



Mario Levrero: la máquina del relato o pensamiento, arte literario e imagen

Betina Keizman¹
Universidad Diego Portales. Chile
betkeiz@yahoo.com

Resumen: En múltiples oportunidades, Mario Levrero ponderó la imagen mental como figura medular de su producción narrativa. Este trabajo indaga el concepto de imagen mental para entender la tensión entre la visualidad y la verbalidad en algunos cuentos de *Espacios libres*, de 1987. Esta tensión revela que la operación que la escritura de Levrero pone en funcionamiento supone un sistema lingüístico que utiliza estrategias dominantes en el orden de lo visual, yuxtaposición y saturación, y en las que la dimensión de lo pensado perturba el orden de relato, desviándolo de los circuitos esperables o estableciendo una suspensión sin conclusión narrativa. De este modo, la escritura de Levrero replantea el estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte literario, palabra, acción e imagen, y pone en marcha una máquina que reconfigura lo narrativo en pos de otros funcionamientos y de otras formas de existencia de la palabra y del relato.

Palabras clave: Levrero - Visualidad - Imagen Mental

Abstract: Quite often, Levrero considered the mental picture as the central figure of his narrative production. The present work investigates the mental picture concept in order to understand the stress between visuality and verballity in some tales of *Espacios libres*, in 1987. The schedule that Levrero's writing operates supposes a linguistic system that uses ruling strategies in the matter of visual, juxtaposition and saturation, and in which the dimension of what's meant scrambles the narration order, deviating it from awaited circuits o establishing a suspension without narrative conclusion. On that way, Levrero's writing restates the status of relationship between thinking, literature art, wording, action and image, and starts a machinery that reorders the narrative after others operating modes and other existing modes of the word and the narrative.

Key words: Levrero - Visuality - Mental picture

¹ **Betina Keizman.** Doctora en Letras egresada en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Especialista en Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana, con énfasis en la Literatura Rioplatense y la Literatura Mexicana. En los últimos años ha trabajado la intermedialidad en las relaciones cine-literatura y literatura y visualidad. Es co-autora de *El minotauro y la sirena* y, entre otros, ha publicado los siguientes artículos: "Borges, el cine y las estrategias de representación", "El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda" « Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la revolución mexicana ».



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Desde sus recepciones iniciales, la palabra imaginación se conjura como una clave de lectura privilegiada de la obra de Levrero. Recordemos que ya en 1966, Ángel Rama lo ubica entre “los raros”, considerándolo parte de la ola narrativa que busca romper con los tintes realistas que dominaban en ese momento el campo literario uruguayo. El término imaginación alude a sus vínculos con la ciencia ficción, el policial y la literatura fantástica —es decir, con cierta zona de las producciones masivas que resultaban excéntricas respecto de un canon estético y literario en el que, sobre todo, la ciencia ficción no se había introducido. Pero, también, el término imaginación aplicado a la obra de Levrero sirve para abarcar una serie de mecanismos constructivos de su narrativa, la digresión, la libre asociación y el universo de afinidades subjetivas que restituyen una práctica vanguardista que intenta abortar la proyección potencial —por esperable y previsible— de un relato, una práctica que lo posiciona en una tradición en la que se destacan escritores como Felisberto Hernández o Virgilio Piñera, con quienes se lo suele emparentar. El problema es que aun atribuyendo a la escritura de Levrero una potencia creativa y extravagante, el término *imaginación* le confiere también un halo impreciso y excéntrico. En definitiva lo “imaginativo” funciona como una categoría tranquilizadora, con alcurnia estética, que oculta —o poco explora— los mecanismos de su escritura, sus efectos, las particularidades de su apuesta literaria y estética. Me detendré, entonces, en una de las posibles modulaciones de esta “imaginación”, que me parece central en la narrativa de Levrero, me refiero a la imagen mental, a las imágenes pensadas como imágenes mentales, imágenes de creación (un noción que Levrero destacó con intensidad polémica, probablemente consciente del relativo anacronismo de la categoría), y a la tensión entre la visualidad y la verbalidad de estas imágenes. O para plantearlo de otro modo, la tensión que en los cuentos se establece entre una aparente imaginación desbordada y los procesos mentales que formulan o encarnan protagonistas y narradores, y también a los procesos mentales que como una ruta posible se construyen en la lectura, una



preocupación que ilumina el interés del autor por el cuento policial y por la forma del laberinto.

Levrero publica en 1987 *Espacios libres*, donde reúne cuentos que en su mayor parte ya habían aparecido en distintas publicaciones periódicas entre los años '70 y los '80. "Los muertos", "Los laberintos", "Feria de pueblo" y "Las orejas ocultas (una falla mecánica)" desarrollan distintas derivaciones de la imagen mental, y nos permitirán interrogar las representaciones y el papel de esta imagen mental en la escritura de Levrero.² "Las orejas ocultas" había sido publicado en 1980, en *Maldoror* n° 15, "Los laberintos", en *Sinergia*. "Feria de pueblo" fue editado por el *Club del Grabado* de Montevideo en 1983 y algunos de sus fragmentos se incluyen en un tema del mismo nombre del disco de Leo Masliah, "Canciones y negocios de otra índole", de 1984. Las publicaciones y sus formas de circulación expresan también ese espacio excéntrico por el que transita la obra de Levrero, cuya muerte en el 2004 parece haber terminado por catapultarlo como un escritor secreto y escogido, de una actualidad radical sobre todo en lo que respecta a sus últimos libros, los que ponen en primer plano una escritura volcada hacia la reflexión sobre su propia producción, en la búsqueda de una aprehensión más completa e íntima de lo real y de la experiencia. En este sentido y aunque la totalidad de la obra levreriana conserva la coherencia interna y la obsesión que guía los grandes proyectos literarios, nuestro corpus pertenece a las zonas más ficcionales de su narrativa, si se las compara con el giro hacia las "escrituras del yo" explícito de sus últimas producciones, un ejercicio que alcanza su mayor realización en la *Novela luminosa* y que ubica a la producción de Levrero como parte de una tendencia literaria de gran auge en la actualidad de la narrativa latinoamericana.³

Los muertos visuales

² Remito a las conversaciones con Pablo Silva Olazábal, donde Levrero reitera su intención de expresar con palabras las imágenes vividas interiormente (ver, entre otras, página 17).

³ Remito, entre otros, a los trabajos de Graciela Speranza y Reinaldo Ladagga.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

En “Los muertos”, un personaje-narrador alojado de favor en la casa de sus tías descubre que otro inquilino, del que casi nada conoce, se ha suicidado. Más precisamente, lo sabe antes de *verlo* por una premonición que para el personaje tiene una consistencia predominante visual: es una imagen que confirmará al descubrir el cuerpo. Se trata de *un* muerto, pero este narrador se obstinará en hablar de *los muertos* para acentuar la duplicidad inicial de su percepción, esta imagen previa a la visión. También son *los muertos* –lo descubriremos en el desarrollo del cuento– porque desde una perspectiva metatextual y psicoanalítica la víctima podría ser él mismo, y esta reiteración o doblez orienta al personaje hacia una cadena de reflexiones sobre otros acontecimientos extravagantes de su vida. La máquina obturada de producir deseos que es el inconsciente del personaje ha sido destrabada por la superposición de imágenes del *muerto* que es *los muertos*, y este mecanismo se convierte en el mecanismo del cuento, en que la indagación por *el muerto-los muertos* impulsa el buceo hacia recuerdos y pensamientos imprevisibles. El cuento es la escritura de este sistema de asociaciones subjetivo y arbitrario que se sumerge en aguas profundas, la exposición de una teoría y práctica de la escritura literaria en que la imagen juega un papel fundante, el de un encadenamiento de sucesos por asociación o desliz, y que pone en primer plano el concepto de arte como actividad y producción mental. El referente visual imaginario (el muerto inicial que el personaje *vio* en su mente antes de ver en la realidad) se somete a una interpretación de matriz psicoanalítica que deriva en la escatología, la que asocia al muerto con las cucarachas y sus humores o con un hombre encerrado en una pieza que termina defecando en una sábana que rasgará y envolverá en paquetes mínimos, cerrados.

Rama (1972) ha señalado que los cuentos de Levrero siguen una deriva lateral y en este caso, en efecto, el muerto y el malestar del personaje ante la situación lo estimulan a recuperar otras experiencias a partir de esa imagen inicial, trastocada en imagen mental. Dice Levrero en su “Entrevista imaginaria”:



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

No cultivo las letras sino las imágenes, y las imágenes están muy próximas a la materia prima que son las vivencias [...] Yo cultivo la imaginación para traducir a imágenes cierto impulsos –llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales- [...] la cuestión es dar a través de imágenes, a su vez representadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para lo cual no existe un lenguaje preciso.

Aunque particularmente ilustrativa, estas declaraciones son menos precisas que lo que supone una primera lectura porque, justamente, lejos de concebir la imaginación como un recurso que no se cuestiona y que anudaría la imagen a la experiencia y a su relato, una especie de imagen epifánica y por lo tanto reveladora, Levrero la convierte en problema al proponer que no hay un lenguaje que la precise, al darle formas desbordadas o extremas (vinculadas con lo escatológico y lo sexual), al volverlo material de escritura.

Si Levrero no cultiva las letras sino las imágenes, ¿qué sucede con las letras?, ¿qué es lo que se lee en sus cuentos, o cómo se lo lee? Sin duda que esa imagen en fuga que la escritura de Levrero propone no es epifánica porque no es desenlace ni revelación, sino, muy al contrario, el comienzo de la máquina de imaginar y del texto. La imagen levreriana es una imagen que se niega a las dos modalidades instituidas, la de la imagen mental como imagen de la razón y del pensamiento claro, por supuesto, pero también a la imagen de la poesía y de la percepción epifánica,⁴ una metáfora que supondría la “inversión” de lo visible, la expresión de lo sublime, una forma conclusiva que en los cuentos de Levrero jamás es tal, porque sus desenlaces son dinámicos y, como veremos, se expanden hacia otras sensorialidades que difuminan y amplían lo estrictamente visual. En el caso de “Los muertos”, por ejemplo, el cuento termina con la descripción precisa de la mujer que pisa una cucaracha con el pie desnudo “y a la cucaracha le salió de adentro una cosa blanca, y ella vomitó” (276). Es una imagen sórdida, en la que el personaje se abisma sin

⁴ Según el paradigma teórico al que se adscriba, en una tradición de raíz platónica la imagen es tomada como lugar de la ilusión, y el pensamiento articulado en palabras como lugar del discurso racional y de los conceptos verdaderos. Por el contrario, en las teorías que suponen mayor confianza en las fuerzas de lo visible, la imagen se convierte en el lugar de la revelación verdadera y el lenguaje articulado se vuelve obstáculo, convención, ideología.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

comprensión ni conclusión, y que sugiere una analogía sexual con la eyaculación (el protagonista y la mujer acaban de mantener relaciones sexuales) que lejos de sellar el cuento, lo mantiene en una posible tensión de significados que no se clausura. (Al respecto, hay que destacar que aunque Levrero juega con la posibilidad, su imagen tampoco es la imagen freudiana que restituye un recuerdo reprimido, porque la hermenéutica psicoanalítica nunca se engarza por completo en sus cuentos, y sobre todo porque no conserva ninguna primacía interpretativa. De ese modo, la posible hermenéutica psicoanalítica se relativiza ante una narración demasiado interesada en el mecanismo y en su propio desarrollo; en suma, la potencia de la escritura vuelve redundante y pueril una resolución en clave psicoanalítica del conflicto-enigma que la imagen propone.)

Pero volvamos a la pregunta de qué implica en la literatura levantar la bandera de la *imagen* en su dimensión mental, sobre todo si se lo hace evadiendo los usos literariamente consagrados: su utilización epifánica, como he dicho, o concebirla como forma de representación del pensamiento claro o como representación metafórica (la imagen de una tormenta para expresar la radical tormenta interior de un personaje o de una situación).⁵ Según Mitchell, la imagen mental es la más enigmática de todas las categorías de imagen por ser el “espacio” donde se construyen todas las otras imágenes, el lugar de tránsito y de realización tanto de una palabra o de una imagen verbal, como de una imagen gráfica, óptica o perceptual: cada una de estas formas requieren y se cruzan en este interregno tácito que sería la imagen mental. Por eso mismo, en el caso de Levrero, la referencia a las imágenes mentales opera como algún tipo de salida de la literatura, como un mecanismo de distorsión de la causalidad narrativa, como una forma de enlazar la imagen literaria con otras zonas psíquicas o visuales que están en los confines de lo literario.

En su reflexión sobre la pensatividad de las imágenes, Rancière sostiene encontrar allí una tensión entre modos de representación. Su tesis es que “las

⁵ Cabe señalar que en “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”, Luciana Martínez sí encuentra una búsqueda epifánica, luminosa, en otros libros de Levrero. Ella misma destaca otra idea interesante, afín con este trabajo, respecto a que las vías de la plástica, la caligrafía, por ejemplo, parecen para Levrero más cercanas a esta realización.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

imágenes que piensan” replantean los cambios de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen. Al analizar estas disposiciones en la literatura, Rancière da el ejemplo del final de *Sarrasine*, “la marquesa se quedó pensativa”, en que la pensatividad contraría la lógica de la acción del relato porque lo prolonga cuando se suponía acabado, en desenlace, pero sobre todo porque “pone en suspenso toda conclusión” (119) narrativa. De modo análogo, leyendo cómo ciertas imágenes pictóricas puntúan la historia de *Madame Bovary*, Rancière señala que se construyen dos cadenas de acontecimientos, la narrativa y una serie de micro-acontecimientos que no obedecen a la misma lógica orientada sino que se dispersan, sin comienzo ni fin, sin causa ni efecto. Es interesante porque para Rancière lo pensativo no es lo que piensa sino lo que divaga, un pensamiento en acción sin ruta prefijada, un pensamiento que en estos cuentos de Levrero está lejos de la deriva melancólica y es, al contrario, un pensamiento acelerado, perdido aunque tenso, cercano a la manía.⁶ Siguiendo la propuesta de Rancière, se identifica allí un cambio en el estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte literario, acción e imagen. Es esta reconfiguración de relaciones la que implica un mecanismo diferente de lo que Rama ha considerado una forma de deriva lateral, porque este encadenamiento de acciones que Rama identifica como laterales, lo son efectivamente si se las considera desde una perspectiva de construcción narrativa temporo-causal, es decir, laterales respecto de un cierto eje narrativo; pero pensadas rigiendo una estrategia visual, supondrían algo diferente, una técnica de yuxtaposición y saturación, mucho más significativa para pensar los textos de Levrero. La yuxtaposición y la saturación son estrategias más cercanas al dominio de la visualidad (no porque no existan en lo verbal sino porque allí ocupan funciones ajenas al armado del relato), pero que experimentadas en el universo lingüístico de la narrativa de Levrero son responsables, aunque no exclusivas, de ese efecto de excentricidad y reiteración que domina los cuentos y que muchas veces se engloba bajo la versátil categoría de “imaginación”.

⁶ Para la relación melancolía-manía, remito al tradicional ensayo de Freud sobre el duelo.

Claves laberínticas de lectura

En “Los laberintos” lo que se escribe es el discurso del desequilibrio psíquico: un narrador que se sugiere perturbado psicológicamente va a descansar en la playa, pero se obsesiona por los laberintos (su trabajo es hacer laberintos) y por toda una serie de mínimas situaciones que resultan ominosas porque sin forzarlas a un orden explicativo o causal –eso queda para la última frase del cuento– son trabajadas desde la reiteración y la adyacencia. La superposición de imágenes y situaciones –araña, laberinto, trampa, pensamiento, mujeres, atracción, hilo, trampa, tela– trama una asociación que no reside en una lógica narrativa de secuencia causal, pero que bajo la fuerza de los deslizamientos y de las reiteraciones establece un juego de lazos metonímicos y metafóricos que adensan la narración. El discurso de la locura del narrador consiste, por supuesto, en la búsqueda de una relación entre estos hechos, acontecimientos, factores, que para el lector y él mismo se presentan con la azarosa arbitrariedad de la vida. En el desenlace, el narrador se declara atrapado y sugiere –y el lector en empatía así puede deducirlo– que la Sonia que buscaba y perseguía para verla desnudarse sería en realidad una araña en cuya tela ha caído.

Lo que interesa destacar es que la posibilidad extraordinaria del desenlace es completamente sugerida y nunca enunciada; si el lector puede extrapolarla es porque, como en los juegos ópticos de deformación, ha sido inducido a replicar la sospechas delirantes del personaje, aunque tampoco ellas hayan sido enunciadas (en ese sentido, “Los laberintos” es sobre todo una portentosa máquina que trabaja los efectos de la lectura). Lo sugerido se alcanza por una lógica cercana a lo visual, a la superposición de categorías, a la asociación de formas, y no por una razón narrativa, causal, de motivaciones o de relaciones de sentidos.

El cuento de Levrero avanza bajo una estrategia de saturación, de analogías tácitas y, también por la puesta en funcionamiento de un archivo de matriz policial. Borges es referente evidente de relatos en que el tema es el



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

desarrollo de la trampa que atrapa al detective (y al lector), como en “Emma Zunz” o en “La muerte y la brújula”; pero en el caso de Levrero, los elementos fundantes de la trama policial solo están nombrados, son el cartón piedra en toda evidencia incompleto (como si el relato de Emma Zunz pudiera funcionar aún sin sus presupuestos iniciales: la muerte del padre, la traición de Loewenthal, la venganza de Emma). En “Los laberintos”, la argucia misma de los múltiples desplazamientos ocupa el centro de interés, la materialidad del relato. Sin exponer los elementos del acertijo, basta con esbozarlos para que el aparato cultural del lector ponga en funcionamiento un mecanismo de decodificación y esclarecimiento del enigma. Si hay una influencia borgeana en este mecanismo, es una influencia que se sabe post-borgeana, que supone su conocimiento, el acuerdo tácito que en el policial exige que los elementos establezcan relación y en que el perseguidor atrapado es una opción privilegiada en la combinatoria de trampa y resolución con que la literatura policial juega sus cartas.

El desenlace del cuento cruza el pensamiento y lo visual: “En ese momento, [...] supe cómo era Sonia *sin necesidad de verla*, y pensé en mi libro sin terminar, en lo lindo que sería poder comenzar a escribirlo una vez más – ahora, desde un nuevo y terrible *punto de vista*” (244). El final abierto se sostiene en la sugerencia de aquello que no se necesita ver, que es del orden del pensamiento, que tampoco necesita nombrarse porque ha sido convocado por la matriz misma del género policial en su variante del relato del cazador-cazado, y por una serie de superposiciones, de yuxtaposición e insistencias para las que el género exige relaciones de identidad (al respecto, la aparente animalidad del personaje de Sonia, que aparece identificada con la araña, rescribe el carácter metafórico de la trampa: el personaje *ha caído en su tela*, pero lo ha hecho *materialmente*, Sonia sería una araña y el personaje estaría *efectivamente* atrapado en su red). La referencia al punto de vista reinventa esta dimensión visual y espacial de la metáfora de la perspectiva de un relato, saber lo que ahora sabe, estar *del otro lado* de la tela. De este modo, la dimensión simbólica o metafórica aparece en el cuento superpuesta –o



sobreimpresa— a su carácter icónico: Sonia es la mujer pero también es la araña; el hombre ha caído en la trampa y *está* en una tela, querer escribir la historia desde otro punto de vista es también estar *físicamente* en otro lugar.

Écfrasis posible y cuerpo monstruoso

“Feria de pueblo” también relata una trampa. Un hombre es atraído por el discurso del feriante que describe el espectáculo de la bella Otero, descripción que ocupa casi todo el cuento. Finalmente, al entrar en la carpa, descubre que él mismo es el actor de ese espectáculo y que debe subir una escalera y lanzarse en el aire hacia una minúscula piletita que lo espera a lo lejos, en el piso. Por una parte, la descripción del macabro espectáculo de la bella Otero, que deformará su cuerpo, lo estirará, convertirá sus senos en manos, tocará piano, se plegará y deglutirá a sí misma, lleva al límite las posibilidades de relación entre la descripción y lo verbal, el espacio en que la materialidad imposible de ese cuerpo se corresponde con una materialidad posible del discurso. El efecto es asombroso no solo por la imposibilidad y perversión de lo que describe —la monstruosidad de las operaciones del cuerpo— sino por el carácter elástico, de deglución y mitosis en que el organismo pierde sus cualidades humanas. A la imposible expansión visual se corresponde un desarrollo lingüístico posible, que efectivamente atrapa al lector y domina en extensión el relato. La curiosidad de personaje crece porque la palabra lo convoca al convocar y nombrar lo imposible, al empujar a un límite su capacidad imaginativa para seguir la descripción (porque se supone que es una descripción) del macabro espectáculo.⁷

Este abismo entre lo lingüístico y su referente atrae al hombre al interior de la carpa, porque quiere *ver* lo que se ha nombrado. Pero una vez más los dos órdenes solo pueden tensionarse, establecer distancias y torsiones, y por eso lo que el hombre encuentra en el interior de la carpa decepciona sus expectativas. El mismo desequilibrio que propone la última frase del desenlace (y que mayor desenlace conclusivo que una caída en picada al vacío):

⁷ Jesús Montoya Juárez señala este carácter ecfrástico de la narrativa de Levrero.



“...mientras caía vertiginosamente y me sentía asfixiar, tomé la resolución” (154). El cuento se detiene sin clausura en esta resolución que se desconoce, pero que detiene narrativamente la caída. En este punto final, el de las últimas palabras del cuento, se vuelve a producir ese efecto de cortocircuito del relato que operan los cuentos de Levrero cuando los sostiene sin final, aborta su desarrollo estrictamente narrativo al poner lo narrativo en contacto con otra materia (Rancière diría otra forma de representación de lo sensible) que es la del pensamiento.

La caja literaria

En “Las orejas ocultas (una falla mecánica)”, Levrero extrema una posible representación de su método compositivo. Algunos elementos de los otros cuentos se repiten: la distorsión de las cadenas causales, los cuerpos que se modifican (en este caso, un bebé que crece tal como le sucedía a la Alicia de Lewis Carroll), el formato aparente de la investigación policial. También aquí los cuerpos se replican, hay varios hombres que al mismo tiempo deciden saltar por una ventana, varias ancianas que flotan sostenidas por paraguas negros, la proyección de una imagen de Hitler en un ventanal, que después se descubre como un efecto óptico. El relato revisa diversos mecanismos ópticos, lentes que deforman, la repetición de lo que parece una secuencia fílmica en que la velocidad de la caída se aletarga en un efecto de detención, la construcción de estructuras multiplicadas que refieren a la formación de los fractales. De nuevo, las distintas situaciones se presentan bajo un efecto de falso encadenamiento discursivo que es yuxtaposición arbitraria.

En el desenlace aparece un personaje que ha construido un aparato visual, una caja negra con una lente ante la que desfilan decorados y láminas que representarían a los personajes del mismo cuento. ¿Cómo evitar la tentación de considerarlo una representación metatextual del sistema mismo de la elaboración del cuento? Habría que evitar esa tentación, o asumirla con altos riesgos, porque esta caja óptica es una máquina en rebeldía, que no se somete a los designios de su creador demiurgo. El aparato tiene efectos hipnóticos, es

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

decir, ejerce un efecto sobre la voluntad del creador, y se desarrolla siguiendo lineamientos propios, tal vez en obediencia a deseos reprimidos. Esa sería su falla, la del título (que también remite al bebé agigantado que dentro de la casa solo puede ver, y tiene las orejas tapadas, es decir que sufre una fragmentación y disfunción de sus capacidades de percepción). Las láminas del aparato que representan personajes y situaciones del cuento señalan que toda producción es reproducción, o reformulación cultural, como el rostro de Hitler, que un personaje reconoce mientras que a otro le resulta conocido y público, aunque es incapaz de precisar su nombre. Si la caja es la caja de la literatura y de la imaginación, es sobre todo una caja que falla, o una caja insubordinada, algo que funciona como un bebé gigante, atrapado, arbitrario, activo y a la vez disminuido en sus capacidades. Por este carácter paradójico, la máquina literaria no ofrece claves de lectura ni ilumina ningún orden interpretativo, a diferencia de otras representaciones que al interior de las obras sirven para definir sus lecturas (pienso en el lector de continuidad de los parques o, para mantenerme en aparatos productores de discursos y lenguajes, la máquina de *La ciudad ausente* de Piglia o la proyección de las imágenes en *La invención de Morel* de Bioy Casares). En el cuento de Levrero, muy al contrario, la representación y la caja mantienen una presencia enigmática, de aparato falso. Si se intenta releer el cuento reponiendo la supuesta clave de lectura que este aparato visual propone en el desenlace, no se llegará a ninguna conclusión de orden hermenéutico que permita rearmar la narración y otorgarle a sus vaivenes un ordenamiento de sentido.

Operación Levrero

La operación que Levrero está poniendo en funcionamiento es la de la construcción de nuestras propias imágenes mentales como lectores, en las que el aparato cultural de nuestro archivo entra en resonancia con un sistema de construcción verbal regido por estrategias que son dominantes en el orden de lo visual, yuxtaposición y saturación. La dimensión de lo pensado perturba el orden narrativo, desviándolo de los circuitos esperables o estableciendo una

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AEICD

suspensión sin conclusión, la de una caída que no se termina porque el personaje piensa, y en ese pensamiento, el tiempo del relato se suspende y amplía al infinito. Es también por esa razón que el efecto de lectura de los textos de Levrero une un cierto anacronismo con una experiencia estrictamente contemporánea: la feria de pueblo o las ancianas de ropa almidonada y de paraguas negro a lo Poppins, el mismo aparato óptico, tan de comienzo de siglo, conviviendo con alusiones a lo fractal y a lo virtual. En definitiva, si Levrero afirma que su materia son las imágenes y no las palabras, es porque opera con las palabras como si fueran imágenes, las reinstala ante series de relaciones que son las que dominan la visualidad, también presentes en lo verbal-narrativo, pero con otras jerarquías y otros usos. Si su materia son las imágenes y no las palabras es porque sus textos funcionan sobre ciertos esqueletos, imágenes, estructuras de formatos literarios que parecen vaciados, o vestidos de un carácter icónico. No nos engañemos, los límites de su afirmación son evidentes: su materia, mal que le pesara, fueron las palabras (y por eso la obsesiva y tenaz revisión a la que sometía sus textos), pero efectivamente es cierto que su escritura replantea el estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte literario, palabra, acción e imagen, y que su uso de las palabras lanza el funcionamiento de una máquina que reconfigura lo narrativo en pos de otros órdenes y otras formas de existencia de la palabra y del relato.

Bibliografía

Freud, Sigmund, "El duelo y la melancolía". *Obras completas Vol 14 (1914-1916)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. 237-255.

Juárez, Jesús Montoya. "El lugar de Mario Levrero: un recorrido por su narrativa". *Revista de estudios filológicos*, Número 24, Enero 2013:

http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm. Consultado 24 de mayo de 2013.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Levrero, Mario. *Espacios libres*. Buenos Aires: Puntosur, 1987

----- "Entrevista imaginaria con Mario Levrero". *Revista*

Iberoamericana. Vol. LVIII, Núm. 160-161, Julio-Diciembre 1992:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5100/5258>.

Consultado

24 de mayo de 2013.

Martínez, Luciana. "Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance". En A.

Giordano, *Los límites de la literatura. Cuadernos del seminario 1*. Rosario:

Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010. 33-58

Mitchell, T. W. What is an image? *Iconology*. Madrid: Akal, 1987. 7-46.

Olazábal, Pablo Silva. *Conversaciones con Mario Levrero*. Santiago de Chile:

Lolita, 2012.

Rama, Ángel. *Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.

----- *La generación crítica: 1939-1969. I Panoramas*. Montevideo:

Editorial Arca, 1972.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. arte y ficciones errantes*.

Barcelona: Anagrama, 2012.