave de construcción ficcional: el acto de escribir se concibe como un *diario* donde día a día se anota lo que sucede en la cotidianeidad de la vida del autor. La fractura del discurso se produce en

---

<sup>998</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *op. cit.* p. 318.

<sup>999</sup> “Un cambio crucial ya ha sido señalado por Campra, y éste es el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de escritura. Sustituyo el término ‘escritura’ por el de ‘lenguaje’”, Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, *op. cit.* p. 34.

<sup>1000</sup> En la entrevista realizada por Hugo Verani sucede el siguiente diálogo: “Verani: -Es inevitable preguntarte por el otro maestro, Felisberto Hernández, con quien compartes muchos rasgos distintivos. ¿Sientes afinidad con su arte narrativo? ¿Te sientes heredero de su estética?; Levrero: -Me encanta leer a Felisberto, efectivamente otro maestro, pero no me siento heredero ni puedo siquiera llegar a identificarme mucho con su personaje tan impregnado de infancia”, en Hugo Verani, “Conversación con Mario Levrero”, en *Nuevo Texto Crítico*, *op. cit.* p. 12.

la segmentación de la escritura del diario y no en el sujeto de la acción. La escritura aparece como un proceso de identificación con la *realidad* que permite cerrar la fractura del sujeto ficcional presente en la escritura de las tres primeras novelas. Se puede afirmar que la narrativa de Levrero plantea un problema de construcción de la ficción en su pasaje de lo *imaginario* a lo *real*, y la disolución de las fronteras en los estatutos ficcionales que la sostienen: autor, personajes, temas.

En su última obra, *La novela luminosa* este tema aparece como uno de los rasgos principales:

Amigo lector: no se te ocurra entretener tu vida con tu literatura. O mejor sí; padecerás lo tuyo, pero darás algo de ti mismo, que es en definitiva lo único que importa. No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de cuatrocientas páginas, en base a fichas y a una imaginación disciplinada; sólo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese disfraz de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj.<sup>1001</sup>

El escritor de la última época encuentra el valor de la verdad en el regreso a la simplicidad del acto de escritura y no tanto en el ingenio de un argumento complejo como sucedía en la *trilogía*:

Cuando uno es joven e inexperto, busca en los libros argumentos llamativos, lo mismo que en las películas. Con el paso del tiempo, uno va descubriendo que el argumento no tiene mayor importancia; el estilo, la forma de narrar, es todo.<sup>1002</sup>

Es por ello que en la última etapa de su vida Levrero se acerca a una literatura de lo *real*, es decir en relación más directa con el mundo referenciado en el discurso, bien diferente a la que se percibía en la *trilogía*. Me refiero a una literatura más transparente y menos ligada a lo ficcional, por tanto menos impregnada del mundo *imaginativo* y más ligada al mundo personal del creador. El gusto por los argumentos complejos o el recurso de construcción de lo ficcional se depura en las últimas novelas y se visualiza en la escritura una realidad *otra*, diferente, que no surge de la ficción sino que emana de la escritura misma:

E: -Hablabas de cierta relación entre un texto y tu vida personal. ¿Esto debe entenderse como formas autobiográficas de narración?

---

<sup>1001</sup> Mario Levrero, *La novela luminosa*, op. cit. p. 74.

<sup>1002</sup> Ibid, op. cit. p. 77.

ML: - Eso depende de tu concepto de 'autobiográfico'. Yo hablo de cosas vividas, pero en general no vividas en ese plano de la realidad con el que se construyen habitualmente las biografías.

E: - ¿No es una forma un poco retorcida de calificar a tu literatura de 'imaginaria'?

ML: -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 forma 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 la cual no existe un lenguaje preciso.<sup>1003</sup>

E: -Por ejemplo, ¿tus personajes son extraídos de la vida real?

ML: -A veces, los tomo prestados de eso que llamás 'la vida real' más bien en fragmentos, como en un collage. En general, mis personajes están compuestos de varias personas que conocí. Pero en los textos no son quienes son; no son más que imágenes, insisto. No pretendo que nadie los sienta como de carne y hueso; más bien parecen de cartón.<sup>1004</sup>

En la introducción de este trabajo y durante el proceso de análisis de la obra del escritor uruguayo señalé algunos aspectos de la literatura de Levrero que coincidían con la concepción borgeana de la literatura. La relación con Borges apuntaba a procedimientos de construcción ficcional similar en ambos autores. La similitud radica en la concepción de la ficción como *artificio*<sup>1005</sup> que vuelve verosímil el acto de escribir y por consiguiente, la construcción del efecto fantástico surge como un acto de escritura más que como un rasgo semántico del relato. En uno y otro caso el efecto fantástico se constituye como un efecto de ficción, pero los resultados son bien diferentes.

En un exhaustivo trabajo sobre la literatura fantástica en el Río de la Plata, Arturo García Ramos explica estos procedimientos. Si el arte es representación de la verdad se

---

<sup>1003</sup> Resulta apropiado anotar aquí la función de la imagen en literatura. Para Víctor Shklovski existen dos tipos de imágenes: "La imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión" (p. 57). No se trata en sentido estricto del pensamiento en imágenes como contrariamente podría creerse sino de la singularización que produce el arte: "La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prologado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está 'realizado' no interesa para el arte" (p. 60). El proceso de construcción por imágenes lleva a la singularización del arte para Shklovski, "Casi siempre, donde hay imagen hay singularización" (...) "La imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento" (p.65), en Víctor Shklovski, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1987 (1965 1ª edic.).

<sup>1004</sup> Mario Levrero, "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", en "Número especial dedicado a la literatura uruguaya", dirigido por Lisa Block de Behar, en *Revista Iberoamericana*, N° 160-161, julio-diciembre de 1992, pp.1167-1170.

<sup>1005</sup> En el sentido que le da Víctor Shklovski (*op. cit.*).

pregunta el autor: “Cómo se mimetiza la realidad en la obra artística”.<sup>1006</sup> La respuesta que encuentra García Ramos posibilita la relación entre la obra de Borges y Levrero, aparentemente tan distantes. Se trata en realidad de diferentes tipos de imitación:

[Un primer caso donde] la narración fantástica puede imitar una verdad filosófica. Es el máximo grado de abstracción, de la literatura fantástica. Bajo este tipo de mimesis puede encuadrarse la obra de Macedonio Fernández y algunas creaciones primeras de Felisberto Hernández;<sup>1007</sup> [un segundo caso se manifiesta cuando] el escritor imita la visión interior, individual, que tiene de la realidad. Es decir imita su propia idea de la realidad (...) son representaciones subjetivas de la realidad (...) una de las ideas más imitadas por esta literatura es la de la incognoscibilidad de lo real;<sup>1008</sup> [en último término], el creador imita de acuerdo a algunos datos empíricos que se manifiestan en su obra. Puede observarse que este tercer grado de imitación implica un mayor avance hacia lo concreto. No basta la recreación en la abstracta idea filosófica, ni siquiera la más concreta- propia concepción de la realidad.<sup>1009</sup>

El caso de Levrero puede asimilarse al segundo procedimiento, donde el acercamiento a la realidad pasa por su propio yo, considerando la posibilidad de ampliación de las fronteras de lo real.

La relación que establezco con Felisberto Hernández y en forma más lejana con Borges, me permite ubicar a Levrero y a un sector de la generación del sesenta, la vertiente *imaginativa*, en relación al panorama literario continental. La línea temática que predomina en ese sector de escritores del sesenta, el intento de mostrar la realidad desde otra perspectiva, emana de esa búsqueda profunda de zonas inéditas de lo real. La mirada sobre lo real es una mirada que permite bucear en el inconsciente y que aparece en el acto de escritura como un *extrañamiento*<sup>1010</sup> de la realidad misma. Esta correspondencia temática ya

---

<sup>1006</sup> Arturo García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, p. 983.

<sup>1007</sup> *Ibid. op. cit.* p. 983.

<sup>1008</sup> *Ibid. op. cit.* p. 984.

<sup>1009</sup> *Ibid. op. cit.* p. 985.

<sup>1010</sup> Utilizo el término aplicado por Hugo Verani para designar la obra de Felisberto Hernández (“Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano”, *op. cit.*) y para el caso de Mario Levrero (“Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento”, *op. cit.*). El término proviene de Schklovski (*Priëm ostranenija*, en la traducción de José Fernández Sánchez se utiliza la palabra *extrañamiento*, sin embargo, Ana María Nethol lo llama *singularización*) y se trata de un procedimiento de construcción en el arte: “El procedimiento de *singularización* (...) consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos”, Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, *op. cit.* p. 61.

fue señalada en su momento por Rama cuando conectó a la línea de los *raros* con otros escritores del continente.<sup>1011</sup>

Desde esta perspectiva introduje los conceptos de Walter Benjamin porque me permitieron trabajar aspectos relacionados con la ciudad como centro del relato y su relación con los procesos interiores del personaje. Los trabajos de Benjamin explican la relación entre lo *moderno* y su relación con el *yo* del relato a través de la *mirada* sobre el mundo, y por consiguiente los diversos efectos de *extrañamiento* que aparecen en la obra de Levrero. El *extrañamiento* como efecto está presente en varios de los escritores del sesenta y se muestra en los relatos de Levrero como una escisión del yo narrador, esto conduce a la fisura con lo real, la fragmentación y al consiguiente efecto fantástico visible.

Desde esta perspectiva es posible afirmar que Levrero integra una vertiente continental de exploración más directa, profunda e imaginativa de la realidad, claramente diferente del fantástico de Borges pero heredero al fin de este proceso. En este sentido, sólo resta señalar que a comienzos de los sesenta Ángel Rama consiguió visualizar este proceso cuando se encontraba en su nacimiento; posteriormente, a fines de los sesenta Jorge Ruffinelli dejó constancia de ello en las páginas del semanario *Marcha*.<sup>1012</sup>

Los mencionados conceptos de Rama sitúan a un sector de la generación de escritores uruguayos del sesenta en relación al panorama continental, lo identifican con rasgos heredados de la vanguardia y, sobre todo, muestran una visión de la literatura mucho más libre e imaginativa que las generaciones anteriores.<sup>1013</sup>

Se puede afirmar que durante los sesenta y los setenta se produce una consolidación de esa línea temática que Ángel Rama denominó *rara* y que también he mencionado como *imaginativa*. Este grupo de escritores del sesenta acentúa su influencia en los setenta y ochenta y constituye un canon propio con rasgos que se expresan en la narrativa de Mario Levrero.

---

<sup>1011</sup> Esta correspondencia aparece en Ángel Rama, “Prólogo”, a *Cien años de raros*, *op. cit.*; Ángel Rama, *La novela en América Latina*, *op. cit.*; Ángel Rama, “Felisberto Hernández”, *Capítulo Oriental*, N° 29, *op. cit.*

<sup>1012</sup> Ver nota 123.

<sup>1013</sup> Ángel Rama, “El estremecimiento nuevo”, en *La generación crítica*, *op. cit.*



## 8.2. LO REAL Y LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE LEVRERO

En el comienzo de este trabajo sobre la obra de Mario Levrero lo prioritario fue determinar la naturaleza de su narrativa. La dicotomía parecía estar entre realismo o relato fantástico. La situación resultaba compleja porque Levrero sostuvo siempre que su literatura era *realista*. Ello aparece consignado en las diferentes entrevistas que se le realizaron y que fueron citadas en este trabajo. La afirmación que él sostuvo planteaba, de hecho, un problema con la naturaleza de su ficción narrativa.

Frente a sus textos, percibimos de inmediato que la finalidad última de los relatos del autor uruguayo es mostrar una realidad oculta y por ello la noción de literatura debe ser tomada como *espacio de lo real o realidad ampliada*. En definitiva, no se refiere a una literatura directamente referencial sino al *artificio* en el arte que permite mostrar zonas *ocultas de lo real*. Se trata del fenómeno ya descrito por García Ramos<sup>1014</sup> de imitación de una realidad interior, lo que Martha Nandorfy consigna de la siguiente forma:

Cuando hablamos de literatura oscilamos entre la noción de realidad, entendida como ‘el mundo de la acción’, y la representación, percibida como una modalidad artística sujeta a convenciones. Nos resulta difícil de aceptar que nuestros modos de percepción puedan ser artificiales y que nuestras ideas sobre la realidad puedan ser asimismo convenciones, como cualesquiera otras. Cuando esas distinciones se derrumban, y advertimos que no estamos fuera de la entidad ‘realidad’, sino inextricablemente integrados en ella, cualquier tipo de representación se convierte en tremendamente problemática. La noción de mimesis pierde su base tradicional en el momento en que la posibilidad de imitar o de recrear implica el acceso a una realidad a priori.<sup>1015</sup>

Este proceso de representación de la realidad interior está fuertemente condicionado por el acto de escritura: la forma o *mirada* desde la cual narrador se posiciona frente a los hechos narrados. En relación a ello, el acto de escritura para Levrero conduce a un proceso de construcción de la ficción que tiene por finalidad última, no el efecto ficcional en sí

---

<sup>1014</sup> Arturo García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX*, op. cit.

<sup>1015</sup> Martha Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en *Teorías de lo fantástico*, op. cit. p. 244.

mismo, sino la visualización de la escisión de un *yo* fragmentado frente al mundo. Martha Nandorfy consigna en función de este tipo de relato que “el común denominador de todas las experiencias es el ‘yo’ que experimenta (...) lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra interacción con ella”.<sup>1016</sup> Este posicionamiento del *yo* surge en el grupo de obras que se ha denominado *trilogía involuntaria*. Las novelas que la integran suman procedimientos temáticos y textuales que permiten ubicarlas dentro de lo *fantástico moderno* tal como ha sido definido por la crítica.<sup>1017</sup> Se trata de presentar el mundo mediante un proceso de extrañamiento donde no se “inventa regiones sobrenaturales, pero [se] presenta al mundo natural transformado en una cosa rara, en ‘otra’ cosa”.<sup>1018</sup>

La literatura de Levrero en estas primeras novelas muestra esa realidad oculta. Durante la década de los ochenta la literatura de Levrero cambia y se transforma en una modalidad de buceo del mundo interior, haciéndose visible los procedimientos narrativos que permanecían ocultos en la *trilogía*:

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. El motivo de aquella novela era rescatar algunos pasajes de mi vida; con la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el temor al dolor, sabiendo que dentro de cierto plazo inexorable iba a encontrarme a merced del bisturí. Bueno; lo cierto es que no he muerto en aquella sala de operaciones. Sin embargo... (p.129).<sup>1019</sup>

En la *trilogía* la *fragmentación* entre el mundo y el *yo* se apoya en una construcción discursiva que ubica a la escritura como un acto de reconstitución del sujeto, del *yo* escindido. Se trata en definitiva de la redefinición de la relación del sujeto (narrador, protagonista) con la realidad.<sup>1020</sup>

Desde esta perspectiva el acto de escritura funciona como una modalidad de restitución de la categoría de sujeto al protagonista y narrador de los hechos. Consiste además en la manera en que el sujeto se identifica con la realidad y con los otros personajes en las novelas de la *trilogía*.

---

<sup>1016</sup> Ibid, *op. cit.* p. 244.

<sup>1017</sup> Ver apartado Presupuestos teóricos (visión de Vax, Barrenechea, Campra, Morillas Ventura, Erdal Jordan, *op. cit.*).

<sup>1018</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.* p. 15.

<sup>1019</sup> Mario Levrero, “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*, Arca, Montevideo, 1992, p. 129.

<sup>1020</sup> “El punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo su discordancia con respecto a su propia realidad”, J. Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Ideología*, *op. cit.* p. 108.

La escritura le devuelve al protagonista – narrador su categoría e identidad: “El yo se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le retribuya en lo universal su función de sujeto”.<sup>1021</sup> Las novelas de la *trilogía* muestran la fractura entre el *yo* y el mundo y perfilan una modalidad de relato fantástico que se configura como una *problematización*<sup>1022</sup> que se transparenta en el acto de escritura. La ficción permite visualizar la alteridad oculta para focalizarla en el acto de escritura.

El posicionamiento del *yo* frente al mundo en el acto de enunciación<sup>1023</sup> permite la coincidencia de narrador y protagonista presente en la narrativa de Levrero. Todo ello facilita la incursión en zonas ocultas de lo real, efectos de extrañamiento que aparecen en la obra y que recrean formas de la *alteridad* que ponen en cuestión la identidad<sup>1024</sup> del sujeto.

Esta modalidad de configuración de lo fantástico consiste en un modo de la narración que produce un efecto de *extrañamiento* en determinados momentos del relato. Se trata de un procedimiento que descubre otras zonas de lo real: “Lugar de un orden alternativo, crea la ‘otredad’, este mundo reemplazado y dis-locado”.<sup>1025</sup> Por ello sostengo que cuando el autor habla de “*realismo*” se refiere a esta *singularidad* de lo real, la que deja al descubierto los *intrusismos de lo real*, de lo *otro* oculto que surge en el texto.

---

<sup>1021</sup> Ibid. *op. cit.* p. 108.

<sup>1022</sup> En el sentido que le asigna Barrenechea, *op. cit.*

<sup>1023</sup> Tal como lo consignan Irène Bessièrre, Jean Bellemin-Nöel y Rosalba Campra en los trabajos ya citados.

<sup>1024</sup> “Es en la captación de lo evanescente, de lo incierto, de lo paradójico, donde el extrañamiento se despliega como visión invasora del universo ficcional. El narrador afirma su mirada oblicua, transversal la porosidad de los hechos, su acaecer y su sentido. La identidad es puesta en duda, investigada, debe soportar la sospecha creada por sus narradores sagaces e implacables, quienes atienden a la fluidez y al deslizamiento del significado antes que al enunciado mismo, rechazando la aparente solidez en la representación ficcional”, Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *op. cit.* p. 317.

<sup>1025</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, *op. cit.* p.17.

### 8.3. LO FANTÁSTICO COMO MODALIDAD NARRATIVA EN LA *TRILOGÍA INVOLUNTARIA* DE MARIO LEVRERO

La escritura en la *trilogía* descubre la escisión y fragmentación del *yo* entre la *realidad* y su *mundo interior*. En esta dualidad de *mundos* es donde surge el efecto ambiguo de lo fantástico como una fractura en la percepción del personaje sobre los hechos vividos.

En algunos casos la fragmentación del mundo que bombardea al protagonista aparece expresada por el narrador a través de la técnica de montaje ya vista en la escena del sueño en *París*. Esta escisión a veces toma la forma de un *desdoblamiento* donde cada *yo* asume el acto de enunciación como propio: “El *yo* muda constantemente: emergen otros *yoes* que contrarían y hasta desdicen lo afirmado anteriormente por el primero”.<sup>1026</sup> Esta es la forma extrema de mostrar la *alteridad*: la condición de ser *otro* en uno mismo, es la percepción del *otro* en uno.

Este modo de narrar descubre las fisuras que configuran el efecto perceptible para el lector como fantástico: una frontera difusa que sitúa al lector ante la modalidad del *fantástico moderno*. Este efecto sorprende al protagonista y posibilita identificar lo fantástico en el predominio constante de la “transgresión de la frontera entre lo inanimado y lo inerte, de la vigilia y el sueño [donde] el tiempo y el espacio actúan como soportes variables e inciertos”.<sup>1027</sup>

El desdoblamiento del *yo* en *París* se construye en el texto a través de la superposición de diferentes planos, montaje que produce la fragmentación y el cambio en las coordenadas espacio - temporales. El procedimiento narrativo utilizado inserta a Levrero en una tradición de lo fantástico que “se configura como una de las posibilidades de lo real”.<sup>1028</sup>

El *yo* en el acto de escritura abre o cierra el efecto fantástico que nunca es continuo: son fisuras, momentos, estados de percepción del *yo* dentro del relato. Por ello en la narrativa de Levrero importan las sensaciones experimentadas por el personaje y transmitidas por el

---

<sup>1026</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *op. cit.* p. 320.

<sup>1027</sup> *Ibid. op. cit.* p. 319.

<sup>1028</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, *op. cit.* p. 175.

narrador: éstas se transforman en la principal modalidad expresiva del relato que conduce a “la verdad del acontecimiento fantástico [que] es un efecto de lo narrado”.<sup>1029</sup>

La narrativa de Levrero muestra una visión de lo *real* a través de la fractura en la *mirada* del narrador y la *realidad* que describe. En general esta fractura se evidencia en la escritura y es en ella donde se percibe lo *fantástico*.<sup>1030</sup> Casi nunca la mirada del narrador presente en la escritura visualiza lo externo sino que percibe más allá de lo observado. La alteridad del protagonista y de los otros deja al descubierto “*lo otro*”: los intrusismos de lo *otro - real* en lo tangible. Por ello las *imágenes*<sup>1031</sup> en la narrativa de Levrero adquieren importancia: constituyen la modalidad esencial de construcción de la escritura, una manera de expresar los diferentes estados de la conciencia del personaje. Surge así el procedimiento fantástico: una forma de mostrar la relación entre el yo y el mundo, una visión desdoblada y confusa de la realidad, en definitiva una mirada que produce el *extrañamiento*.<sup>1032</sup>

Esta doble visión asume otras características: el mundo y los otros le sirven al protagonista como espejo de identificación y reconocimiento. Es lo que sucede sobre todo en la novela *París*, pero está presente en las otras dos de la *trilogía involuntaria*: los personajes necesitan de los otros para visualizarse. El lenguaje se constituye en el espejo de percepción del protagonista-narrador que le permite reconstituir su yo; por ello, lo *real* para Levrero es el lugar donde surge la *alteridad* y el yo se escinde.

Esta modalidad narrativa de Levrero constituye su principal eje de trabajo. En la novela póstuma (*La novela luminosa*) vuelve sobre el tema del desdoblamiento para justificar una modalidad de observación del mundo y la realidad:

Sí, ya lo sé; no debería desdoblarme de este modo, buscando a quien echar la culpa (“el jarrón lo rompió el gato, mamá”); debo reconocer que soy yo mismo quien decide jugar y acostarme al amanecer. Pero me resulta difícil creer que mi cerebro sea tan obtuso; tiene que haber una formación inconsciente que esté manejando mi vida. Desde luego, si ese es el caso, significaría que es formación inconsciente se ha hecho fuerte a expensas de mi yo, y de algún modo con su complicidad (mejor dicho –para

---

<sup>1029</sup> Ibid. *op. cit.* p. 172.

<sup>1030</sup> Según los conceptos ya vistos de Barrenechea, Campra, Morillas Ventura y Erdal Jordan (*op. cit.*)

<sup>1031</sup> “Hablé de imágenes, y las imágenes no se contraponen a la acción, sino que la cuentan de la mejor manera”(…) ”Tampoco dije que un relato deba consistir exclusivamente en imágenes, sino que eso es la esencia; pero a menudo la esencia pura es desagradable”(…) ”Hago hincapié en las imágenes porque es la gran falla de nuestra literatura”(…) ”Si agarrás a los grandes, por ejemplo a Felisberto, recordarás sin duda cuando le levantaba las polleras a los muebles, o a la vieja que tomaba mate metiendo la bombilla por un agujero del tul. Son imágenes. Andá al capítulo cuarto de La vida breve de Onetti, se llama “Naturaleza muerta”, es cien por ciento descriptivo y uno de los fragmentos más notables de nuestra literatura. Sin acción ni personajes ni invención; sólo imágenes”, Pablo Silva, “El arte de hipnotizar”, entrevista a Mario Levrero, en *El País Cultural*, N° 573, Montevideo, 27 de octubre de 2000, p. 10.

<sup>1032</sup> Se trata de una mirada que transmite determinadas imágenes para *singularizar* lo observado. En términos de la crítica el procedimiento señalado por Levrero fue definido por el ya citado artículo de Schklovski (*op. cit.*).

no seguir dissociándome y multiplicando mis fragmentos-, con mi complicidad), p.136.<sup>1033</sup>

Estas afirmaciones presentes en la novela mencionada confirman algunas de las líneas de este trabajo. Publicada en agosto de 2005 la novela muestra una trayectoria de lectura y escritura en el autor uruguayo, pero sobre todo, muestra que la práctica literaria para Levrero parte de una experiencia desde el *yo*. Por ello la modalidad expresiva utilizada es el *diario* donde se deja constancia de los sucesos que motivan al *yo* narrador y personaje.

La escritura para Levrero es una forma de mostrar los aspectos más profundos de lo real. Pero en la primera época (la de la *trilogía involuntaria*) utiliza procedimientos tales como: distorsión de las coordenadas espacio temporales, creación de personajes a través de su interioridad, cuestionamiento de la realidad por parte de los personajes, introducción del sueño como acto de reconocimiento del *yo*. En todos esos casos la escritura funciona como una forma de reconstrucción de la dislocación del *yo* en relación al mundo. A estos procesos se suman otros: la búsqueda y el viaje, el extrañamiento y la alteridad de los protagonistas como procedimientos para plantear el efecto fantástico. Las novelas de Levrero en esta primera etapa presentan algunos de los tópicos clásicos de lo fantástico: el deseo, la licantropía, temas tabúes como el sadismo, la metamorfosis de los personajes, el desdoblamiento, el sueño, el viaje temporal, etc.

Lo fantástico en las novelas estudiadas deviene de un acto de escritura como consecuencia de un fenómeno del inconsciente. Como se señaló en las tres novelas el efecto siempre surge desde el plano psíquico del personaje. En ese acto de escritura se gestan los procedimientos que constituyen lo *fantástico moderno*. Esta visión sitúa en el centro los procesos inconscientes como generadores del fenómeno. La caracterización de lo *fantástico moderno*, tal como ha sido entendido por la crítica, se explica como un *modo de la narración* que atraviesa los diferentes niveles del relato para desestabilizar<sup>1034</sup> y generar la ambivalencia que deja al descubierto la realidad oculta. En la misma dirección, como se señaló, apunta la caracterización de Bessièrre: “el relato fantástico es el lugar donde se ejercita perfectamente la labor del lenguaje” (...) “es una confirmación, una reconstrucción de lo real, y, como evocación, la llamada de otra realidad”.<sup>1035</sup>

---

<sup>1033</sup> Mario Levrero, *La novela luminosa*, op. cit. p. 136.

<sup>1034</sup> Enriqueta Morillas Ventura, “Identidad y Literatura fantástica”, op. cit.

<sup>1035</sup> Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, David Roas, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p.87.

#### 8.4. LOS TEMAS DE LA *TRILOGÍA INVOLUNTARIA*

En las tres novelas de la *trilogía* el tema central es la búsqueda de una ciudad que ubica al sujeto del enunciado (narrador y personaje) en diferentes espacios. En esta búsqueda el personaje muestra su percepción del mundo. Como consecuencia de ello el modo fantástico presente en las novelas de la *trilogía* se produce como consecuencia del desajuste entre el *yo* y el mundo.

Entre los personajes que muestran la *intrusión* del mundo interior en el mundo *real* se encuentra el Francés de la novela *El Lugar*: sostiene que todo el lugar es una proyección de los pensamientos de los personajes. Establece de esta manera la relación que pauta el eje de la *trilogía*: siempre hay un personaje que está en relación con el mundo y en busca de su *yo*. Denomino a esto un proceso de *agnición* que posee diversos grados y que alcanza su culminación al finalizar la última novela de la *trilogía*.

Como expresé anteriormente, la escritura levreriana consiste en un modo de construcción de la ficción y del efecto fantástico que, permite la reconstrucción de un *yo* escindido (desdoblado). La escritura también muestra el *deseo* como *motivo* en la búsqueda del *yo*. El deseo adopta diferentes modalidades pero es en el lenguaje donde encuentra su canalización que sirve de espejo al personaje central.

En la novela *La Ciudad* el lenguaje es el instrumento para manifestar el deseo que lo conduce a la búsqueda de diferentes mujeres sin encontrar en ellas la satisfacción que lo impulsó primariamente. En definitiva el nombre de cada una de esas mujeres le muestra “que la búsqueda está dentro suyo y que cada mujer amada encarna, simplemente, su anhelo de salvación”.<sup>1036</sup>

Esta búsqueda que se realiza en el espacio y en el tiempo (diferentes ciudades y distorsiones temporales) consiste en una modalidad de encuentro consigo mismo, una modalidad de recuperación del *yo* escindido y confuso. La identidad perdida en el colectivo (en *El Lugar*) y la memoria ausente (en *París*) se recuperan en el viaje que realiza el

---

<sup>1036</sup> Helena Corbellini, “El laberinto de la irrealidad”, en Mario Levrero, *El Lugar*, *op. cit.* p. 9.

protagonista. Generalmente el viaje es externo e interno y en ésta última novela (*París*) se transforma en una experiencia extrema que le obliga a enfrentarse consigo mismo.

La búsqueda se delimita por la presencia de laberintos externos o laberintos internos, sin embargo la búsqueda del personaje es un proceso interno. El laberinto aparece relacionado con el lenguaje y el deseo. El protagonista oscila entre su necesidad de ser y las trampas que configuran las palabras. El uso del lenguaje como modalidad de establecer obstáculos a los deseos del protagonista surge a través de los otros personajes que, continuamente lo alejan del camino de la *agnición*. Cada vez que deja atrás una de esas etapas “el yo se configura tras cada nuevo desprendimiento de los otros, y se desrealiza cada vez que cae en la trampa de integrarse al todo”.<sup>1037</sup>

Los laberintos en las novelas de la *trilogía*, ya sean espaciales o mentales, siempre están contruidos “como una gran metáfora del inconsciente, con su laberíntica complejidad, sus oclusiones y aberturas, sus padecimientos y anhelos de liberación. Esta metáfora se repite en cada una de las novelas que integran la trilogía involuntaria”.<sup>1038</sup>

Algunos de los temas predominantes en la *trilogía involuntaria* son la búsqueda del yo, el deseo como motor de las acciones, el viaje como forma de desplazamiento, la búsqueda de la ciudad soñada, el laberinto espacial, las relaciones con los otros y el amor ausente. El caso del amor ausente cambia en el breve pasaje final de *París* cuando el personaje central dialoga con Sonia y se humaniza produciéndose el fin de su búsqueda.

La literatura de Mario Levrero en la *trilogía* construye la ambigüedad de lo fantástico como un modo de escritura desestabilizador. Dicho procedimiento consiste en la construcción de un espacio ficticio que sitúa al yo frente al mundo. Por otra parte la necesidad de búsqueda del yo forma parte de la investigación acerca de su identidad: el viaje externo presenta siempre una experiencia interior que se puede resumir en las palabras que sirven de leit-motiv de las tres novelas: “Si usted cambia esa naciente desesperanza por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan”.

La literatura de Mario Levrero abarca más de treinta años en el panorama literario rioplatense. Se trata de un caso singular porque supo construir una narrativa que lo identifica y lo representa. En el devenir del tiempo, supo además mantener y ser fiel a las preocupaciones estéticas de sus comienzos, aunque modificara los procedimientos narrativos y derivara de la novela al diario, pero siempre transitando por las formas ambiguas de la realidad y el yo. Se trata de una literatura de imágenes y realidades ocultas, con fuerza

---

<sup>1037</sup> Ibid. *op. cit.* p. 7.

<sup>1038</sup> Ibid. *op. cit.* p. 6.



pujante en el aliento narrativo de la *trilogía*, en las vicisitudes de sus personajes y en su etapa final, en la fuerza poderosa del vacío de la cotidianeidad.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### 9.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

#### 9.1.1. LIBROS

ADAM, Jean – Michel. *Les textes: types et prototypes. Recit, description, argumentation, explication et dialogue*. París, Nathan, 1992.

ADAM, Jean Michel y LORDA, Clara-Ubaldina. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*, (ed. Valentín García Yebra). Madrid, Gredos, 1974.

ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid, Taurus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad*. Madrid, Taurus, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2. Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Borges. La pasión de una cita sin fin*. México, Siglo XXI Editores, 1999.

BLANQUI, Louis - Auguste. *La eternidad a través de los astros*. Traducción y nota preliminar de Lisa Block de Behar, México, Siglo XXI Editores, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

BUCK – MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1995.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1979.

COSERIU, Eugenio. *Lecciones de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1986.

DE VALLEJO, Catharina V. *Teoría cuentística del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal, 1989.

- DE VILLENA, Luis Antonio. *Máscaras y formas de fin de siglo*. Madrid, Narrativa hispánica, Biblioteca del Dragón, 1988.
- DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI editores, 1986.
- DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, Colección Perspectivas, 1998.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- FLÓ, Juan y SAMBARINO, Mario. *Alcance y formas de la alienación*. Montevideo, Biblioteca de Cultura Universitaria, 1967.
- FLÓ, Juan (compilación y estudio preliminar). *Contra Borges*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978.
- FLÓ, Juan. *Papeles de trabajo. Jorge Luis Borges traductor 'Die Verwandlung' (fechas, textos, conjeturas)*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, s/f.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1998 (edic.28ª).
- JAEGER, Werner. *Paideia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (6ta).
- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor, Literatura y Debate crítico, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louise F.Celine*. México, Siglo XXI, Catálogos editora, 1988.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1992.
- LUCAS, Ana. *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamín)*. Madrid, Cuadernos de la UNED, 1992.
- LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.-B. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Editorial Labor, 1987.
- LA RUBIA DE PRADO, Leopoldo. *Kafka: maestro de lo absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*. Granada, Universidad de Granada, 2002.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago de Chile, Ediciones LOM, Colección texto sobre texto, octubre 2001 (1ª edición Universidad de Murcia, 1992).

- MALDONADO ALEMÁN, Manuel y PARRA MEMBRIVES, Eva (eds.). *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999.
- MATEOS, Zulma. *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.
- MAYER, Hans. *Historia Maldita de la Literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid, Taurus, 1999.
- MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PACHECO, Carlos – BARRERA LINARES, Luis. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Planeta, 2000.
- REST, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- REIZ DE RIVAROLA, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989.
- ROCCA, Pablo (editor). *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos 1925-1974*. Fundación Bank Boston, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Linardi y Risso, Montevideo, 2002.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges, una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1978.
- TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI Editores. 1987 (1965 1ª edic.).
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Edit. Ariel, 1988.
- TURSUNOV, Akbar. *Del mito a la ciencia (La evolución de la cosmología)*. Buenos Aires, Ediciones Pueblos Unidos, 1975.
- VIDELA, Gloria. *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1971
- WARNING, Rainer. *Estética de la recepción* (ed.). La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989.

XAUBET, Horacio. *Felisberto Hernández. Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta) ficción en tres relatos*. Fundación Banco de Boston y Librería Linardi & Risso, Montevideo, 1995.

ZIZEC, Slavoj (comp.). *Ideología*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

### 9.1.2. ARTÍCULOS

ACOSTA, Luis. “Lo irracional en literatura”, en Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.). *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 9-12.

ACOSTA, Luis. “La razón de lo irracional”, en Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.). *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 13-33.

BARRENECHEA, Ana María. “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, en Cedomil Goic (ed.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo 3 Editorial Crítica, Barcelona, 1988, pp. 63 y ss.

BARRERA LÓPEZ, José María. “Lo irracional en los cuentos medievales españoles”, en Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.). *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 35-59.

BENJAMIN, Walter. “El flâneur”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid, Taurus, 1980, p. 71.

BENJAMIN, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones 2. Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid, 1980, pp. 123-170.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 24-25.

BORGES, Jorge Luis. “Franz Kafka”, biografía sintética, 29 de octubre de 1937, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en ‘El Hogar’*”, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores, 1986.

BORGES, Jorge Luis. “The Trial, de Franz Kafka”, reseña, 6 de agosto de 1937, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en ‘El Hogar’*”, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores, 1986.

BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive en la ficción”, ensayo, 2 de junio de 1939, en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en ‘El Hogar’*”. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets Editores, 1986.

- BORGES, Jorge Luis. “Las pesadillas y Franz Kafka” publicado en *Diario La Prensa*, 2 de junio de 1935, recogido en *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona, Emecé Editores, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. “De las alegorías a las novelas”, en *Otras inquisiciones. Obras Completas*. Tomo II, Barcelona, Editorial Emecé, 2002, p. 124.
- BORGES, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión. Obras Completas*. Tomo I, Barcelona, Editorial Emecé, 2002, p.230-231.
- BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”, en *Otras inquisiciones, Obras Completas*. T. II, Barcelona, Editorial Emecé, 2002, pág.45.
- COSERIU, Eugenio. “La lengua funcional”, en *Lecciones de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1986.
- COSERIU, Eugenio. “Creatividad y técnica lingüística. Niveles del lenguaje”, en *Lecciones de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1986.
- DOLEZÉL, Lubomír. “Mimesis y mundos posibles”, en *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 69-94.
- DOLEZÉL, Lubomír. “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 95-122.
- DOLEŽEL, Lubomír. “Una semántica para la temática: el caso del doble”, en *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Prólogo de T. Pavel, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p.166.
- DIETRICH, Rall. “La muerte como espacio vacío”, en DIETRICH, Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Autónoma de México, 1987, p. 411-423.
- EYZAGUIRRE, Luis. “Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar”, *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1986.
- FREUD, Sigmund. “Lo Siniestro”, en *Obras Completas*. Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
- FORSTER, Ricardo. “Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Jorge Luis Borges*. n° 505/507, julio – septiembre 1992, pp.507-523.
- FLÓ, Juan. “Vindicación o vindicta de Borges”, en *Contra Borges*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978.

- GALENDE, Federico (coordinador). *Filosofía y Literatura en la Obra de Borges. La invención y la herencia*. Santiago, Cuadernos Arcis – Lom, Número 3, 1996.
- GRONOW, Michael J. “Lo irracional como norma cultural en la poesía británica contemporánea”. En Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.), *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 99-118.
- ISER, Wolfgang. “La realidad de la ficción”, en *Estética de la recepción* (ed. de Rainer Warning). La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989.
- ISENBERG, Horst. “Cuestiones fundamentales de tipología textual”, en *Lingüística del texto*, compilación de textos y selección bibliográfica de Enrique Bernárdez, Madrid, Arco Libros, 1987.
- KUNDERA, Milan. “En alguna parte ahí detrás”, en *El arte de la novela*. México, Vuelta, 1992, p. 100.
- LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. Madrid, Siglo XXI, 1971.
- LACAN, Jacques. “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” (informe de Roma, 26 y 27 de septiembre de 1953), en *Escritos I*. Madrid, Siglo XXI, 1971.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “El realismo como concepto crítico – literario”, en *Estudios de poética*. Madrid, Taurus, 1979 (1976 1ª), pp. 121-142.
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel. “Vitalismo e irracionalidad en el drama expresionista de Georg Kaiser”, en Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.), *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 131-156.
- MIGNOLO, Walter. “Emergencia, espacio, “mundos posibles”: las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges”, en *40 inquisiciones sobre Borges*. *Revista Iberoamericana*. Nº 100-101, Pittsburg, Julio-Diciembre 1977, p. 362.
- MIGNOLO, Walter. “Ficción fantástica y mundos posibles (Borges, Bioy y Blanqui), en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Editado por Lia Schwartz e Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 1984, p. 482.
- MOLLOY, Silvia. “*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, en *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 192-194-195.
- OROZCO VERA, María Jesús. “La fantasía como código de denuncia en novelas de Isabel Allende y Laura Esquivel”, en Maldonado Alemán, Manuel y Parra Membrives, Eva (eds.). *Lo irracional en la literatura*. Bern, Peter Lang S.A., 1999, p. 157-172.

- PUCCINI, Darío. “Borges como crítico literario y el problema de la novela”, en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto, Universidad, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1970, págs. 145-154.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Crónicas. Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo”, en *Número*. Montevideo, abril-junio 1952, año 4, nº 19, pp. 171- 183.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Borges: teoría y práctica”, *Revista Número*. Montevideo, diciembre 1955, año 6, N 27, pp.124 –157
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Borges y la política”, en *Revista Iberoamericana. 40 inquisiciones sobre Borges*. Nos. 100-101, Julio-Diciembre 1977, Pittsburg, pp.268-291.
- SALINAS, Pedro. “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, en *Literatura española del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp.26-33.
- SHKLOVSKI, Víctor. “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1987 (1965 1ª ed.), p. 55-70.
- TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996 (1978 1ª ed).
- WILLIAMS, Raymond. “El lenguaje y la vanguardia”, en *La política de la modernidad. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997.



## 9.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA FANTÁSTICA

### 9.2.1. LIBROS

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario: aportes teóricos*. Madrid, Tauro ediciones, 1999.

BARCELÓ, Miguel. *Ciencia Ficción. Guía de lectura*. Barcelona, Ediciones B, Colec. Nova, 1990.

BARELLA, Julia. *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*. Barcelona, Revista Anthropos, 154/155, marzo – abril 1994.

BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París, Larousse Université, Collection "Thèmes et textes", 1974.

BORGES, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

BORGES, Jorge Luis y otros. *Literatura fantástica*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985

BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la Literatura Fantástica*. Venezuela, Monte Ávila, 1985.

BROOKE-ROSE, Christine. *A rhetoric of the unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge, Cambridge University Press, (1981 1ª ed.), 1983.

CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París, 1965.

CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes*. Edhasa, Barcelona, 1970.

CAPELES, Mervin Román. *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y aplicación a varios cuentos contemporáneos*. Kassel, Clark Atlanta University, Edition Reichenberger. Kassel, 1995.

CAPANNA, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*, Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Nuevos Esquemas, 1966.

CAMPRA, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Carocci, 2000.

- CASTRO, Andrea. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Goteborg, Suède, Acta Universitatis Gothoburgensis, Romanica Gothoburgensia, XLIX, 2002.
- CARILLA, Emilio. *El Cuento Fantástico*. Buenos Aires, Edit. Nova, 1968.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, Colec. La Balsa de la Medusa, 1999, (1ª ed. Bolonia, 1996).
- CARROL, Noel. *The philosophy of horror or paradoxes of the Herat*. New York & London, Routledge, 1990.
- CÓCARO, Nicolás. *Cuentos fantásticos argentinos*. Bs As, Emecé Editores, 1963.
- CRUZ, Julia G. *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid, Editorial Pliegos, 1988.
- DEHENIN, Elsa. *Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología*. Genève, Romanica Gandensia XXVI, Libraire DROZ S.A., 1996.
- GATTÉGNO, Jean. *La ciencia ficción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990.
- GOLIGORSKY, Eduardo y LANGER, Marie. *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Barcelona, J.R.S. Editor, El punto de vista biblioteca de Ensayo, 1980.
- GRIXTI, Joseph. *Terrors of uncertainty. The cultural contexts of horror fiction*. London and New York, Routledge, 1989.
- FERRERAS, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, Ediciones Vosa, 1995.
- FERRINI, Franco. *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*. Madrid, Doncel, 1971.
- FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- GRIXTI, Joseph. *Terrors of uncertainty. The cultural contexts of horror fiction*. London and New York, Routledge, 1989.
- GRIVEL, Charles. *Fantastique – fiction*. París, Presses Universitaires de France, 1992.

- HAHN, Oscar. *EL Cuento fantástico Hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premia Editora, 1978.
- HELLER, Terry. *The delights of terror. An aesthetics of the tale of terror*. Illinois, University Press, 1987.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la conjugación interpretativa*. Cuenca, Ed. Universidad de Castilla La Mancha, 2000.
- JACKSON, Rosemary. *Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora, (1981 1ª ed.), 1986, 2ª ed.
- JORDAN, Mary Erdal. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt – Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 1998.
- KÖNIG, Irmtrud. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Velag Peterlang. Frankfurt an Main-Bern-Nueva York, 1984.
- LIRA CORONADO, Sergio René (editor). *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, Puebla, enero-junio de 2000. Número monográfico dedicado a la literatura fantástica en Latinoamérica.
- LLOPIS, Rafael. *Cuentos de terror (Antología de textos completos)*. Madrid, Edit. Taurus, 1963.
- LLOPIS, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, Editorial Júcar, 1974.
- MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- MIGNOLO, Walter. *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. Madrid, Editorial La Muralla, 1983.
- MINC, Rose S. *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*. New York, Senda Nueva Ediciones, 1977.
- MONLEÓN, José B. *A specter is haunting Europe. A sociohistorical approach to the fantastic*. New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- MORALES, Ana María – SARDIÑAS, José Miguel (eds.). *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia*. Palencia, Ediciones Cálamo, 2007.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (comp.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Colección Encuentros, 1991.
- MILNER, Max. *La fantasmagoría*. México, FCE, 1990.

- PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Regional de Publications de Toulouse, 1990.
- PONT, Jaume (ed.). *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Congreso Internacional “La narrativa fantástica en el siglo XIX”, Lleida, Universidad de Lleida, Sección de Filología Hispánica, 1997.
- PONT, Jaume (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1999.
- RISCO, Antonio. *Literatura y Fantasía*. Madrid, Edit. Taurus, 1982.
- RISCO, Antonio. *Literatura Fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid, Edit. Taurus, 1987.
- RISCO, Antón. Soldevilla, Ignacio y López-Casanova, Arcadio. *El relato fantástico: historia y sistema*. Salamanca, Colegio de España, 1998.
- ROAS, David (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001.
- SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México, Fondo Cultura Económica, , 1989.
- STEINMETZ, Jean Luc. *La littérature fantastique*. París, Presses Universitaires de France, 1990.
- TRAILL, Nancy. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto, Búfalo, London, University of Toronto Press, 1996.
- TIMMERMAN, John H. *Other worlds: the fantasy genre*. Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 (1970 1ª).
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- VAX, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid, Taurus, 1980.

### 9.2.2. ARTÍCULOS

- ALTAMIRANDA, Daniel. “Campo designativo de la expresión ‘literatura fantástica’”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, pp. 321-31.

- ANDERSON IMBERT, Enrique. "Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso", en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p.39– 43.
- ANTÓN, Jacinto, "Marcianos de ojos amarillos", en *Babelia*. Sup. Cultural de *El País*. Madrid, 7 de marzo de 1992, p.4-5.
- BARCELÓ, Miguel. "Del Nautilus al hiperespacio", en *Babelia*. Sup. Cultural de *El País*, Madrid, 7 de marzo de 1992, p.6.
- BARRENECHEA, Ana M. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana*. XXXVIII, n° 80 (julio – setiembre 1972), University of Pittsburg, pp. 391-403, y en *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, 1974.
- BARRENECHEA, Ana M. "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición de Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- BARRENECHEA, Ana María. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso", en Saúl Sosnowski (Selección, prólogo y notas). *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, 193, 1996, p. 30 -39.
- BARFOD, Einar. "La literatura de ficción científica", en revista *Número*. n°26, año VI, Montevideo, marzo de 1955, p.35.
- BELLEMIN-NÖEL, J. "Notes sur le Fantastique (Textes de T. Gautier)", en *Littérature*. 8 (diciembre de 1972).
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. "Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)", en ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, p.107-140.
- BESSIÈRE, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, p. 83-106.
- BORGES, Jorge Luis. Conferencias: Sobre "La literatura fantástica", disertó ayer Jorge Luis Borges. *El País*, sábado 3 de septiembre de 1949.
- BORGES, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Conferencia pronunciada en la Escuela N° 36, Camilo y Adriano Olivetti el viernes 7 de abril de 1967, Merlo, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. "Los caminos de la imaginación", en *Revista Minotauro*. N°8, Buenos Aires, Noviembre de 1984, p.9.
- BORGES, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia", en *Discusión*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.

- BORGES, Jorge Luis. “De las alegorías a las novelas”, en *Otras inquisiciones*. Obras Completas, Tomo II, Barcelona, Emecé, 2002.
- BOZZETTO, Roger., “¿Un discurso de lo fantástico?”, en ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 223-242.
- BROOKE-ROSE, Christine, “Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 49-72
- CAMPRA, Rosalba. “Il fantastico: una isotopia della trasgressione”, en *Strumenti Critici*. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria, Anno XV, giugno 1981, fascicolo II, nº 45, 1981, págs 199-231.
- CAMPRA, Rosalba. “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Revista Río de la Plata*. Nº 1, París, Revista del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), 1985, p. 95 –111.
- CAMPRA, Rosalba. “Fantasma ¿estás?”, en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*. Coloquio Internacional, Universidad de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986, Vol.1, 213-223.
- CAMPRA, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición a cargo de MORILLAS VENTURA, Enriqueta, Madrid, Colec. Encuentros, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco libros, 2001, p. 153-192.
- CORBATTA, Jorgelina. “The Fantastic in Puig”, en *World Literature Today*. Volume: 65. Issue: 4. Publication Year: 1991.
- CORTÁZAR, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Caravelle*. Nº 25, Publiés avec le concours du centre national de la recherche scientifique, Université de Toulouse – Le Mirail, 1975.
- CORTÁZAR, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” y “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra crítica / 3*. Madrid, Alfaguara, 1994.
- DEHENNIN, Elsa. “En pro de una tipología de la narración fantástica”, en *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*. Celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, Editore, 1982.
- ERDAL JORDAN, Mary. “Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, pp. 321-31.

- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”, en *Obras completas, tomo II. (1916.1938)(1945)*, 4ª edición, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 2491.
- GARCÍA RIVERA, Gloria. “La literatura fantástica”, en *Didáctica de la literatura para la enseñanza primaria y secundaria*. Madrid, Akal, 1995.
- GREGORI I GOMIS, Alfons. “Lo fantástico *in-between* de lo estético a lo ideológico”, en MORALES, Ana María – SARDIÑAS, José Miguel (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2007, pp. 215-231.
- JACKSON, Rosie. “Lo oculto de la cultura”, en ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Ob. cit., p. 141-152.
- JAÉN, Didier. “The Master Game y la literatura fantástica de Borges”, en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 163 –166.
- JOZEF, Bella. “Le fantastique dans la littérature hispano-américaine contemporaine”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Caravelle*. Nº 29, Publiés avec le concours du centre national de la recherche scientifique, Université de Toulous – Le Mirail, 1977.
- LASARTE, Francisco Javier. “Cuestionamientos narrativos de lo real: modalidades de lo fantástico en el cuento venezolano contemporáneo”, en MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. ob. cit., p. 159-178.
- LIRA CORONADO, Sergio René. “Introducción: para la discusión y el análisis de la literatura fantástica en Latinoamérica”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, pp. 9-21.
- LORD, Michel. “La organización sintagmática del relato fantástico”, en Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova (eds.). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998, p.11-42.
- LOVECRAFT, Howard Philips. “El horror sobrenatural en Literatura”, en *Necronomicón II*. Barcelona, Edhasa, 1974.
- LLOPIS, Rafael. “El cuento de terror y el instinto de la muerte”, en: *Literatura Fantástica*. Madrid, Edit. Siruela, 1985. págs. 93-103.
- LLOPIS, Rafael. “Historia abreviadísima de los cuentos de miedo”, en: *Leer*. Nº.36, Madrid, noviembre 1990, pág.31.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. “Intrusismos en el cuento fantástico peruano”, en MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *Lo fantástico en España e Hispanoamérica*. Ob. cit. p. 145 – 157.
- MARTÍNEZ, Z. Nelly. “Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea”, en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 45 – 52.

- MIGNOLO, Walter. “Emergencia, espacio, “Mundos Posibles”: las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges”, en *Revista Iberoamericana*. Nº 100-101, Julio-Diciembre de 1977, University of Pittsburg, p.357-379.
- MIGNOLO, Walter. “Ficción fantástica y mundos posibles: Borges, Bioy, Blanqui”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid, Castalia, 1984.
- MIGNOLO, Walter. “El misterio de la ficción fantástica”, en *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1984.
- MOLLOY Silvia. “Historia y Fantasmagoría”, en MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. ob. cit. p. 105 - 112.
- MORALES, Ana María. “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 21, Puebla, enero-junio de 2000, pp. 33-36
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Felisberto el distraído”, *Estaciones. Revista de Literatura*. Nº 2, Madrid, otoño/invierno 1980-1981, pp. 16-18.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Borges y la marea expresionista”, en *Borges entre la tradición y la vanguardia*. Coord. Sonia Mattalía, Valencia, Generalitat Valenciana, Comissió per el V Centenari, 1987, pp. 75-97.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Poéticas del relato fantástico”, en MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ob. cit. P. 93 -104.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Felisberto Hernández”, prólogo a *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra, 1993.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta.”El relato fantástico y el fin de siglo”, en PONT, Jaume (ed.). *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Congreso Internacional “La narrativa fantástica en el siglo XIX”, Lleida, Universidad de Lleida, Sección de Filología Hispánica, 1997, pp. 31-40.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX”, en PONT, Jaume (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*.Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1999, p. 269 - 277.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “Identidad y literatura fantástica”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense, Nº 28, Tomo I, 1999, p. 311-321.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. “La irrealidad y el fermento expresionista en el texto borgeano”, en *Coloquio Internacional en Homenaje a Jorge Luis Borges*. Macerata 2 – 3 de diciembre de 1999, Milano, Dott. A. Giuffré Editore, Ed. de Graciela N. Ricci, 2000.



- NANDORFY, Martha. "La literatura fantástica y la representación de la realidad", en *Teorías de lo fantástico*, Ob. Cit. p. 243 - 261.
- OVIEDO PÉREZ, Rocío. "Huellas de vanguardia: realismo mágico / literatura fantástica. Esbozo de una relación", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense, Nº 28, Tomo I, 1999, p. 323-341.
- PELLICER, Rosa. *Notas sobre literatura rioplatense (de terror a lo extraño)*, C.I.F., T. XI, Fasc. 1 y 2 (1985).
- RAMA, Ángel. "Los monstruos están en casa", en *Papeles. Revista del Ateneo de Caracas*. Caracas, mayo-junio-julio, 1967, pp. 49-66.
- REIZ, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, ob. cit., p. 193-222.
- ROTGER, Neus, "Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica", en MORALES, Ana María – SARDIÑAS, José Miguel (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e Historia*, Palencia, Ediciones Cálamo, 2007, p. 231- 244.
- ROAS, David, "La amenaza de lo fantástico", en ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. ob. cit., p.7-44.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos", en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 25-37.
- SAGLUL, Eduardo. "Lo fantástico" y "Antología incompleta de lo fantástico", en *El Péndulo*. Primera época, nº4, Buenos Aires, diciembre de 1979.
- SARTRE, Jean Paul. "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje", en *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.
- SCHOLLHAMMER, Kart Eric. "Mundos posibles e imposibles. Lo fantástico: crisis de interpretación", en *De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay*. Coordinación Lisa Block de Behar – Isidra Solari de Muró, Salto, Centro Cultural Internacional de Salto, Academia Nacional de Letras de Uruguay, 1993.
- VERDEVOYE, Paul. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Cátedra de Literatura Hispanoamericana, Madrid, Facultad de Filología, Universidad Complutense, VCIII- 9, 1980.
- YATES, Donald A. "Sobre los orígenes de la Literatura fantástica argentina", en *La Literatura Iberoamericana del siglo XIX*. Tucson, Universidad de Arizona, 1974.
- ZAPATA, Celia. "Realismo mágico o cuento fantástico?", en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 57 – 61.

### 9.3. LITERATURA HISPANOAMERICANA Y URUGUAYA

#### 9.3.1. LIBROS

- ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1992.
- AÍNSA, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1993.
- BARITE, Mario y CERETTA, María G. *Guía de revistas culturales uruguayas, 1895-1985*. Con prólogo de Jorge Ruffinelli, Montevideo, Ediciones El Galeón, 1989.
- BRANDO, Oscar (coord.). *Uruguay hoy. Paisaje después del 31 de octubre.*, Montevideo. Ediciones del Caballo Perdido. 2004.
- BRAVO, Víctor. *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del Realismo Mágico y lo Real Maravilloso*. Caracas, La Casa de Bello, 1988.
- BRAVO, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas, Monte Ávila Ediciones, CDCHT, Universidad de los Andes, 1996.
- BRAVO, Víctor. *Terrores del fin del milenio. Del orden de la utopía a las representaciones del caos*. Venezuela, Universidad de los Andes, Editorial El libro de Arena, 1999.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a la Literatura Uruguaya, dirigido por Lisa Block de Behar, vol. LVIII, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio/diciembre de 1992, Núms.160-161.
- CAETANO, Gerardo (coord.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo. Taurus. 2005.
- COSSE, Rómulo. *Fisión literaria. Narrativa y proceso social*. Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1989.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilloso. Forma e ideología no romance hispano – americano*. São Paulo, Perspectiva, 1980, (en español *El realismo maravilloso*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1983).
- DE ARMAS, Gustavo y GARCÉ, Adolfo. *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*. Montevideo. Trilce. 1997.

- GOIC, Cedomil (ed.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. 3 tomos, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. *Literatura uruguaya. Tomo I*. Homenaje de la Cámara de Senadores, Publicación de la obra ensayística del Dr. Carlos Martínez Moreno, Montevideo, 1984.
- MORAÑA, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. (Crítica literaria, 1973-1988), Montevideo, Editorial Monte Sexto, 1988.
- MORAÑA, Mabel. *Crítica impura*. Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2004.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *La narrativa de Felisberto Hernández*. Tesis doctoral, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- KOHUT, Karl (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt-Madrid, Vervuert – Iberoamericana, 1996.
- KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.). *La literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Actas del Coloquio “Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia”, 28 al 31 de octubre de 1987, Frankfurt, Vervuert, 1993 (2ª edic.).
- MARISTANY, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires, Editorial Byblos, 1999.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, F.C.E., 1998.
- OLIVERA, Jorge. *El relato fantástico en las publicaciones rioplatenses de los años 70/80*. Investigación preparatoria de la tesis, Depto. Filología Española IV, Universidad Complutense, 1993/94, tutora Doctora Enriqueta Morillas Ventura (inédito).
- OLIVERA, Jorge – CIANCIO, Gerardo. *La cultura en el periodismo y el periodismo en la cultura. De Mario Benedetti a Maldoror: miradas sobre la prensa cultural*, Montevideo, Ciencias de la Comunicación – Universidad de la República, 2007.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo IV, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PATERNAIN, Alejandro. *El testimonio de las letras*. Fascículo integrante de la serie, 1958-1983. *El Uruguay de nuestro tiempo*, nº7, Montevideo, CLAEH, 1983.
- PENCO, Wilfredo, *Diccionario de Literatura Uruguaya*, Tomos I-II, dirigido por Alberto Oreggioni, coordinado por Wilfredo Penco, contiene reseña de autores, Montevideo, Arca/Credisol, 1987. Tomo III, contiene: obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales, igual dirección y coordinación,

Montevideo, Arca, 1991 (Hay reedición en dos volúmenes, coordinado por Alberto Oreggioni y Pablo Rocca, Montevideo, Banda Oriental, 2001).

RAMA, Ángel. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Editorial Arca, 1972

RAMA, Ángel. *La novela en América Latina*. México, Universidad Veracruzana / Fundación Ángel Rama, 1986.

RAVIOLO, Heber - ROCCA, Pablo (editores). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo; Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 1996 - 1997.

ROCCA, Pablo. *35 años en Marcha (Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974)*, Montevideo, División Cultura Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo. Banda Oriental. 2006.

RUFFINELLI, Jorge. *Crítica en Marcha*. México, Premia Editora, 1979.

RUFFINELLI, Jorge. *Palabras en orden* (entrevistas a escritores uruguayos), México, Universidad Veracruzana, 1985.

REAL DE AZÚA, Carlos – MARTÍNEZ MORENO, Carlos – MAGGI, Carlos. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, colección de 45 fascículos, Montevideo, Centro Editor de América Latina, desde marzo de 1968 a enero de 1969.

SOSNOWSKI, Saúl, and POPKIN, Louise B. (editors). *Repression, Exile, and Democracy uruguayan culture*, Duke University Press Durham and London 1993, (Translated from the Spanish by Louise B. Popkin).

VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo, Trilce – Linardi & Risso, 1996.

YATES, Donald (ed.). *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, Michigan State Universtiy – Latin American Studies Center, 1975.

### 9.3.2. ARTÍCULOS

ACHUGAR, Hugo. “Veinte largos años. De una *cultura nacional* a un país fragmentado”. En CAETANO, Gerardo (coord.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo. Taurus. 2005, pp. 427- 434.

AÍNSA, Fernando. “Los años setenta: entre la diáspora y la resistencia interna”, en *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1993.

- BENEDETTI, Mario. "La literatura uruguaya cambia de voz", en *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo, Seix Barral, 1997, pp. 11-37.
- BLIXEN, Carina (prólogo y compilación). "Prólogo", en *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo, Editorial Arca, 1991.
- BLIXEN, Carina. "Armonía Somers: fantasía, mito y escritura". En RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo (editores). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 1996: 191-211.
- BRANDO, Oscar. "Hacia una nueva cultura democrática". En Oscar Brando (coord.). *Uruguay hoy. Paisaje después del 31 de octubre*. Montevideo. Ediciones del Caballo Perdido. 2004, pp. 231-288.
- CARRIQUIRY, Margarita. "Una mirada sobre la literatura uruguaya reciente (1985-2005)". En CAETANO, Gerardo (coord.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo. Taurus. 2005, pp. 463-487.
- COSSE, Rómulo. "Fracturas y modelos en la ficción uruguaya", en Separata de *Escritura*. XII, 23-24, Caracas, enero-diciembre de 1987, p.3.
- DELGADO APARAÍN, Mario. "El largo camino de la vida breve rioplatense", en Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1996, pp. 221 a 232.
- DE MATTOS, Tomás. "Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad", en Kohut, Karl (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1996, pp. 221 a 232.
- EARLE, Peter G. "Muerte y transfiguración del realismo mágico", en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 69 –72.
- FOX, Arturo A. "Realismo mágico: algunas consideraciones formales sobre su concepto", en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 53 – 56.
- GANDOLFO, Elvio E. "Armonía Somers y el estrangulador de Boston", en *El Péndulo*. N°7, segunda época, Buenos Aires, marzo de 1982, p.3.
- GANDOLFO, Elvio E. "La ciencia ficción argentina", prólogo a *Los universos vislumbrados*. Antología de ciencia ficción argentina, selección de Jorge A. Sánchez, Buenos Aires, Editorial Andrómeda, p.13.
- GOORDEN, Bernard, "Nuevo Mundo, mundos nuevos", nota preliminar a *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Selección del autor antes citado y de A.E. Van Vogt, Barcelona, Martínez Roca, 1982, p.15 y ss.
- GORTÁZAR, Alejandro. "El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)". En ROCCA, Pablo (coord.).

“Felisberto Hernández 1902-2002”, Número homenaje de *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*. Universidade Federal de Santa Catarina. Nº 19. Florianópolis. Editora DAUFSC. Julio-diciembre 2000.

JENSEN, Theodore W. “El pitagorismo en Las Fuerzas Extrañas de Lugones”, en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 299-307.

MÁNTARAS LOEDEL, Graciela, “Generación del 45”, en *Revista Prólogo*, Montevideo, año 1, nº 1, noviembre – diciembre 1968, pp. 13-22.

MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. "EL manierismo en la nueva narrativa uruguaya", en *Semanario Brecha*. Montevideo, 9 de mayo de 1986, p.30-31.

MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. “Una escritura buscando y buscándose”, en *Semanario Brecha*. Montevideo, 4 de marzo de 1988, p.30-31.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos "Las vanguardias literarias", *Enciclopedia Uruguaya*, Montevideo, Editores Reunidos y Editorial Arca, septiembre de 1969.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos, “Las vanguardias literarias”, en *Literatura uruguaya. Tomo I*. Homenaje de la Cámara de Senadores, Publicación de la obra ensayística del Dr. Carlos Martínez Moreno, Montevideo, 1984.

MENA, Lucila Inés. “Fantasía y realismo mágico”, en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 63 – 68.

MORAÑA, Mabel. “Alegoría e impugnación del canon realista en la literatura uruguaya”, en *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo, Monte Sexto, 1988.

MORAÑA, Mabel. “Del otro lado del espejo: el Uruguay en los años sesenta”, en *Crítica impura*. Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2004.

OLIVERA, Jorge. “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 34, Madrid, 2005, pp. 43 - 69.

PORZECANSKI, Teresa. “Fiction and Friction in the Imaginative Narrative Written inside Uruguay”, en Saúl Sosnowski and Louise B. Popkin (editors), *Repression, Exile, and Democracy uruguayan culture*. Duke University Press Durham and London 1993, pp. 213-221. (Translated from the Spanish by Louise B. Popkin).

RAMA, Ángel, (compilador y prologuista). “Prólogo”. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo, Arca, 1966.

RAMA, Ángel. “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, en *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Editorial Arca, 1972.

- RISSO, Álvaro. *La cara oculta de la luna. Narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología (1957-1995)*. Prólogo de Carina Blixen, Montevideo, Linardi & Risso – Fundación Banco de Boston, 1996.
- RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio (selección y prólogo). *Más vale nunca que tarde*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- ROCCA, Pablo. “Cien años de raros”, en *Diccionario de Literatura Uruguaya*. Tomo III, Montevideo, Arca, 1991, p. 80.
- ROCCA, Pablo. “Las rupturas del discurso poético (de la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1040)”. En RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo (editores). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 1997: 9-59.
- ROCCA, Pablo. “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)”, en ROCCA, Pablo Rocca (coord.), “Felisberto Hernández 1902-2002”, Número homenaje de *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Universidade Federal de Santa Catarina, Nº 19, Florianópolis, Editora DAUFSC, julio-diciembre 2000, pp. 24-25.
- ROCCA, Pablo. “Campo cultural y producción crítica en Uruguay (1945-1967)”, en ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006, pp. 117-154.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Borges: teoría y práctica”, *Revista Número*. Montevideo, diciembre 1955, año 6, nº 27.
- ROY, Joaquín. “Fantasía y realidad: doble y amigo en cuatro hitos argentinos”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Nº 2-3, p.191-208, Madrid, Universidad Complutense, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 973-74.
- RAMA, Ángel. “Raros y malditos en la literatura uruguaya”, *Marcha*. Nº 1319, 2 de diciembre de 1966.
- RAMA, Ángel. “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya (III): una generación a salto de mata”. *Marcha*, Nº 1564, 8 de octubre de 1971.
- RUFFINELLI, Jorge. “La aventura necesaria”, en *Marcha*. Nº 1391, 16 de febrero de 1968.
- RUFFINELLI, Jorge. “La opción del rebelde”, *Marcha*. Nº 1436, 7 de febrero de 1969, p.31.
- RUFFINELLI, Jorge. “Una novela de apertura”, *Marcha*. Nº 1448, 16 de mayo de 1969, p. 31.

- RUFFINELLI, Jorge. “La generación de la crisis”, *Marcha*. N° 1455, 25 de julio de 1969, p. 29.
- RUFFINELLI, Jorge. “Contesta la generación de la crisis”, *Marcha*. N° 1456, 1° de agosto de 1969, p. 30-31.
- RUFFINELLI, Jorge. “Los concursos de *Marcha*: dos novelistas triunfadores”, *Marcha*. N° 1463, 19 de septiembre de 1969, p. 1-2, segunda sección.
- RUFFINELLI, Jorge. “Una generación de papel”, *Marcha*. N° 1470, 14 de noviembre de 1969, p. 23.
- RUFFINELLI, Jorge. “Un año demasiado frecuente”, *Marcha*. N° 1476, 30 de diciembre de 1969, p. 26-27.
- RUFFINELLI, Jorge. “La década literaria”, en Galeano, Ruffinelli, Rodríguez Villamil, *Enciclopedia Uruguaya. El mensaje de los jóvenes*, N° 57, Montevideo, diciembre de 1969, p.127 - 131.
- SERRA, Edelweis. “Conjunción de realidad y fantasía en ‘La noche boca arriba’”, en Yates, Donald (ed.). *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p. 121 – 127.
- SOMERS, Armonía. “Diez relatos a la luz de sus probables vivencias”, en *Diez relatos y un epílogo*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1979.
- SPILLER, Roland (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. “Jorge Luis Borges entre los grandes transformadores de la literatura hispanoamericana de este siglo”, en Yates, Donald (ed.), *Otros mundos, otros fuegos*. (Ob. Cit.), p.159 – 163.



## 9.4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARIO LEVRERO

### 9.4.1. LIBROS

GOORDEN, Bernard. *La máquina de pensar en Gladis. Mario Levrero. Traducción de cinco cuentos con una aproximación a la literatura fantástica en Argentina y Uruguay*. Bruselas. Institut Supérieur de l'Etat de traducteurs et Interprètes, 1979. (Tesis, edición especial a mimeógrafo).

RUFFINELLI, Jorge (ed.). *Nuevo Texto Crítico*. Stanford, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, Año VIII, Julio 1995 – Junio 1996, Número 16/17 dedicado a la obra de Mario Levrero.

OLIVERA, Jorge (coordinador). *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, Número dedicado a Mario Levrero. Montevideo, año 5, Nº 10, otoño 2006.

### 9.4.2. ARTÍCULOS CRÍTICOS Y NOTAS DE PRENSA<sup>1039</sup>

ALBISTUR, Jorge. “Casi nada real”, reseña de *Todo el tiempo*, en Suplemento *La Semana* de *El Día*. Montevideo, 8 de enero de 1983.

APRATTO, Roberto. “Diario de Levrero”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, Nº 10, otoño 2006, p. 133-136.

BAJTER, Ignacio. “El levrerismo: un movimiento a la zaga”, en *Brecha*, Nº 1136, 31 de agosto 2007, p. 24-26.

BLIXEN, Carina. “Iluminaciones. Levrero, todo el tiempo”, *Brecha*, Nº 1044, Montevideo, 25 de noviembre de 2005, p. 30-31.

CALAMARO, Lucía - RICHERO, Sofi. “La mente, la mano y la letra”, (entrevista) en revista *Posdata*. Montevideo, 22 de noviembre de 1996, pp. 74-78.

CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. “Tengo ganas de dejar a Levrero de lado”, (entrevista), en *Revista Graffiti*. Montevideo, diciembre 1994, p. 65-68.

CAPURRO ÁLVAREZ, Sergio. “París de Mario Levrero: una variante de la violencia”, en LAGO, Sylvia, *Narrativa uruguaya de las últimas décadas 1960 – 1990. Las marcas de la violencia*. Montevideo, Universidad de la República, 1998, pp. 153 - 165.

---

<sup>1039</sup> Para una consulta más exhaustiva (hasta 1992) remito al lector a la bibliografía crítica realizada por Pablo Rocca en la edición de *Nick Carter* realizada por Arca y señalada en esta bibliografía.

- CIPRIANI LÓPEZ, Carlos. “El Lugar de Levrero. Túnel, pozo y laberinto”, (reseña de *El Lugar*) en *El País Cultural*. Montevideo, Año III, N° 125, viernes 27 de marzo de 1992, p.4.
- CORBELLINI, Helena. “Las traiciones del soñante”, en Ruffinelli, Jorge, *Nuevo Texto Crítico*. ob. cit., p. 19-34.
- CORBELLINI, Helena. “El laberinto de la irrealidad”, (prólogo) a *El Lugar*. Montevideo, Banda Oriental, 1991.
- CORBELLINI, Helena. “Lo único armonioso en mi vida es la literatura”, (entrevista) en *Revista Posdata*. Montevideo, 23 de junio de 1995, p. 60-61.
- COSSE, Rómulo. “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”, en Ruffinelli, Jorge, *Nuevo Texto Crítico*. ob. cit., p.35-44.
- COURTOISIE, Rafael. “El texto preexistente”, (entrevista) en Semanario *Opinar*. Montevideo, 2 de abril de 1982, p. 23.
- CROCI, Daniel. "Buceador onírico despierta (...y encuentra mujeres)", artículo dedicado a Mario Levrero, en revista *Fierro*. n° 35, julio de 1987.
- DE CASTRO ROCHA, Joao Cezar. “Los Muertos, ¿imposibilidad de la crítica literaria?”, en Ruffinelli, Jorge, *Nuevo Texto Crítico*. ob. cit., p. 81-91.
- DÍAZ, José Pedro. “Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, (artículo crítico), en Semanario *Correo de los viernes*. Montevideo, 4 de febrero de 1983.
- DOLPHER, Eduardo. "En busca de Mario Levrero", (nota) en *El Péndulo*. N°6, segunda época, Buenos Aires, enero de 1982, p.15-16.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. “Entrevista a Mario Levrero. ‘Y había que escribir o volverse loco’”, entrevista en *Crisis*. Buenos Aires, mayo 1988.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. “Levrero para armar” (entrevista), Semanario *Brecha*. Montevideo, 12 de mayo de 1989, pp.22-23.
- ESCANLAR, Gustavo y MUÑOZ, Carlos. “Levrero, de los modos del hipnotismo”, en *Cuadernos de Marcha*. N° 33, julio 1988, año IV, 3ª época, Montevideo, p51-58.
- ESTRÁZULAS, Enrique. “Constelaciones parisinas”, (reseña de *París*), Suplemento *La Semana* de *El Día*. Montevideo, 17 de enero e 1981, p. 14.
- FUENTES, Pablo. "Levrero, el relato asimétrico", (artículo crítico) en revista *Sinergia*. N°11, Buenos Aires, octubre de 1986. Reeditado en Mario Levrero, *Espacios libres*. Buenos Aires, Punto Sur, 1987.
- FILER, Malva E. “Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-1993): Luisa Valenzuela y Mario Levrero”, en SPILLER, Roland, *Culturas del*

*Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio.* Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995.

FLORES, Laura. "Sobre Mario Levrero, *Espacios libres*", *Revista Iberoamericana*. Número especial dedicado a la Literatura Uruguaya, dirigido por Lisa Block de Behar, vol. LVIII, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, julio/diciembre de 1992, Núms.160-161.

GANDOLFO, Elvio. "Gelatina de Mario Levrero", en *El Lagrimal Trifurca*. N°3/4, Rosario, oct.1968/marzo de 1969.

GANDOLFO, Elvio. "Nota post-liminar", en Mario Levrero *París*. Buenos Aires, El Cid Editor, 1979, pp. 143-147.

GANDOLFO, Elvio. "El Lugar eje de una trilogía involuntaria" (entrevista a Mario Levrero), en *El Péndulo*. N°6, segunda época, Buenos Aires, enero de 1982, p.17- 18.

GANDOLFO, Elvio. "La nueva novelística uruguaya", nota crítica, en *Opinar*. Montevideo, 11 de agosto de 1983, p. 17.

GANDOLFO, Elvio. "Conversación con Mario Levrero. De las palabras solitarias a las palabras cruzadas", en semanario *La Razón*. Montevideo, jueves 12 de febrero de 1987, p. 18.

GANDOLFO, Elvio. "Levrero, Galmés, Banchemo: el arte de narrar"; "Mario Levrero: ciudades, imágenes, folletines"; "Héctor Galmés: la certeza y la búsqueda"; "Anderssen Banchemo: los ásperos suburbios", (nota) en *Revista Punto y Aparte*. N° 20, Montevideo, 20 de abril de 1989, pp- I, II, XIII, XIX.

GELLES, Soledad. "Una lectura de 'Los muertos' de Mario Levrero", en Ruffinelli, Jorge, *Nuevo Texto Crítico*., ob. cit., p. 73-80.

KASON POULSON, Nancy, "La enajenación interior en *La Ciudad* de Mario Levrero", lectura en V Simposio Internacional de Literatura: El Descubrimiento y los Desplazamientos, Universidad Interamericana, San Germán, Puerto Rico, Noviembre 14-17, 1988.

LARRE BORGES. Ana Inés. "Mario Levrero. Viaje a contramano de un escritor múltiple", Montevideo, *Semanario Brecha*. Viernes 17 de noviembre de 1995 (contiene datos de la vida del autor).

LARRE BORGES. Ana Inés. "El escritor anacoreta. Detrás de la retórica del yo", en *Brecha*, N° 1044, Montevideo, 25 de noviembre de 2005, p. 32.

LEVRERO, Mario. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero", entrevista que se realiza el propio Levrero, "Número especial dedicado a la literatura uruguaya", dirigido por Lisa Block de Behar, en *Revista Iberoamericana*. N° 160-161, julio-diciembre de 1992, pp.1167-1170.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. "¡Por ahí viene Levrero!", en *Babelia*. Madrid, 4 de agosto de 2007, p. 5.

- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. “Mario Levrero: Un narrador mayor”, (reseña de *Todo el tiempo*), Semanario *La Democracia*. Montevideo, 11 de marzo de 1983.
- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. “Mario Levrero: Escribir para ser”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, pp. 95-104.
- MATAMORO, Blas. *Fauna / Desplazamientos* (reseña), en *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, n. 484 (oct. 1990); p. 146-147.
- MIGDAL, Alicia (MALABIA, J.). “Persuasión de la fantasía”, reseña sobre *El Lugar*, en Suplemento *La Semana* de *El Día*. Montevideo, 31 de julio de 1982, p. 15.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos. “París: ciudad metáfora en la obra de Mario Levrero”, (artículo crítico) en *Revista de Casa de Cultura –PCU-*. año 2, n° 3, Montevideo, septiembre de 1988, pp. 11-16. Reeditado y revisado en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, p. 105-115.
- MONTORO MARTÍNEZ, Noelia. “La alquimia de la creación en Mario Levrero”, en *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, p. 115-124.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. “La lógica de un sueño”, prólogo a *La Ciudad*. Barcelona, Plaza & Janés, 1999, p. 11 -14.
- OLIVERA, Jorge. "Mario Levrero, narrador de lo inverosímil", en *Tranvías & Buzones*. N°4, Montevideo, 1988, p.15-16.
- OLIVERA, Jorge. “Mario Levrero: ¿un marginal en la periferia?”, en *Deslindes*. Revista de la Biblioteca Nacional, N° 2-3, Montevideo, Mayo 1993, p. 105-116.
- OLIVERA, Jorge. “Mario Levrero: algunos aspectos de su narrativa”, *Archipiélago Literario*. Suplemento de Cultura, 12 de marzo, 1994, año 1, números 5 y 6, Tenerife, Canarias.
- OLIVERA, Jorge. “La alteridad de lo real en la narrativa de Mario Levrero”. En *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, p. 85-93.
- OLIVERA, Jorge – ACOSTA, Ignacio, “Una metafísica de la escritura” (entrevista). En *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*. Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, p. 137-148.
- ORTEGA, Julio (selección y prólogo). “Prólogo” a *El muro y la intemperie. El nuevo cuento latinoamericano*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989.

- PENCO, Wilfredo. "Entre la ciudad y París. El lugar no previsto", (reseña de El Lugar), *Semanario Correo de los Viernes*. Montevideo, 2 de abril de 1982.
- PENCO, Wilfredo. "El tiempo y el espacio. Los que todo devoran y atrapan", (reseña de Aguas salobres), en *Semanario Correo de los viernes*. Montevideo, 24 de febrero de 1984.
- RAMA, Ángel. "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya", en *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Editorial Arca, 1972, p.220. También aparece en *La novela en América Latina*. México, Universidad Veracruzana y Fundación Ángel Rama, 1986, p.495.
- RAVIOLO, Heber. "Prólogo" a *La Ciudad*. Montevideo, Banda Oriental, 1982.
- RENAUD, Maryse. "Avatares de lo fantástico: el caso Mario Levrero". *Río de la Plata*, Culturas, N° 17/18 - 3, 4, 5 jul. 1996.
- RUFFINELLI, Jorge. "Colonizando la niebla". *Marcha*. N° 1525, (reseña de *La Ciudad*), 20, 24 diciembre de 1970.
- RUFFINELLI, Jorge. "Mario Levrero, Alice Springs y la verdad sobre la imaginación", en Ruffinelli, Jorge, *Nuevo Texto Crítico*. ob. cit., p. 59-72.
- ROCCA, Pablo. "Magias parciales de Levrero", en *Semanario Brecha*. Montevideo, 30 de octubre de 1987, p. 30.
- ROCCA, Pablo. "Bibliografía" sobre Mario Levrero" en *Nick Carter*. Montevideo, Arca, 1992. Incluye colaboraciones en revistas, textos de humor, crucigramas.
- ROCCA, Pablo. "Introspección y realismo" (cuestionario inédito a Levrero), en *El País Cultural*, N° 777, Montevideo, 24 de setiembre de 2004, p. 6-7.
- SISCARD, Cristina. "Las realidades ocultas"(entrevista a Mario Levrero), en *El Péndulo*. N°15, tercera época, Buenos Aires, mayo de 1987, p.46
- SILVA, Pablo. "El arte de hipnotizar", (entrevista) en *El País Cultural*. N° 573, Montevideo, 27 de octubre de 2000.
- VERANI, Hugo J. "Conversación con Mario Levrero", (entrevista) en Jorge Ruffinelli, *Nuevo Texto Crítico*. ob. cit., p. 7-18.
- VERANI, Hugo. "Mario Levrero, aperturas sobre el extrañamiento", *Nuevo Texto Crítico*, N° 16/17, Department of Spanish and Portuguese, Stanford University, julio 1995 – junio 1996, pp. 45-58.
- VERANI, Hugo J. "Mario Levrero: el vacío de la posmodernidad", *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, 14:156, 1999, pp. 54-62. Publicado también en Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers, Hans Paschen (Hg.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Band 7 der Reihe Tranvía Sur, Berlín, 2000. Revisado y publicado en *Hermes*

*Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural.* Montevideo, año 5, N° 10, otoño 2006, p., 125-132.

#### 9.4.3. OBRAS DEL AUTOR

LEVRERO, Mario. *Gelatina*. Montevideo, Los Huevos del Plata, 1968.

LEVRERO, Mario. *La Ciudad*. Montevideo, Tierra Nueva, 1970. Ediciones posteriores: *La Ciudad*, Buenos Aires, Entropía, 1977; *La Ciudad* (prólogo de Heber Raviolo), Montevideo, Banda Oriental, 1983 y *La Ciudad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

LEVRERO, Mario. *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo, Tierra Nueva, 1970, Montevideo, Arca, 1998.

VARLOTTA, Jorge. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Folletín, Buenos Aires, Equipo Editor, 1974, contiene dibujos de Carlos María Federici. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, Montevideo, Arca, 1992; contiene post-facio de Helena Corbellini y un exhaustivo trabajo bibliográfico de Pablo Rocca.

LEVRERO, Mario. *Manual de Parapsicología*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1978.

LEVRERO, Mario. *París*. Buenos Aires, El Cid Editor, 1979. Contiene nota Post – liminar de E.Gandolfo. Hay una edición posterior de editorial Arca.

LEVRERO, Mario. *El Lugar*. En Revista *El Péndulo*, N° 6, Buenos Aires, enero 1982, pp. 97 -149. Levrero, Mario, *El Lugar*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1991, Plaza & Janés, 2000.

LEVRERO, Mario. *Todo el tiempo*. Montevideo, Banda Oriental, 1982.

LEVRERO, Mario. *Aguas salobres*. Buenos Aires, Minotauro, 1983.

LEVRERO, Mario. *Caza de conejos*. Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986. Contiene ilustraciones de Pilar González.

LEVRERO, Mario. *Ya que estamos*. En Revista *Sinergia*. N°11, Buenos Aires, otoño de 1986. Contiene además el ya citado trabajo de Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”. Reeditada: *Ya que estamos*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001.

LEVRERO, Mario. *Los muertos*. Montevideo, Ediciones de Uno, 1986. Ese mismo año publica *Santo varón*. Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1986, Guión de Varlotta, dibujos de Lizán. (Historieta.)

LEVRERO, Mario. *Fauna/Desplazamientos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

LEVRERO, Mario. *Espacios libres*. Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1987. Contiene estudio Post-liminar de Pablo Fuentes, “Levrero: el relato asimétrico”.

- LEVRERO, Mario. *El sótano*. Buenos Aires, Punto Sur, 1988.
- LEVRERO, Mario. *Los profesionales*. (Historieta), Buenos Aires, Punto Sur, 1988.
- LEVRERO, Mario. *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992.
- LEVRERO, Mario. *Dejen todo en mis manos*. Montevideo, Arca, 1994.
- LEVRERO, Mario. *El alma de Gardel*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1996.
- LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Montevideo, Ediciones Trilce, 1996.
- LEVRERO, Mario. *Ya que estamos*. Montevideo, Cauce Editorial, 2001.
- LEVRERO, Mario. *Irrupciones I*. Montevideo, Cauce Editorial, 2001 e *Irrupciones II*, Montevideo, Cauce Editorial, 2001. Reeditado: Montevideo, Punto de Lectura - Santillana, 2007.
- LEVRERO, Mario. *Los carros de fuego*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2003.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Montevideo, Alfaguara, 2005.

#### **Libros traducidos**

- LEVRERO, Mario, *Labyrinthes en eau trouble* (trad. San Tewen – Bernard Goorden), Recto Verso (revista – libro), Bruxelles, 1977.
- LEVRERO, Mario, *Fauna* (trad. Paul Dupuis), Editions Complexe, col. L'heure furtive, Bruxelles, 1993.