

LOS ESPACIOS IRREGULARES DE MARIO LEVRERO

SANDRA EDITH GASPARINI
Universidad de Buenos Aires
sandra_gasparini@hotmail.com

Recibido: 04-01-2016

Aceptado: 03-10-2016



RESUMEN

Gran parte de los relatos del escritor uruguayo Mario Levrero en las décadas de 1970 y 1980 ponen en primer plano la cuestión de la construcción del espacio en la ficción: un espacio distorsionado, dislocado, trabajado por el tiempo y la subjetividad de los personajes. Los pasajes, las casas abandonadas, entre otros motivos fantásticos resignificados, muestran que encajarse o distorsionarse es en vano, porque los protagonistas siempre experimentarán un desajuste con respecto a la vida en sociedad. El resultado de esa incomodidad es la disolución social, un estado de catástrofe permanente que contribuye a crear un clima posapocalíptico propio de la ciencia ficción, aunque el absurdo y el grotesco son una lente deformante no muy propia del género, sino más bien del fantástico. Leeré el espacio como estructurante del absurdo en algunos relatos de *La máquina de pensar en Gladys*, *Espacios libres* y *El portero y el otro*.

PALABRAS CLAVE: fantástico, ciencia ficción, espacio, absurdo.

ABSTRACT

Most of Uruguayan author Mario Levrero's stories during the period from 1970-1980 highlight the construction of space as distorted, dislocated matter, which is built by temporality and character's subjectivity. Passageways and abandoned houses, among other resignified fantastic themes, demonstrate the uselessness of attempting to fit into life in society, because the protagonists will never fit in. The result of this discomfort is social dissolution, a permanent state of catastrophe that contributes to a post-apocalyptic environment more characteristic of science fiction, although the absurd and the

grotesque work as a deforming lens from the fantastic genre. The main idea of this paper is that space gives structure to the absurd in stories like *La máquina de pensar en Gladys* [The Thinking-about-Gladys Machine], *Espacios libres* [Free Spaces] and *El portero y el otro* [The Doorman and the Other].

KEYWORDS: fantastic, science fiction, space, absurd.



Gran parte de los relatos escritos por el autor uruguayo Mario Levrero,¹ mayormente, en las décadas de 1970 y 1980 ponen en primer plano la cuestión de la construcción del espacio en la ficción. Se trata de un espacio distorsionado, dislocado, trabajado por el tiempo y la subjetividad de los personajes. Los pasajes, las casas abandonadas, entre otros motivos fantásticos resignificados, muestran que encajarse, distorsionarse es en vano, porque los protagonistas no entran en las cuadrículas que ofrece la realidad ni la vida en sociedad. El resultado de esa incomodidad es la disolución social («Gelatina» o «Capítulo XXX», por ejemplo). Pero una disolución social —narrada a veces de manera muy naturalizada— que pone el centro del desajuste en el sujeto y no en los aparatos estatales.

El estado de catástrofe permanente contribuye, por otra parte, a crear un clima postapocalíptico propio de la ciencia ficción, efecto que ha empujado a algunas lecturas críticas a incluir al autor llanamente en la literatura de género. No siempre permanece, sin embargo, en ese marco, porque el absurdo y el grotesco son lente deformante no muy características de la ciencia ficción, sino más bien del fantástico («Noveno piso», «La máquina de pensar en Gladys» y su «negativo», entre otros cuentos).² El mundo de lo microscópico y de lo minúsculo aparecen focalizados en algunas ficciones: calles, casas, sótanos, cañerías, hombrecitos. Lo hiperbólico y lo mínimo, dos modos opuestos que articulan algunos pasajes narrativos, son dos variantes más propias del fantástico y del absurdo.

1. Para una ubicación de la narrativa de Mario Levrero (uno de los seudónimos de Jorge Mario Varlotta Levrero, Montevideo, 1940-2004) en el contexto de la literatura uruguaya ver Fuentes (2013).

2. «Lo cierto es que la literatura fantástica, como la ciencia ficción, se maneja con parámetros que encajan mal con la literatura de Levrero, quien ampara toda su obra bajo el manto del realismo» (Silva Olazábal, 2013: 174), señala Ignacio Echevarría en «Levrero y los pájaros».

Pero ningún género es muy estricto en sus límites porque la narrativa de Levrero los desborda a todos. Tomaré como eje algunos relatos de *La máquina de pensar en Gladys*, *Espacios libres* y *El portero y el otro* con el propósito de leer en ellos la figura de la contorsión (de una adaptación momentánea y forzosa al espacio dado) y plantear que el espacio es estructurante del absurdo. También es posible pensar cómo en la narrativa de Levrero la categoría conocida como *world-building*, de frecuente uso en la ciencia ficción, se recrea para volver evidente un desajuste que la literatura transforma en relato.

MUNDOS LABERÍNTICOS

No se trataba ya de mitología o literatura, ni de trampas animales por el estilo de las telas de araña, sino de la realidad misma en lo que ella tiene de laberinto y de trampa, con sus monstruos y sus víctimas.

Mario Levrero, «Los laberintos»

El concepto de *world-building* ha sido utilizado para comprender cuestiones del orden de la representación sobre todo en la ciencia ficción. Con él se designan procesos narrativos que comprometen la construcción de culturas más próximas que alternativas, o la apropiación competitiva de un terreno nuevo. Se han discutido las estrategias comprometidas en el *world-building*, tales como la combinación de detalles verosimilizadores y hechos científicos en la construcción de mundos, fundamentalmente en la ciencia ficción *hard* (Seed, 2005: 4). Seed vincula este concepto con el de *cognitive mapping*, de Frederic Jameson, que describe la operación por la cual el lector descubre y grafica relaciones entre personajes y diferentes aspectos de su ambiente.

Los mundos de Levrero están contruidos con fragmentos del cotidiano pero sin camuflar. No necesitan de teletransportadores y prescinden de una fuerte marca especulativa. No hay una orientación del narrador que lleve al lector a reconstruir un mundo armado en función de un verosímil atravesado por una lógica emanada de premisas contrafácticas, es decir, la exploración de mundos alternativos, como ocurre en gran parte de las narraciones de ciencia ficción.³ Hay más bien una desorientación producto de las ramificaciones que experimentan narradores y personajes, perdidos en laberintos de planos y dimensiones.

3. Sobre condicionales contrafácticos y ciencia ficción ver Frabetti y Paramio (1971).

Pueden visualizarse algunos procedimientos más evidentes de trabajo con el espacio en los cuentos de Levrero. Propongo una breve lista tentativa: distorsión, contorsión, inadecuación, derivación, todos articulados en función de la construcción de un mundo ficcional que se desentiende de la representación mimética y ensaya otros modos de jugar con la materia narrada. La pérdida y la suspensión de algunos finales puede leerse, a su vez, como otra clase de respuesta al laberinto de lo real.

DISLOCACIÓN

Dis-locar implica sacar algo de su lugar, del lugar que le ha sido asignado acaso naturalmente —como el sitio que debe ocupar un fémur, por ejemplo—. Levrero no solo juega a pensar otros espacios, otras dimensiones sino que recombina y hace estallar la percepción tridimensional con la que nos manejamos. Los protagonistas pasan de un espacio a otro, a veces violentamente, como el acto de dislocar un hueso. Pongamos por caso «Novela geométrica» (*El portero y el otro*): allí la materia misma aparece tematizada. Se trata de la descripción de un mundo bidimensional de planos que se intersectan e interactúan con el cuerpo del narrador. El pasaje de esa dimensión a la tercera se concreta con la vuelta a la vida cotidiana. El acontecimiento es un suceso geométrico, es la génesis de un mundo de imágenes y palabras en el papel, casi metalenguaje del origen del texto alrededor de Beatriz, centro de ese universo dentro y fuera de la geometría. Se podría afirmar que «Novela geométrica» —uno de los relatos que menos gustan a su autor (Saurio, 2000)— habla sobre el acto creador mismo pero también sobre cómo el mundo que percibimos está hecho básicamente de formas con las que interactuamos y que pueden desencadenar, en un descuido, un cataclismo individual del que es difícil volver.⁴ «Un paso en falso me llevó a deslizarme por el plano inclinado y perder de vista a Beatriz (...) Mi cuerpo se contorsionaba, tratando de frenar la caída, y por el calor del roce, que me desgastaba la ropa y me producía dolorosas quemaduras» (Levrero, 1992: 39). Ese paso en falso priva al narrador de la compañía de la mujer deseada y lo hace ingresar en un espacio tiempo diferente. La contorsión es un intento de adaptarse momentáneamente, aunque en vano, a esa nueva estructura: «es difícil hablar de la luz, del espacio y del tiempo en aquel lugar», espacio al que describe momentáneamente como «un

4. Casi una perspectiva gestáltica, teoría que plantea la percepción de *totalidades* y que cada parte pierde el valor que tiene en el contexto y, posiblemente, sus cualidades al ser retirada del mismo.

vasto lugar repleto de figuras geométricas, predominantemente polígonos». Pero todo está sometido a constantes cambios. En un momento el narrador arriesga una hipótesis casi relativista desde la Física y, desde la teoría literaria, similar al concepto de cronotopo de Bajtin:

La forma de referirme al tiempo es relacionándolo con el espacio recorrido, pero en ese espacio totalmente uniforme, aparentemente infinito, esta relación no ayuda mucho. Sólo me quedaba la referencia de mi propio cansancio, de mis ritmos vitales, de mi envejecimiento; pero a poco noté que tampoco eso tenía un significado allí. No sentía hambre ni sed, y mi cansancio físico y mi envejecimiento estaban en relación directa con mi ansiedad. Cuando lograba liberarme de la ansiedad, me sentía joven y descansado; cuando me atacaba el anhelo de alcanzar de una vez por todas la superficie, podía envejecer años en pocos minutos (Levrero, 1992: 41).

Más adelante, inclusive, se hace referencia a un «tiempo vertical» que se halla en un círculo, en el que se detiene a leer historietas cuyos dibujos parecen tener vida propia («algo parecido al cine»). La imagen-movimiento que se sucede entre capa y capa que arranca el narrador lo lleva a reencontrar la imagen de Beatriz, transformada en una *imagen que grita* (Levrero, 1992: 50).⁵ De ese mundo bidimensional sale a través de un sueño hacia otro, tridimensional, del que se desplaza por medio de otro sueño a un «pequeño planeta» donde lo recibe un cura que no es un cura. Si las apariencias son un tema recurrente en Levrero también lo es la forma de representarlo: las capas y capas de papel que se suceden hasta dar con el plano real que, evidentemente, nunca será el definitivo.⁶

Al mundo de origen, donde está Beatriz, se regresa por un acto de volición: es lo que el cura lo ayuda a comprender. De ese lugar «inmundo» sale por voluntad propia y regresa al punto de partida, el traspíe, el mal movimiento. El ingreso en ese extraño «in-mundo» sucede tal vez en algunos segundos contados como eternidades y, pese al llamado de Beatriz, el narrador se aleja por el bosque y se sube a un ómnibus, se desplaza, no se queda junto a la mujer que había estado buscando. Una vez más, nada es lo que parece, nada tiene la lógica de lo esperable sino más bien la lógica de la espera, de la suspensión.

5. Sobre la importancia de las imágenes en el proceso creativo, ver la entrevista de Pablo Silva Olazábal, «Se escribe a partir de vivencias», en Silva Olazábal (2013: 17-29), y Julio Prieto, «El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero», en Vecchio (2016).

6. Algo similar sucede en el picnic organizado por los moradores de «La casa abandonada», quienes descubren un paisaje campestre en una habitación tras rasgar varias capas de empapelado.

En «Precaución» (*El portero y el otro*) hay una dislocación del espacio del relato: todo se ramifica en notas al pie de un enunciado mínimo que ocupa un párrafo al comienzo. El «teratoma» es el texto parásito que termina ocupando todo el espacio, corriendo al texto base, el gemelo no desarrollado que prolifera alrededor de él, sacándolo de lugar. Es un texto vivo que se come al primigenio, como en «Nota al pie», de Rodolfo Walsh. La dislocación compromete un corrimiento de centro, un desplazarse hacia un margen o hacia otro lugar.

El texto madre de «Precaución» comprende, gramaticalmente hablando, una sola oración. De ese sintagma se derivan dos notas al pie que, a su vez, son anotadas con un sistema sin dudas arbitrario (signos de puntuación multiplicados o de suma y resta, por ejemplo) que invita a pensar en el avance permanente de las digresiones y acotaciones (procedimiento que moviliza el texto hacia el final y a su vez inmoviliza al texto madre, lo cerca). Las notas se detienen justo cuando la última es remitida con el signo de copyright (©, que a su vez refiere el permiso de copia y el resguardo legal de la autoría) y aporta una anécdota de Jerome K. Jerome, un autor en cuyo nombre habita ya la duplicación. El teratoma, esa «especie de hermano mellizo que no tuvo la fortuna de desarrollarse por completo y en forma independiente» (Levrero 1992: 74), disloca, saca de lugar al texto madre, mejor dicho, ocupa su lugar, el del la relación sobre el monstruo (*teratos*) que termina desplazando a la mesurada prevención del comienzo («Antes de emprender cualquier empresa de cierta importancia, uno debería asegurarse de que no posee teratomas de ninguna clase», Levrero 1992: 73).

CONTORSIÓN

De modo que podemos pensar que en Levrero nunca hay un camino recto: se prefiere la derivación. Y la contorsión, ese movimiento convulsivo de torsión que no implica un quiebre, es un procedimiento que le sirve para realizar esa firme militancia de lo tangencial. El Diccionario de la Real Academia Española define «contorsión» como un «movimiento anómalo del cuerpo o de parte de él, que origina una actitud forzada y a veces grotesca». Es decir que ese movimiento indeseado e inesperado va unido a una situación grotesca y, desde ya, al desenlace hilarante. Una buena muestra de esto es el gesto de la contorsión tan humorísticamente representado en «Feria de pueblo» (*Espacios libres*, 1987).

La figura de la contorsión —adaptación momentánea y forzosa al espacio dado— que articula este relato asume la forma de un dispositivo narrativo en algunos textos. Keizman (2013) señala que

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 suspensión de la decisión que toma el protagonista en el movimiento final («en el aire (...) tomé la resolución», Levrero 1987: 154) es otra más de las contorsiones que hace la narración para evitar el final redondo del cuento clásico.

El cuerpo del narrador de «Novela geométrica» también se contorsiona —voluntariamente— para tratar de adaptarse a ese mundo extraño al que cae. La con-torsión implica decidir rápidamente un movimiento sobre la marcha que, en el caso que nos ocupa, frecuentemente no conduce a ningún lugar estable, porque planteado el mundo como absurdo el cambio de perspectiva permanente y la movilidad funcionan como posibles estrategias de supervivencia del protagonista.

«Nuestro iglú en el Ártico» trabaja con la desopilante lógica de Lewis Carroll, de dimensiones absurdas y viajes imposibles dentro de las leyes naturales: a través de una tubería de un bajo mesada, por caso. La idea que del otro lado de un caño hay un mundo insólito comunicado por un dispositivo cotidiano y exento de complejidad tecnológica no es infrecuente en la narrativa de Levrero. Tampoco lo son las contorsiones y adaptaciones del cuerpo a esos espacios demasiado pequeños o demasiado grandes, demasiado luminosos u oscuros. En las nouvelles *El lugar* y *París* ya aparecían estos desplazamientos a través de interiores «que se extienden indefinidamente» (Capanna, 1997). El tema del viaje y la búsqueda, por otra parte, han sido señalados como elementos recurrentes en sus relatos (Fuentes, 2013: 34).

INADECUACIÓN, PROLIFERACIÓN: «TODO ESTÁ HERMOSAMENTE FUERA DE SITIO»

«La casa abandonada» (*La máquina de pensar en Gladys*, 2011, *Aguas salobres*, 1983) comienza con la ubicación del escenario, del lugar siniestro, extraño, en el corazón de la vida urbana. Es la clave del gótico moderno: lo extraño

está a la vuelta de la esquina, no necesariamente en la ruina alejada, en el cementerio. La casa «interesa a algunas personas que caen bajo su influjo» (Levrero, 2011: 99). Tanto en su superficie como en los sótanos nada obedece a las leyes naturales.

El espacio subterráneo plantea un problema de inadecuación: «su perímetro parece no coincidir exactamente con el de la casa». Hay una belleza en el desorden o bien en la negación del orden burgués: en la casa, y a instancias de un viento huracanado, «todo está hermosamente fuera de sitio. El comedor queda como cansado, como si hubiera vomitado. Se respira, parece, más libremente» (Levrero 2011:117). Lo inadecuado aquí es la incapacidad de traducir ese desorden y falta de coincidencias espaciales a las normas de la lógica arquitectónica urbana: hay un resto que sobra, una especie de vacío o de sobra que no puede ser encajado en los límites sintácticos del «sentido común» y que lo desborda y genera una belleza de lo incorrecto.

De ese espacio invisible pero presente parece proliferar un ejército de hombrecitos y mujercitas que son «pocos y eternos y siempre se repiten». Proliferación, repetición, superposición en capas se combinan con los procedimientos de yuxtaposición y saturación, como señala Keizman (2013).⁷

Otro caso de proliferación ocurre en «Gelatina» (1968, en *La máquina de pensar en Gladys*, 2011). Un escenario postapocalíptico en el cual el protagonista se agrega y desagrega de esa masa informe tan parecida a la de *The Blob* (1958), film dirigido por Irvin Yeaworth, puede ser leído en este relato. Rechazado por Levrero por considerarlo un «plagio involuntario o telepático» de la película (Montoya Juárez, 2013: 44), es un relato fundamental para pensar la cuestión del espacio y de su ocupación.

En «Gelatina» —casi con propiedades de *nouvelle* por su extensión— los desplazamientos del protagonista de la periferia al centro y viceversa, el ingreso y expulsión de espacios absolutamente ocupados hasta la asfixia (como la escena del bus literalmente repleto de gente) y la casi imposibilidad de salir de ellos señala una preocupación obsesiva por la cuestión de los límites y la comunicación física y verbal con los otros. Lo que desborda y el contacto angustiante con los cuerpos en roce permanente por la ciudad anómica obliga al narrador (al que llaman Marco Tulio o «M.T.») a adoptar una con-

7. «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”» (Keizman, 2013).

ducta nómada en búsqueda, en primer lugar de Lilli, la constante mujer perdida, pero también, básicamente, un lugar propio que se ha perdido irremediablemente: «No me importa caminar mucho, pero el centro, la mayoría de las veces, me deprime; luego, el regreso se hace interminable. Con todo, empecé a caminar hacia allá. Noté que las líneas que marcan el margen de seguridad habían sido corridas nuevamente, y tuve que dar un rodeo» (Levrero 2011: 85). Esa superposición y materialidad de los cuerpos es llevada al absurdo en «Noveno piso» (*Espacios libres*).

La «rueda de la fuente», actividad colectiva que aprueba y rechaza alternativamente el narrador es una de las tantas escenas de grupo que se insinúan en «Gelatina». Las descripciones son escuetas y esquivas porque esos espacios ocupados y compartidos son sugeridos por las sensaciones que le provocan a la voz que narra. El mundo en ruinas y caótico del relato no parece ofrecer «sitios» apropiados para una intimidad que se busca, una huida del pegoteo colectivo, esa otra gelatina que cubre sociabilidades, en cambio, en ese escenario postapocalíptico: «Pero yo no, soy muy delicado, tanta gente me molesta, no puedo dormir sobre otros cuerpos, o sentado, y ese olor». O el indefinido «borbollón»: «Había descubierto que si no movía los pies la gente igual me llevaba, y a veces el apretujamiento, los pisotones, el manoseo, me producían un placer masoquista». O el vínculo de pegoteo y desapego con las mujeres: «—Necesito estar a solas, contigo —le dije [a Ma]—. No hay ningún sitio. El túnel no, la catedral no, un lugar limpio y vacío, tal vez las ruinas, pero es peligroso, y me gustaría que hubiese pasto, y árboles, y quisiera estar limpio, yo mismo no me soporto la transpiración, que todo fuera distinto, ¿comprendes?» (Levrero, 2011: 96).

Pero también la intemperie, a la que Marco Tulio no se acostumbra, es la nota recurrente de esa ciudad con ruinas. Dormir en la plaza no le resulta posible a causa del frío. El nomadismo y el rechazo del *oikos* parecen ser la clave arquitectónica de otro espacio que se construye en este y otros relatos de Levrero, un espacio que está en el propio cuerpo que huye de la inmovilidad, el reposo y los planos rectos. Lo irregular, lo asimétrico, lo que está en perpetuo movimiento configuran un espacio diferente que constituye a la vez un relato dinámico, disparatado y absurdo.

Los «tullidos» —asimétricos, irregulares desde luego— terminan transformándose en una especie de comando zombi, silencioso y de lento desplazamiento, que acaba exterminando a los no afectados. Lo no dicho, la palabra que falta habla para decir la ausencia o la muerte de los cuerpos: «lo cierto es que no me vieron, pero para el caso es lo mismo, tuve que sufrirlo todo, llega-

ron los tullidos, nos odiaron siempre, eran más que nunca, cientos, las camaradas se defendieron como leones, como tigres salvajes, verdaderas fieras, sucumbieron ante el número, yo sin poder hacer nada, comprendes, soy cobarde, y era inútil (...) pero inútil, se llevaron todo, desnudaron hasta a sus propios compañeros caídos» (Levrero, 2011: 108).

Cuando el grupo que frecuenta el narrador queda deshecho y a él se lo acusa de abandono de hogar y castigos corporales (cargos cuya realización no es narrada nunca por Marco), parte «en busca de nuevos horizontes». Desplazado por la gelatina, masa arrolladora en su paso que invade el edificio donde duerme, expulsado nuevamente a la intemperie y una vez desarmado el confuso colectivo con el que alterna en el «borbollón» o en la «rueda de la fuente», destrozada al final, el narrador entonces queda liberado y libera, así, al lector del relato.

DERIVACIÓN, METAMORFOSIS

La derivación es un procedimiento que conecta una parte con el todo del que procede. La metamorfosis, una de las formas posibles de la derivación, implica una transformación desde una forma material básica que irá alcanzando distintos estadios hasta desaparecer por completo pero, a su vez, conservar algo de ese sustrato primigenio. «Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes» (*Espacios libres*) es un relato donde la metamorfosis ocurre de una manera vertiginosa, proliferante, imparable. Muchos de los motivos principales de la ciencia ficción clásica son revisitados y construyen un espacio ficcional en el que prevalece el extrañamiento. El narrador no solo narra la muerte, desmembramiento y metamorfosis de un extranjero (motivo del *alien*) que llega a la isla (sistema cerrado) sino que él mismo experimenta una transformación absoluta mientras va contando los insólitos sucesos que protagoniza. Nada obedece a las leyes naturales en la isla o, al menos a lo largo de la narración, lo que se supone natural deja de serlo: la reproducción entre distintas especies, los cambios de estado, la comunicación entre seres que ya perdieron gestos comunes. Un espacio abierto termina convirtiéndose en primera instancia en un camino sin salida a otro estado y finalmente a la liberación, a la «verdadera vida».

Relatos como «Capítulo XXX» podrían considerarse en la línea de «Feria de pueblo» por las mutaciones a las que se ven sometidos algunos personajes pero el universo imaginario antimimético construido es tan fuerte que es posible pensarlo más vinculado a «Novela geométrica», donde el espacio es-

estructura el sentido, así como la isla y sus habitantes terminan naturalizando las diferentes metamorfosis experimentadas.

HACIA UNA CONSIDERACIÓN FINAL: LOS ZAPATOS USADOS

Afirma Kohan (2013: 120) que en el acto de dejar la casa en Levrero hay un abandono y una «renuncia radical, que es también un lanzarse hacia afuera». Es, a la vez, un «acto de entrega a la ciudad». En la arquitectura de los espacios levrerianos, estructurados por la lógica del absurdo, de la pérdida, de la deserción de la vida doméstica y apacible puede entrecruzarse el hilo que conduce al centro del laberinto de lo real. No es que pretenda entender ese abigarrado lienzo sino aliviar la inquietud que provoca anunciando su complejidad. Esa postulación casi siempre pesadillesca, no obstante, se relativiza en un gesto que vuelve a la torsión más sobre sí misma cuando se la coloca en serie con las palabras del autor: «la realidad representada por Levrero (...) nunca se presenta “deformada”», observa Echevarría (2013), y sostiene esta afirmación con la opinión del escritor al respecto: «Ese suele ser un recurso de la ciencia-ficción. Yo no hablaría de la “deformación de la realidad” en mis textos, sino más bien de subjetivismo... Me hacés pensar en los zapatos que están en una vidriera y en los que están “deformados” por el uso. ¿Le llamaría (sic) “deformados” a los zapatos que usás? ¿Son más “reales” los de la vidriera?» (2013:174-175).

Si no hay «deformación» de lo real en el mundo levreriano lo que se ensaya es, por lo menos, otra posibilidad de representación en la que el absurdo se constituye a partir de un minucioso trabajo con el espacio en la narración.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPANNA, Pablo (1997): «Las fases de Levrero», *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 45, pp. 299-303, disponible en <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1979&context=inti>> [22/03/2015].
- DE ROSSO, Ezequiel (comp. y pról.) (2013): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- EHEVARRÍA, Ignacio (2013): «Levrero y los pájaros», en Pablo Silva Olazábal (ed.), *Conversaciones con Mario Levrero*, Conejos, Buenos Aires, pp. 171-182.
- FRABETTI, Carlo, y Ludolfo PARAMIO (1971): «Introducción a la SF como literatura crítica», *Nueva dimensión, revista de ciencia ficción y fantasía*, núm. 4 (febrero), pp. 133-136.

- FUENTES, Pablo (2013): «Levrero, el relato asimétrico», en Ezequiel De Rosso (comp. y pról.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pp. 27-38.
- KEIZMAN, Betina (2013): «Mario Levrero: la máquina del relato o pensamiento, arte literario e imagen», en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas Rosario*, disponible en <http://www.celarg.org/int/arch_public/keizman_betinacc.pdf> [12/02/2015]
- KOHAN, Martín (2013): «La idea misma de ciudad», en Ezequiel De Rosso (comp. y pról.), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, pp. 113-126.
- LEVRERO, Mario (1983): *Aguas salobres*, Minotauro, Buenos Aires.
- (1987): *Espacios libres*, Puntosur, Buenos Aires.
- (1992): *El portero y el otro*, Arca, Montevideo.
- (2011): *La máquina de pensar en Gladys*, Irupciones Grupo Editor, Montevideo.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Trilce, Montevideo.
- PRIETO, Julio (2016): «El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero», en Diego Vecchio (ed.), *Levrero, Cuadernos LIRICO*, puesto en línea el 07 junio 2016, disponible en <<http://lirico.revues.org/2278>> [30/06/2016]. <<http://dx.doi.org/10.4000/lirico.2278>>
- SAURIO (2015): «Espacios libres. Reportaje a Mario Levrero», en «Un especial de *La idea fija*», *La idea fija. Una revista bastante literaria*, disponible en <http://www.laideaafija.com.ar/larevista/especiales/levrero/LEVRERO_reportaje.html> [10/03/2015]. Originalmente publicado en *La idea fija*, núm. 2 (septiembre de 2000).
- SEED, David (ed.) (2005): *A Companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Oxford. <<http://dx.doi.org/10.1002/9780470997055>>
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo (ed.) (2013): *Conversaciones con Mario Levrero*, Conejos, Buenos Aires.
- VECCHIO, Diego (ed.) (2016): *Levrero, Cuadernos LIRICO* [En línea], 14, 2016, puesto en línea el 07 junio 2016, disponible en <<https://lirico.revues.org/2179>> [30/06/2016]. <<http://dx.doi.org/10.4000/lirico.2179>>