

Ezequiel de Rosso (sel.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013

Publicada a lo largo de casi cuarenta años de avatares críticos, históricos y editoriales, la producción narrativa de Mario Levrero (1940-2004) se ha vuelto cada vez más accesible –al menos, en términos materiales– gracias a la acelerada reedición de los textos que la componen, la emergencia de piezas más o menos olvidadas y su redescubrimiento por parte de un público lector cuyo entusiasmo ha contribuido a sostener y a refrescar la vitalidad de la obra del polifacético escritor montevideano. En este contexto, *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero* (volumen cuyo título juega con el de *La máquina de pensar en Gladys*, primer libro de cuentos de Levrero) constituye un bienvenido y más que necesario aporte tanto al abordaje académico como a la difusión general de la producción levreriana, cuya recepción crítica el volumen se propone recapitular y reconstituir desde los paradigmas críticos de su propio presente. Así lo anticipa Ezequiel de Rosso en su prólogo, que ofrece una sucinta pero muy esclarecedora contextualización de los ensayos seleccionados. Con estos horizontes, el libro invita a un recorrido desde las instancias críticas fundacionales que acompañaron las irregulares primeras ediciones de los textos de Levrero hasta la consolidación del corpus crítico en la década del '80, la primera consagración académica de Levrero en los '90 (hasta entonces, recuerda Pablo Rocca, las lecturas de su obra se habían circunscrito prácticamente al periodismo cultural uruguayo) y su emplazamiento, ya a comienzos del milenio, en la trama de nuevas configuraciones críticas y literarias. La selección consta de un total de catorce ensayos, contando la presentación de la entrevista epistolar –publicada aquí, por primera vez, en su totalidad– que Levrero concedió a Rocca en 1992. Los textos exhiben una amplísima variedad en lo que respecta a su tono general, sus ambiciones, sus premisas metodológicas y sus conclusiones. Algunos de ellos explotan, con gran eficacia, las ventajas del análisis textual; otros (la mayoría) adoptan la perspectiva del *distant reading* o, en todo caso, sugieren abordajes más extensivos. Cierra el volumen una recopilación de “fragmentos críticos” referidos a la obra de Levrero, empezando por un pasaje de *La generación crítica (1939-1969)*, de Ángel Rama, y continuando con fragmentos

de textos publicados entre 1970 y 2010. Si bien *La máquina de pensar en Mario* admite cualquier orden de lectura, el aprovechamiento de la secuencia cronológica contribuye a poner de relieve todo un conjunto de desplazamientos conceptuales, de variaciones terminológicas, de marcas de época, de rupturas y de continuidades, permitiéndonos discernir la lógica de un desarrollo detrás de (y en) la evidente heterogeneidad de los textos. En términos muy generales, podría decirse que en los ensayos “pioneros” predomina una inquietud eminentemente descriptiva, propensa a la formulación de tipologías de personajes, de tiempos y de lugares, mientras que los textos posteriores suelen incorporar una reflexión metodológica más explícita y rigurosa, funcional a la consideración de aspectos de la obra de Levrero que la crítica ha tendido a soslayar.

La idea de un *estilo Levrero* –estilo que algunos consideran inconfundible– es reconocida como pertinente por la mayoría de los críticos cuyos trabajos integran este volumen. En el caso de los primeros ensayos, se trata sobre todo de caracterizar los textos de Levrero publicados hasta ese momento en términos de persistencias temáticas (el viaje y la búsqueda, la ciudad, la sexualidad, la muerte), de posibles inscripciones historiográficas (romanticismo, surrealismo, posmodernismo), de efectos de lectura característicos (la sensación de asfixia, el humor) o de ciertos procedimientos de escritura (ya nos detendremos sobre este punto). De esta operación resulta una especie de catálogo de recurrencias del que se desprende una determinada figura de autor, conjugada con una visión global de la obra –en la acepción más amplia de la palabra– que define a éste como tal. En el más temprano de los ensayos seleccionados, Elvio Gandolfo reconoce en la solidez, la obsesión y la sobriedad los rasgos más distintivos del estilo levreriano. Rocca emplea términos semejantes al hablar de su “firme energía verbal, entre austera y restallante, entre hosca y humorística” (86). Otros críticos observan una singular dialéctica entre el *fluir casi libre* de la imaginación (las palabras son de José Pedro Díaz) y la voluntad de forma y la exigencia de ordenamiento y depuración. Así, en su ensayo “Levrero: el relato asimétrico”, Pablo Fuentes alude a la “prosa aparentemente caótica, caprichosa, azarosa pero sin duda con una fuerte legalidad” de Levrero (34), mientras que De Rosso se refiere al “espacio pleno, saturado” del estilo levreriano, en cuyo continuo podrían señalarse, no obstante,

nítidas fracturas (145). Para Sergio Chejfec, cuyo trabajo se titula “Lápices y angustias”, Levrero despliega “una narración volátil y referencial a la vez, sometiénola a diferentes pruebas de resistencia” (191). Los ensayos nos hablan de las tramas zigzagueantes de Levrero, de su eliminación del concepto de evolución narrativa, del desvío como núcleo narrativo, del despliegue lineal del relato. A veces, los críticos caracterizan su prosa en clave de ruptura (Verani, en particular, se refiere a la quiebra de la estabilidad de un mundo ordenado y reconocible); el mismo Levrero afirmó alguna vez que la lectura del *Ulysses* lo había ayudado a destruir muchos “esquemas recibidos”. El escritor no se refería entonces –según él mismo aclara a Rocca– al realismo ni a ninguna corriente en particular, sino a esa cosmovisión que nos imponen la familia, la educación, las opiniones vulgares que acumulamos a lo largo de la vida. Sobre su característico narrador en primera persona parecería existir, en fin, un fuerte consenso entre los autores. Esto es, al menos, lo que se desprende de la selección de De Rosso, quien adhiere a las miradas de Fuentes y de Verani al concebir los relatos de Levrero como las aventuras de sujetos vaciados, indigentes, superficiales, idiotas arrastrados por las circunstancias que nunca llegan a realizar lo que se proponen.

Especialmente los primeros ensayos suelen ostentar, con fuerza singular, lo que podría llamarse una “nostalgia de los metarrelatos”. En esta clave podría interpretarse su obsesión por inscribir la obra de Levrero en el marco de esquemas narrativos de naturaleza más mítica que historiográfica, expresados aquí en términos de prefiguraciones, de herencias, de semejanzas o de influencias. De carácter idealmente continuo y coherente, estos metarrelatos –verosimilizados por el tono a menudo impresionista de los textos– se ven trazados a partir de ciertos puntos de referencia: nombres propios de escritores, ante todo, pero también “corrientes” estéticas. Así, en “Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero”, Díaz remite la obra de Levrero a la “apertura onírica” inaugurada por el romanticismo; desde ahí atraviesa todo el siglo XIX (pasando por los *petits romantiques*) hasta llegar al dadá y al surrealismo. A su turno, Fuentes presenta al escritor uruguayo como un heredero tardío, pero directo, de “los raros” (tendencia que se perfiló en Uruguay durante los años ’40), último eslabón de una cadena imaginaria que enlazaría a Lewis Carroll y Lautréamont con Kafka, Joyce,

Faulkner y los surrealistas, pero también con la obra de Quiroga. La terminología que Hugo Verani despliega en “Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento” incluye alusiones al surrealismo, al “fantástico psicológico” (representado por Felisberto Hernández y por Cortázar) y al “neofantástico”, con respecto a los que Levrero –un caso relativamente inusual en la narrativa latinoamericana, según Verani– guardaría diversas afinidades. El crítico introduce también –acaso innecesariamente, pero no olvidemos que escribe en 1995– el concepto de “posmodernismo”, también presente en otras de sus aproximaciones a la obra levreriana. Es en este sentido que Luciana Martínez advierte más adelante que, aunque cuestiones como los problemas ontológicos, el sondeo de lo subjetivo, la pérdida del sentido del yo o la pregunta por lo real *puedan* leerse desde lo posmoderno, de ningún modo constituyen particularidades posmodernas. “París: ciudad metáfora en la obra de Levrero”, de Juan Carlos Mondragón, muestra mayor cautela en su invocación de macroesquemas históricos. Si bien el crítico alude pasajeramente a “los raros” e insinúa la posibilidad de ver en la obra de Levrero una “reactivación” de las fantasmagorías de Carroll y Kafka, en realidad no le interesa perderse en la discusión de categorías a las que concede, a lo sumo, un valor axiomático: el afán clasificatorio y los metarrelatos dan lugar, así, a “la voluntad de auscultar zonas excluidas del catálogo y carentes del análisis legitimante, precisamente, por su tendencia centrífuga” (62). En los ensayos de Oscar Steimberg, De Rosso y la citada Martínez (todos ellos preparados especialmente para este volumen), estas inquietudes no se ven simplemente descartadas: en cambio, se *subliman* –por así decirlo– bajo la forma de sugestivas propuestas metodológicas. En “Para un comienzo de descripción de las historietas de Levrero”, Steimberg practica un abordaje en clave semiótica de las incursiones del escritor uruguayo en el cómic, deteniéndose en *El llanero solitario*, *Santo Varón* y *Los Profesionales* (obras, todas estas, que Levrero firmó como Jorge Varlotta). En “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, De Rosso parte de la idea de que Levrero quiso reescribir la tradición del policial desde el instante mismo en que empezó a escribir. Si la novela policial se corresponde con una matriz “cerrada”, Levrero se habría propuesto componer una “novela policial abierta”, horizonte que habría habilitado conexiones y bloqueado opciones en su propia maquinaria narrativa,

potenciando su autorreflexividad. Así, según De Rosso, Levrero recurre al policial porque, “a diferencia de otros campos y géneros que también practicó [...], el policial, por toda su ‘clausura’, [...] obliga a una forma, permite la narración aun si esa misma estructura aparece desbordada” (162). Uno de esos “campos y géneros” es, precisamente, el de la ciencia ficción, cuyas conexiones con la obra levreriana indaga el ensayo “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”. Sin resignar el tono ensayístico, el texto de Martínez muestra especial cuidado en su estructura lógica, la cual nos conduce –a menudo, a través de interrogantes ramificados– desde la Edad de Oro de la ciencia ficción y la *New Wave* hasta la mística y la parapsicología. Así es como la obra de Levrero queda inscrita en tramas que resultan inusuales en relación con el resto del libro; Ballard, Dick, Huxley, son algunos de los nombres que integran este nuevo (y muy interesante) mapa onomástico.

La máquina de pensar en Mario no abunda en referencias que de inmediato se reconozcan como “teóricas”, aunque es cierto que tampoco las necesita. Aun así, especialmente en los últimos ensayos se advierte la puesta en juego –tan pertinente como productiva– de conceptos comúnmente asociados a los ámbitos de la teoría literaria y la filosofía. Encontramos, sí, breves menciones a autores como Barthes, De Certeau, Agamben, Nietzsche, Kermode, Kant, Deleuze, Blanchot, Pirandello, Freud, Panofsky, Kuhn, Simone Weil o el Baudrillard de los simulacros (también Ángel Rama, a propósito de “los raros”), aunque estas referencias no suelen desempeñar –excepciones aparte– un rol central en el andamiaje expositivo y/o argumentativo de los textos. Tal es el caso, en cambio, de la mayoría de las referencias “literarias” –muy numerosas, por cierto– que recorren el libro. No sorprende que Carroll y Kafka sean dos de los escritores a quienes con mayor frecuencia aluden los textos. De Rosso se hace eco de esta tendencia, inspirada generalmente por el onirismo característico de los relatos de Levrero. Este “aire kafkiano” –que De Rosso reconoce también en autores como Felisberto (aunque no es seguro, aclara, que éste hubiese leído a Kafka), Virgilio Piñera y Bellatin– nos remitiría a una lectura “pobre”, literal de la obra del escritor checo; una lectura que, contra Borges, no encuentra en Kafka al “cuentista de la paradoja, sino al novelista del procedimiento y del empobrecimiento tanto de la descripción como de la peripecia” (13). El mismo Felisberto constituye una presencia constante a

través de los ensayos, tanto los “pioneros” como los más tardíos. En “La idea misma de ciudad”, Martín Kohan vuelve sobre el binomio Felisberto-Kafka, a cuyos nombres añade el del propio Levrero, para caracterizar el derrumbamiento de esa división entre espacios abiertos y cerrados –tan característica de la fundación de la literatura burguesa– que supone la protección en lo privado y lo desguarnecido en lo abierto. Y es que, aunque las fobias del personaje levreriano lo lleven casi siempre al encierro, se trata de interiores precarios, opresivos, expulsivos, del todo ajenos a un ideal de cobijo. Así también Roberto Echavarren advierte –en el último de los ensayos, titulado “Autonomía literaria y ética personal”– cómo *La máquina de pensar en Gladys* se nutre de los imaginarios de Felisberto y de Kafka, así como del de Marosa di Giorgio; cómo, en aquel libro, un Levrero que todavía no ha encontrado su voz *toma prestado* de estos autores “en el sentido más inteligente de la palabra” (237). Por su parte, Blas Matamoro reconoce en Felisberto al ilustre antecesor uruguayo de Levrero, aquel de quien éste habría tomado ese *narrar distraído* (falsamente distraído, podría decir Chejfec) que proporciona al lector “una serie de elementos aparentemente desordenados, que han de formar un texto en la lectura, a la manera de los acertijos y los dameros malditos” (256). Más complejo es el caso de Onetti, cuyo nombre introduce, en cada una de sus esporádicas menciones, un fortísimo campo gravitatorio. El volumen comienza por exponer la visión más intuitiva al respecto: “los raros” uruguayos (Levrero entre ellos) como corriente alternativa respecto de un bloque narrativo mayoritario identificado con el “realismo”, el cual reuniría autores tan dispares como Onetti y Benedetti. Esta aparente relación de oposición, sin embargo, se va complejizando. El propio Levrero, movido por una concepción muy estrecha del fantástico y de la ciencia ficción, pero también por su disposición a menudo pícara, incluso provocativa, hacia la crítica, alentó este desplazamiento al postular que su propia narrativa era esencialmente realista. Interrogado por Rocca sobre esta cuestión, Levrero replica –adoptando, con ironía característica, la terminología de su entrevistador– que no comprende la diferencia entre la “búsqueda de uno mismo” onettiana y su propia “búsqueda en el inconsciente”. Los ensayos volverán un par de veces más sobre esta pista. De esta forma, Mondragón sugiere vincular las “urbanizaciones del horror” levrerianas (las cuales llevan del espanto y el deseo de huir a la resignada adecuación a la extrañeza, que

también detecta Verani) con las utopías uruguayas de Galmés y de Onetti, de las que Levrero ofrecería, en todo caso, una muy singular variante, mientras que Echavarren reconoce en la lectura compulsiva de policiales, así como en el imperativo de abandono en lo que cada uno escribía (hedonismo lector, intransigencia en la escritura), un sustrato compartido por Levrero, Felisberto y Onetti, con cuyo Eladio Linacero compara algunos rasgos de la personalidad del propio Mario.

Es, precisamente, esta imagen de la figura personal de Levrero – imagen a la que no le falta, sin duda, cierto fundamento empírico– la que emerge en buena parte de los ensayos. Díaz nos habla de un Levrero romántico que no escribía porque quisiera, sino porque no podía evitar hacerlo; Mondragón lo considera uno de los paradigmas más notorios del escritor uruguayo de la posdictadura: “huidizo, escudado en seudónimo, publicado en clandestinas y subterráneas páginas, alejado del circuito literario del sentido común” (65); así también Rocca alude a los hábitos recoletos, casi anacoréticos del autor. Los ensayos de Adriana Astutti (“Escribir para después: Mario Levrero”) y de Reinaldo Laddaga (“Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”), al igual que el ya citado de Chejfec y –en menor medida– el de Echavarren, se adentran más específicamente en las transformaciones que experimentó la escritura de Levrero desde los inicios de la década del '90, momento a partir del cual su obra viró hacia lo que ha dado en llamarse una “literatura del yo”. Las referencias privilegiadas serán *El discurso vacío* y la póstuma *La novela luminosa*, obras que nos enfrentan “a las tensiones entre literatura y vida, a las posibilidades de diseñar una vida a partir de la escritura” (17). Pero es la extensa entrevista epistolar de Rocca la que, en particular, añade nuevas dimensiones a la figura de Levrero, aun cuando éste nos convenza de que el escritor es un ser misterioso distinto de su propio “yo”, aun cuando el propio Levrero confiese haber sembrado pistas falsas en sus respuestas. O precisamente, en gran medida, en virtud de estos mismos gestos, los cuales no hacen más que enriquecer el personaje levreriano. Ahí están el Levrero que no se dejó absorber por ningún movimiento cultural, el autor de las múltiples identidades, el narcisista inconsciente, el solitario niño de Peñarol (aunque no, aclara él, en el sentido de una soledad negativa o angustiante). Más allá de las ironías, el escritor habla en serio la mayor parte

del tiempo, y es en este tono que responde –entre tantas otras– la pregunta referida a su relación con los jóvenes. Destaca Echavarren que, si ni Onetti ni Felisberto tuvieron salones literarios, Levrero consiguió trascender la aparente reclusión del solitario para presidir, para los escritores noveles, una “versión internet” del salón letrado. No es otra la imagen evocada en el cuestionario de Rocca. Su entrevistado responde que tal vez sea exagerado decir que los jóvenes ven en él un maestro; que acaso lo perciban, más bien, como un compinche. Libertad, autenticidad, fidelidad al “joven interior” son, para Levrero, los términos que encierran la clave de esta relación. “Los jóvenes –reflexiona el escritor– siempre fueron carne de cañón de las ideologías, y ahora que los adultos están momentáneamente huérfanos, los jóvenes no tienen puntos de referencia, y deben mirar hacia su propio interior, y se asustan. Entonces empiezan a buscar a los expertos en mirar hacia adentro, y ahí es donde mi literatura los puede ayudar” (106). El reconocimiento de esta vena “pedagógica” (aunque lo sea involuntariamente) conlleva, posiblemente, la torsión final de la pregunta por el vínculo entre la obra de Levrero y esa “realidad” de la que sus ficciones parecerían, a primera vista, querer evadirse. Una realidad que se transfigura bajo la sombra de una conciencia postraumática que anuncia la disolución final (no necesariamente cumplida, pero siempre inminente) del naturalizado consenso que la respalda. Después de todo, ya desde el comienzo los ensayos nos hablan de la emergencia de lo siniestro en la realidad circundante, de la cotidianidad inexistente o perturbada, del flujo continuo de lo ordinario a lo anómalo, del derrotado asumir el extrañamiento que conlleva la alienación, cuya contracara podría encontrarse –según aventura Martínez– en la configuración levreriana de una teoría del conocimiento del yo interior verdadero, de la realidad e incluso, en última instancia, del Espíritu.

Alejandro Goldzycher
(UBA – CONICET)