

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 1 NUM. 2
ENERO-JUNIO 2022
ISSN: EN TRAMITE

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Espacialidad e itinerarios en la cuentística de
Mario Levrero**

**Spatiality and itineraries in the short stories of
Mario Levrero**

Mario César Islas Flores

Universidad Autónoma de Sinaloa

<https://orcid.org/0000-0002-8076-6529>

Fecha entrega: 06-11-2021 **Fecha aceptación:** 11-2-2022

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2022, Islas Flores, Mario César. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-1>

Email: islas_flores@hotmail.com

Espacialidad e itinerarios en la cuentística de Mario Levrero

Spatiality and itineraries in the short stories of Mario Levrero

Mario César Islas Flores
Universidad Autónoma de Sinaloa

Fecha de entrega: 6-11/-2021 / Fecha de aceptación: 11-2-2022

Resumen. En una significativa cantidad de cuentos de Mario Levrero los desplazamientos son frecuentes y cruciales. Se trata de itinerarios emprendidos de forma voluntaria o, por el contrario, forzados por alguna circunstancia que los torna imperativos, incluso, al grado que de su concreción depende la pervivencia personal o colectiva. Pero, sea que el trayecto tenga un carácter iniciático o una finalidad tan precisa, como supervisar la disposición del mobiliario de la propia vivienda o la obtención de un refugio, los pueblos o ciudades que fungen como punto de partida o arribo desempeñan un rol protagónico. Es decir, no son meras escenografías en las que están enmarcados los acontecimientos, sino que en buena medida tornan inteligibles a estos. El objetivo del presente ensayo es explicitar la importancia cardinal jugada por la *espacialidad* en la cuentística levreriana a la par que se profundiza en los problemas derivados de su reciente compilación, pero también, trazar ese *desplazamiento* nada infrecuente entre la cuentística y la ensayística autobiográfica del escritor uruguayo.

Palabras claves: espacialidad, cuento, autobiografía, biografía, ensayística

Abstract: In a significant number of Mario Levrero's stories, displacements are frequent and crucial. These are itineraries undertaken voluntarily or, on the contrary, forced by some circumstance that makes them imperative, even to the extent that personal or collective survival depends on their realization. However, the towns or cities that serve as a starting or arrival point play a leading role, whether the journey has an initiatory character or a precise purpose -such as supervising the arrangement of the furniture in one's home or obtaining a shelter-. That is to say, they are not mere scenographic frames in which events take place, but to a large extent, they make them intelligible. The objective of this essay is to make explicit the cardinal importance played by spatiality in the Levrerian short story while delving into the problems derived from its recent compilation, but also to trace that not uncommon displacement between the short story and the autobiographical essay of the writer Uruguayan.

Keywords: spatiality, short story, autobiography, biography, essay

Punto de partida

La de Mario Levrero es una obra que, a partir de la publicación póstuma de *La novela luminosa* (2008) ha sido objeto de una creciente atención. La aparición de sus *Cuentos completos* (2019) se inscribe en esta revaloración editorial y crítica hacia los múltiples registros del literato y ensayista uruguayo, quien, sin duda, ha devenido en una de las figuras emblemáticas de las letras hispanoamericanas de entresiglos. La compilación aludida perfila de entrada la problemática de su propia articulación, es decir, invita a preguntarnos acerca de la validez del criterio empleado para decidir cuáles textos dentro del *corpus* levreriano son susceptibles de ser considerados literarios y cuántos de ellos, a su vez, podrían ser clasificados como cuentos. Esta cuestión, como espero ilustrar, no es en modo alguno menor y considero necesario su abordaje para adentrarnos en los matices de una escritura que oscila entre la autobiografía y la parapsicología, entre lo ensayístico y una imaginación desbordante y regida, además, por una peculiar dinámica editorial. El protagonismo de la *espacialidad* en algunas piezas cuentísticas levrerianas es la otra temática que me propongo explorar en este ensayo. ¿Cuál es el significado de los recurrentes y decisivos *itinerarios* emprendidos por los personajes de esas narraciones no pocas veces disímiles en contenido y extensión? Esta interrogante será mi guía en esta geografía compuesta por lugares tanto enigmáticos como familiares en su rotundidad genérica (un jardín, una vivienda, una pequeña estación de tren) y quizás dicho recorrido nos permita ampliar nuestro entendimiento sobre los móviles de la cuentística levreriana.

Una antología de antologías

El cariz autobiográfico fue enfatizándose hasta volverse definitorio en algunas de las últimas obras de Levrero y, muy especialmente, en “Diario de la beca”, que inaugura y abarca la mayor parte de *La novela luminosa* (2008). El antecedente más importante de esta inflexión escritural es *Diario de un canalla*; texto redactado durante su prolongada estancia en la capital argentina, por tal motivo, no deja de causarme extrañeza advertir la presencia de estas páginas íntimas en el volumen compilado por Nicolas Varlotta (Levrero, 2019: 553-583). No obstante, su decisión de respetar, por una parte, la voluntad de su padre Jorge Mario Varlotta Levrero, quien en vida incluyera su diario bonaerense en las páginas de *El portero y el otro* (1992) y, por otra, de observar escrupulosamente la trayectoria cronológica de esas antologías preparadas por el propio escritor montevideano, me parece positiva en la medida que edificó una rúa por la que pueden transitar tanto los nuevos lectores como los especialistas en la obra levreriana, pero el problema reside en que algunos de los destinos que figuran en ella no se corresponden con las señaléticas.

Lo anterior, creo, torna pertinente plantear un ejercicio de aliento contrafactual: y, si *El discurso vacío* (2019) -por mencionar otro texto de primer orden inscrito, a mi juicio, en la ensayística autobiográfica de Levrero- hubiera sido seleccionado por el escritor rioplatense como parte constitutiva de una antología, ¿acaso también habría figurado en la obra integrada por Varlotta? En función del enfoque, a un tiempo, pragmático y didáctico que empleó resulta del todo probable; empero, cabe resaltar, que la dimensión autobiográfica ha sido infravalorada u obviada en la mayoría de las

aproximaciones investigativas a la producción textual de Levrero al calificar como literarios sus textos autobiográficos (Polleri, 2013; Bértolo 2010; Gandolfo, 2015; Ricciardi; 2015; Cosse, 2015)¹ y, por tanto, no resulta tan sorprendente que *Cuentos completos* refracte tal punto de vista. Además, el itinerario irregular y accidentado de muchos de los libros de Levrero representó, sin duda, un reto mayúsculo en la preparación de este texto que, como los de su especie, tienen como vocación constitutiva la totalidad, aunque algunos lectores habríamos agradecido que, en el caso puntual de *Diario de un canalla* (uno de los escritos más extensos que figuran en la selección de Varlotta, por cierto)² se hubiera especificado, por lo menos -como Varlotta si lo observó en otros casos-, la problemática de la clasificación textual:

Hemos agregado dos piezas poco conocidas, que no encajan nítidamente en la categoría de “cuento” y que tampoco figuran en ninguna de las principales antologías personales del autor: nos referimos a “Tres aproximaciones ligeramente erróneas al problema de la Nueva lógica” y “Ya que estamos”. En ambos casos, los motivos para incorporarlas fueron varios, pero especialmente dos: por considerar que poseen un gran interés y valor literario y por tratarse de obras casi desconocidas (Levrero, 2019: 11).

El *desconocimiento* en el caso de *Diario de un canalla* no aplica, en virtud de que se trata de uno de los textos de Levrero que alcanzó mayor difusión en vida del autor y también de forma póstuma (2015). La raíz de la cuestión se encuentra en todo caso en la ponderación de

¹ Una excepción notable es el estudio de Helena Corbellini (2018).

² “Diario de un canalla” es el segundo texto más extenso que figura en *Cuentos completos* (Levrero, 2019: 553_583) sólo superado por “La cinta de Moebius” (Levrero, 2019: 149-191).

su *valor literario* porque en el caso que nos ocupa es ahí, justamente, donde queda subsumido su potencial *valor autobiográfico*. Al respecto, en el prólogo que Fabian Casas preparó para *Cuentos completos*, se lee:

Encuentro en la obra de Levrero dos grandes trancos. Uno influenciado por Kafka y los cuentos infantiles, siempre bordeando lo siniestro, relatos de peripecias, que dan la impresión de que el escritor inventa a medida que narra. Y el otro, el Levrero realista, el último Levrero, más cercano a Jorge Varlotta -su identidad real-, que dejó por lo menos dos libros maravillosos: *El discurso vacío* y *La novela luminosa*. Este último lo consagró a otro tipo de lector que hasta entonces no lo conocía, rompió la valla de los lectores de culto. En los cuentos que acá se prologan está el Levrero más secreto y el que, de alguna manera, tiene el ochenta por ciento del ADN que lo hizo un escritor extraordinario (Levrero, 2019: 7-8).

¿Cómo interpretar esa valía, ese *porcentaje* asignado a la cuentística de Levrero? Es lícito tener una preferencia como lector por una de las facetas de un autor, e inclusive, considerar que ese registro es el más importante desde el punto de vista literario. No me parece válida, en cambio, la ambigüedad implícita en el planteamiento: ¿Levrero devino entonces en un *escritor extraordinario* por mediación de sus cuentos? La interrogante, entre muchas otras posibles, se torna pertinente ante la naturaleza de la afirmación de Casas. Sin embargo, conviene recordar que los diferentes géneros escriturales frecuentados por Levrero se entrecruzan de un modo incesante³ y, por tal motivo, la producción cuentística del autor

³ Por tal motivo, me parece que el empleo de una categoría como *trilogía*, aunque se encuentre vinculada con el juicio de Mario Levrero acerca de sus primeras novelas (Gandolfo: 2013:21 y la revelación de un anhelo editorial relacionado con su prosa autobiográfica (Levrero, 2008:19) está definitivamente sobreestimada como elemento explicativo (Rosso, 2013:141_163; Libertella,

montevideano no puede fungir como un antecedente literario general (con independencia de su potencial preeminencia estética). Esta sincronicidad tiene, por supuesto, bemoles y permea a todas las antologías que sirvieron de base a la obra reunida por Varlotta:

Escribía lo que surgía, y eso podía ser un relato, o una novela corta, o una novela un poco más larga, o un artículo humorístico, o un poema que jamás habría de mostrar a nadie. Y otras cosas que salían sin otra finalidad que la de nacer, como por ejemplo, dibujitos. Con el tiempo se juntaban unos cuantos relatos, y cada tanto (generalmente cada tantos años), cuando venía alguien a preguntarme si tenía algo para publicar, podía ofrecerle un libro con esos relatos que se habían ido acumulado, o alguna de esas novelas que quedaban inéditas durante años (Levrero, 2013: 29).

Este *modus operandi* escritural caracterizado por la ralentización y reciclaje editorial es el responsable de los textos que se repiten en la media docena de antologías que Levrero entregara a distintas editoriales rioplatenses. Sobre este asunto, Varlotta indica que *Los muertos* fue excluida de *Cuentos completos* “dado que consta de sus solo cuatro relatos, todos ellos recogidos al año siguiente en *Espacios libres*” (Levrero, 2019: 11). Con esa decisión, sin duda, se evitó una absurda duplicación textual, pero tan loable como ello hubiera sido evitar la inclusión de piezas que, en definitiva y por mucho que se extienda el rasero literario, no se inscriben dentro del género cuentístico, por tal razón, considero que estamos no ante la reunión total de

2010:41), e incluso, editorialmente, pues, DeBolsillo empezó a comercializar *La ciudad, París y El lugar* en un estuche con el título general de *Trilogía involuntaria* (Levrero, 2010) y, posteriormente, las tres novelas fueron conjuntadas en un solo volumen (modificando el orden de aparición original por el de redacción) con el título global ya referido (Levrero, 2016).

los cuentos levrerianos, sino ante una *antología de antologías* (y, una de dimensiones injustificadamente extendidas). No obstante, este volumen allana el camino, insisto, para quienes deseen iniciarse en la lectura de uno de los más relevantes narradores latinoamericanos *descubiertos* en el siglo XXI, pero también para aquellos que tenemos la intención de encontrar en este conjunto temática y estilísticamente diverso algunas afinidades que contribuyan a la comprensión de la cuentística levreriana. En este sentido, la *espacialidad* en su acepción más amplia, es decir, no sólo como el escenario en que se desarrolla la trama, sino como un factor que, en sus múltiples manifestaciones, sea como un entorno natural o de factura humana, como punto de partida o destino, como un lugar regido por una lógica extratextual reconocible o pautado, por el contrario, por leyes autorreferenciales fungirá como nuestra brújula por este universo textual.

Puertas y máquinas

“Entro al ropero y cierro la puerta desde dentro” se lee en “La máquina de pensar en Gladys (negativo)” (Levrero, 2019, 110); relato final del primer libro de cuentos de Levrero intitulado *La máquina de pensar en Gladys* (1970). Éste último también es el título de la narración inaugural que de forma simplista pudiera ser interpretada como la versión *positiva* de una historia que, en ambos casos, resulta breve y extraña: una suerte de pase de revista efectuado a la disposición del mobiliario y al orden de los elementos constitutivos de la vivienda del protagonista antes de dormir. Levrero consigna con toda naturalidad “la máquina de pensar en Gladys” que, en ese instante, “estaba enchufada y producía el suave ronroneo habitual” (Levrero, 2019: 19). Esta poderosa irrupción en un horizonte doméstico anodino me remite

a ese tipo de enunciados que Michel Foucault alude (citando a Borges) en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (1968) en la medida que no es posible representarnos esa *máquina* de una forma precisa, concreta, a diferencia de esa casa cuyos componentes nos resultan, sin mayor esfuerzo, imaginables.

Empero, esa inconcebible *máquina de pensar* y la puerta más común en los cuentos de Levrero están separados por una frontera mucho más estrecha de lo que pudiera suponerse. ¿Qué nos aguarda tras la fachada más simple de lo cotidiano? ¿qué acontecimientos se concatenarán tras la acción mínima de girar una perilla para franquear un umbral metálico o de madera? Realidades de distinto signo coexisten en ese desplazamiento mínimo que lleva al personaje a la recámara y/o al ropero una noche cualquiera con la única finalidad de conciliar el sueño. Puertas que se cierran tras o frente a él, pero al fin de cuentas, la colisión entre los dos órdenes se puede suscitar en cualquier momento:

Por la madrugada desperté inquieto, un ruido desacostumbrado me había producido un sobresalto; me ovíllé en la cama y me cubrí con las almohadas y me puse las manos en la nuca y esperé el final de todo aquello con los nervios en tensión: la casa se estaba derrumbando (Levrero, 2019: 19).

Por su parte, el desenlace en “La máquina de pensar en Gladys (negativo)” también es calamitoso:

Por la madrugada me despierto tiritando, alguien ha abierto la ventanita del ropero y tengo fiebre, estoy bañado en sudor y me duele el ojo izquierdo, pido a gritos un médico o una ambulancia, pero estoy en medio de un campo desolado y no hay quien escuche mis gritos (Levrero, 2019: 110).

La realidad externa puede ser avasallante, no sólo en su manifestación ostentosa y violenta, sino también en su indiferencia y trastocar con la misma fuerza el mundo preexistente y, además, toda tentativa ulterior. “En mi dormitorio” -se lee en “La máquina de pensar en Gladys”- “le di cuerda al despertador, comprobando que la hora que indicaba coincidía con la del reloj de pulsera en mi muñeca, y lo puse para que sonara media hora más tarde a la mañana siguiente (porque había decidido suprimir el baño; me sentía un poco resfriado)” (Levrero, 2019: 19) y, en la versión adjetivada como *negativa* el protagonista refiere: “entro al dormitorio y encuentro en mi cama a la mujer, desnuda; promete despertarme mañana a la hora de siempre” (Levrero, 2019: 110).

En “La casa abandonada” se resalta la importancia que también juega en los cuentos de Levrero la espacialidad urbana y no sólo la rural que se enseñoera en su vastedad inmutable:

En una calle céntrica, poblada en general por edificios modernos, se ve, sin embargo, una vieja casa abandonada. Al frente hay un jardín, separado de la vereda por una verja; en el jardín, una fuente muy blanca, con angelitos; la verja parece una sucesión de lanzas oxidadas, unidas entre sí por dos barras horizontales; de afuera, se ve de la casa un ex-rosado, actualmente muy sucio y verdoso, que corresponde al frente, y algo de una persiana muy oscura. Esta casa interesa solamente a algunas personas que caen bajo su influjo; estas personas, entre las que me incluyo, saben de algunas cosas que allí suceden (2019: 26).

En *strictu sensu*, no sólo personas coinciden en esa propiedad, porque en dicho relato también se alternan el registro realista y otro decididamente fantástico. Estas transiciones en la cuentística de Levrero pueden ser graduales o súbitas, pues, como ya he apuntado,

con frecuencia la distancia entre ambas está simbolizada apenas por una puerta, así sea una *puerta secreta* como acaece en “El sótano” (Levrero, 2019: 38-65). Abro un paréntesis para resaltar la coetaneidad entre esta última narración y *La ciudad* (1970), porque con independencia de que el libro de cuentos en que se incluye y la *opera prima* novelística de Levrero fueron publicados originalmente el mismo año, la redacción de ambas se sitúa en torno a 1966, es decir, en la etapa formativa de Levrero como escritor; época en la que, en palabras del propio autor uruguayo, su literatura era una simple “traducción” (Matus, 2013: 197), e inclusive, un “plagio” (Bruno, Galione y Bonino, 2013: 138) de la de Kafka.⁴ Resalto esto porque ese inmenso espacio vegetal que figura en “El sótano” y al que Carlitos accede por la referida puerta está poblado por jardineros con infinitas gradaciones y por insectos que son *únicos* en su género. (Levrero, 2019: 50). Esas presencias, a mi juicio, se asemejan a esos representantes de la *ley* que figuran en la literatura kafkiana (Kafka, 2004: 237-239) y, particularmente, el insecto Títus (figura clave en la narración en la medida que revela la estrategia que el niño debe seguir ante el jefe de jardineros para poder retornar a su mundo) podría formar parte de ese bestiario compuesto

⁴ Y con ello, no quiero insinuar que en algún momento dicha influencia desapareció por completo, sino que sí es perceptible su modulación en la medida en que Levrero fue encontrando un registro propio que, a mi juicio, marcará su distancia más significativa con Kafka en lo concerniente a la falta de solemnidad en el registro autobiográfico. Antonio Muñoz Molina, en cambio, advierte desde ese libro inaugural un deslinde entre ambos escritores: “En Mario Levrero yo intuyo un fondo más denso de amargura: la mujer rozada y casi ofrecida y de pronto inalcanzable, la búsqueda por un laberinto de pasillos y puertas cerradas y escaleras sumergidas en la oscuridad, los campos desolados sin huella de presencia humana, la carretera que no parece que lleve a ninguna parte, el tren con las puertas cerradas” (Muñoz Molina, 1999:14). En cualquier caso, lo cierto es que Levrero infravalora en términos absolutos la originalidad de su aporte frente a una obra que admiraba intensamente.

por especies *únicas*, como aquella que figura en el breve relato de Kafka titulado “Un cruce” (2004: 430-431).

Pero, así como los itinerarios programados pueden frustrarse a causa de una fuerza enteramente exógena e ineludible, o suscitarse a causa de ésta, otras veces son los propios personajes levrerianos los que buscan dinamitar el orden existente al erigirse como agentes de un cambio definitivo, sin embargo, en estos casos la referencialidad a un espacio así sea uno indefinido, anhelado, también tiene lugar, así como las motivaciones de índole pragmática relacionadas con la pervivencia que orientan algunos desplazamientos. Ahondaré sobre estas temáticas en lo sucesivo.

Éxodos y fugas

El protagonista de “Nuestro iglú en el Ártico” encarna la fuga programada y, aunque el sitio de arribo aún esté indeterminado su intención de desplazarse es firme y está alentada por una motivación afectiva, pero el destino último, insisto, es incierto y hasta intercambiable en su morfología:

-Vamos- le dije a la mujer, tomándola del brazo. Vamos a descolgarnos por una ventana y a correr por los tejados, hacia los parques -le dije-. Vamos a huir de esta casa, de esta ciudad, de este país, vamos a donde nadie jamás pueda hallarnos, una choza perdida en las islas tropicales, o al nevado pico de la montaña, vamos a navegar por mares desconocidos, a enfrentar los vientos, guiados por las estrellas, busquemos un lugar en el mundo, nuestro iglú en el Ártico, una caverna próxima a un volcán, ese lugar donde a nadie se le ocurra buscarnos (Levrero, 2019: 301).

En otras ocasiones, los itinerarios en los cuentos de Levrero son de carácter fortuito y, por ende, el destino al que se arriba es

inesperado, aunque no por ello necesariamente desconocido. A partir de la manipulación del mecanismo interno de un encendedor, en “La calle de los mendigos”, el protagonista arriba a una rúa familiar: “Es la calle de los mendigos -pienso-, y doy vuelta la esquina y veo la fuente de luz -un farol-, y por encima las estrellas. En efecto, hay mendigos suplicantes y con ulceraciones en brazos y piernas, la calle es empedrada, y empinada; los comercios están cerrados, las cortinas metálicas bajas” (Levrero, 2019: 24). ¿Es el encendedor una metáfora de la positividad y negatividad comprimidas hasta el máximo dentro del ser humano y, que aguardan una fisura mínima, para emerger y recobrar su dimensión genuina? ¿Esa pretendida “solidez” del *yo* es el verdadero “desafío” que Levrero encara a pesar de saber que la “falla” permanecerá oculta (Levrero, 2019: 21)? Es probable que, en ambos casos, la respuesta sea positiva:

A esta altura, pienso que me va a ser muy difícil volver a armar el encendedor; quizás ya no pueda volver a usarlo. Pero no me importa; la curiosidad por el mecanismo me impulsa a seguir trabajando; ya no me interesa averiguar la causa (y creo que ya no estoy en condiciones de darme cuenta de dónde está esa falla), sino llegar a tener una idea de la estructura de ciertos encendedores (Levrero, 2019: 22).

¿Cómo puede verificarse una traslación verosímil desde la interioridad del encendedor hasta la calle de los mendigos? Esa es la gracia de buena parte de la cuentística levreriana: conjugar una descripción meticulosa que torna fácilmente asequible una experiencia rebosante de cotidianidad con acontecimientos rayanos en el absurdo y lo parapsicológico y con *finales* que recuerdan a esa *matemática de las soluciones singulares* ambicionada por Robert Musil,

a juicio, de Italo Calvino (2005: 75),⁵ es decir, repelentes a una seriación, a un parámetro que permita entreverlos y vincularlos de forma definitiva a otros ceses de la continuidad narrativa que Levrero ha juzgado pertinentes una vez que la incertidumbre y complejidad que atañen a lo genuinamente humano ya ha sido consignada y, por ello, creo que viene al caso retomar nuevamente a Muñoz Molina, pues, lo que señala en relación a *La ciudad* tiene resonancias en buena parte de la cuentística levreriana: “e intuimos que posee una lógica oculta, pero en apariencia los hechos y los lugares no se organizan en un sentido previsible” (1999: 12).

Con Levrero ahondamos, pues, en el misterio de lo humano y por una vía de doble sentido en el que no pocas veces se dan cita autobiografía y ficción. En “Historia sin retorno N° 2”, el protagonista se empeña en deshacerse una vez tras otra de un perro que insiste en convertirse en su mascota. La primera de esas tentativas fracasadas consistió en que el animal fue llevado a un bosque y “atado con una piola que pudiera romper con un poco de perseverancia” (Levrero, 2019: 25). Décadas después, en *El discurso vacío*, Levrero consigna que

⁵ Cabe indicar, que el comentario de Calvino tiene su origen en el deslinde que realiza entre las obras de Carlo Emilio Gadda y Robert Musil; no obstante, la propia visión de Robert Musil acerca de la orientación que debía observar la crítica literaria respecto a la estética autoral, me parece que abona a la comprensión de la problemática planteada respecto a Levrero: “Una mejor manera de contemplar la literatura sería no sintetizarlo todo en función de lo que ya existe... Sino desplegar unas junto a otras tan sistemáticamente como fuera posible las singularidades –aquello en lo que el autor no se repita diez veces, ni la época mil-. Se obtendría como perfil la curva límite de nuestros sentimientos e ideas, la línea de conexión de los puntos finales de todos los caminos, donde se cortan frente a los que aún no se han dado. De esa forma habría desplazamientos en diversas escalas de rangos, y me parece que en conjunto se alcanzaría el único modo de observación cuya sistemática es verdaderamente instrumento de una voluntad de progreso” (1992:322).

abrió de forma gradual un pequeño orificio en la cerca de su casa en Colonia del Sacramento, de tal modo, que el perro Pongo “conquistara por sí mismo su libertad” (2019: 54). Para Levrero no pasó inadvertida la semejanza entre esta última acción y la búsqueda de su propia libertad (2019: 56-57), pero, en cambio, no existe constancia de que hubiera rememorado el parecido entre aquella acción que apelaba a la voluntad de la entonces mascota familiar con aquella otra consignada en una de sus primeras ficciones. La coincidencia, creo, le hubiera divertido en grado sumo.

Otras veces, el desplazamiento es apremiante, e involucra a una colectividad, como en “Las sombrillas”. El éxodo emprendido por los habitantes de una pequeña localidad costera está determinado por la extraña y súbita retirada del mar. Es sugerente la referencia espacial a Buenos Aires (Levrero, 2019: 214), porque enfatiza el contraste referido entre la vida citadina y la que se desarrollaba en esa remota espacialidad:

Cuando alguno de nosotros tiene que ir a la ciudad, por algún trámite administrativo, no puede resistir allí mucho tiempo. En un par de horas se va poniendo pálido, demacrado; sus movimientos son torpes y algo convulsos. A la hora de la puesta de sol, se torna melancólico; la infelicidad lo envuelve y lo estrangula. Todas las cosas de la ciudad cobran una hostilidad insospechada, y quien ha debido pasar la noche en un hotel de la ciudad, si logra conciliar el sueño es acometido por horrendas pesadillas (Levrero, 2019: 213).

Esta aguda metamorfosis física y anímica se contrarrestaba paulatinamente una vez que se regresaba a ese pueblo regido por un destino marino. En “Las sombrillas” la partida está, pues, motivada por el repliegue del mar, en cambio, en “Gelatina” los constantes

desplazamientos a lo largo de una ciudad que tiene como referente a la capital uruguaya, están motivados por el incesante avance de una masa informe que inmovilizaba y asfixiaba a sus habitantes y, a causa de ello, se ensayaban intervenciones constantes en el espacio urbano para advertir de su posible arribo (Levrero, 2019: 95). La vacuidad o la saturación del espacio son, en la misma medida, factores para que una comunidad decida movilizarse o para que los habitantes de una ciudad entera se mantengan en constante tránsito dentro de ella o “en busca de nuevos horizontes” (Levrero, 2019: 104), de una ciudad que, por ejemplo, no sólo tenga la apariencia de estar viva, como la que figura en “Los muertos”:

Así, llegué impensadamente a la calle principal, donde de pronto todo cambiaba de color y de ritmo. La ciudad muerta o dormida parecía concentrar en ese puñado de cuadras todo el empeño por disfrazarse de vida; letreros luminosos relampagueantes, lucecitas de colores que corrían siempre en el mismo sitio, vidrieras exuberantes de mercaderías novedosas y gente, gente, gente caminando con dificultad entre gente, gente que uno no sabía que existe hasta verla allí, con esas caras extrañas, producto de quien sabe qué sucesión de disparatados mestizajes; la gente de los sábados a la noche y los domingos a la tarde, los que trabajan quién sabe dónde durante toda la semana y aparecen los fines de semana por el centro; hay búsquedas febriles en los ojos saltones, aindiados, siempre como con hambre – y yo sentía un envaramiento en los músculos de la espalda, una presión de terror sobre la nuca, y trataba de dejarme llevar entre la gente sin tenerla en cuenta, sin asimilar el horror de esas vidas maquilladas, pero aunque no las mirara las sentía, las olía, era invadido por vahos pegajosos de perfumes con olores sexuales concentrados, olores que trataban de tapar otros olores (Levrero, 2019: 442).

La *gelatina* invisible e informe, aunque no inolora, condensada en esa multitud fatigada, emancipada sólo de forma provisoria de su extenuante rutina laboral y que se moviliza con fines lúdicos el fin de semana en el corazón comercial de la urbe donde hay otros empleados que no corren con la misma suerte, pues, el imperativo económico termina por absorberlos y hacerlos partícipes de una geografía deshumanizada:

Y habían quitado todos los árboles de la calle principal y rellenado los huecos con baldosas, y los carteles publicitarios se apilaban sobre los carteles publicitarios, la luz artificial corría y relampagueaba por circuitos cerrados repitiendo mecánicamente, absurdamente sus triviales mensajes, y la gente se paseaba, mezclándose, desde una punta a la otra de la calle, mirando y exhibiéndose, exhibiendo sus ropas y sus radios y toda la extravagancia que por fin se había hecho popular y colectiva (Levrero, 2019: 442).

Décadas después, ya instalado nuevamente en Montevideo, Levrero criticará explícita y sistemáticamente en sus colaboraciones para la revista montevideana *Posdata* a la publicidad como el rasgo distintivo y omnipresente en la cotidianidad de una urbe que transitaba hacia el siglo XXI:

Entro a una carnicería como parte de mi engorrosa exploración del barrio, porque ya es inútil que intente una vez más en los supermercados: llego hasta la puerta y allí mismo la publicidad estúpida y machacona vociferada por los parlantes me pone una mano en el pecho y me empuja hacia la calle. Como muchos otros comercios, en los últimos tiempos los supermercados se han transformado en una máquina de picar cerebros (Levrero, 2013: 59).

La violencia visual y auditiva devino por esta vía en motor involuntario de reflexiones, e inclusive de formulación de hipótesis de

aliento existencial: “Ese ruido que invade la ciudad, cada día con mayor fuerza, esos altoparlantes, esa violencia sonora que hay por todos lados, ¿no obedecerá a razones parecidas? ¿No se estará tratando de tapar algún dolor intolerable?” (Levrero, 2013: 156). Esta dimensión política hace acto de presencia de una forma mucho más sugestiva en algunos de sus cuentos, por ejemplo, en la persistencia de localidades aisladas, comunicadas apenas por un único e irregular medio de transporte de largo alcance como el ferrocarril: “Hace varios días que estoy en ese pueblo, esperando el tren. Es como un pueblo perdido, olvidado, como un pueblo fantasma del lejano oeste. Parece estar a miles de kilómetros de cualquier otro lugar habitado, parece enclavado en medio de un desierto; un pueblo que nace por accidente, por azar, o por la voluntad de un solo hombre”. (Levrero, 2019: 338). Se tiene claro cuál es la meta (Siukville), pero los medios parecieran confabularse para hacer de una escala el destino último, aunque en otras narraciones, más que de un itinerario suspendido pareciera tratarse de un eterno retorno.

El mito de Sísifo

En “El inspector”, Levrero consigna el fracaso de un viaje que, no obstante, reemprende siempre:

Hablo de esa lenta y tortuosa aproximación a mi verdadero yo; aproximación que, sin embargo, en los últimos tiempos no encuentro real; veo todos los ajustes y afirmaciones como revestimientos caprichosos de las mismas vueltas en torno a un eje central, pero que siempre esquivan a ese eje, y que con el paso de los años no me voy aproximando a ninguna otra cosa que al fin de mi ciclo vital y que, si por momentos obtengo la ilusión de una proximidad, o quizás se trata de una proximidad real, ella no se debe a los ajustes o correcciones nacidos del pensamiento o de la discusión, sino a determinados estados

ánimo independientes de toda relación con otras cosas interiores o exteriores (2019: 467-468).

Esta circularidad incesante, esta travesía imposible de coronar que deviene en fuente continua de desencanto para el personaje nos coloca de lleno ante una posible proyección autobiográfica:

El inspector insiste en cosas concretas y explicaciones lógicas, quiere un itinerario exacto de mis pasos, cosa que yo no puedo darle, aunque quizás podría si quisiera hacerlo; pero me niego íntimamente a concederle a este hombre el derecho a fijarme una norma de vida, a utilizar una memoria que no quiero utilizar; y darle una respuesta significaría sentar un precedente para el futuro, crearme la obligación de anotar cada uno de mis actos y el momento preciso en que los realizo, porque de nuevo puedo verme envuelto en un procedimiento policial y no se aceptaría que presentara una imagen de mí mismo distinta de la actual. Es curioso cómo los demás nos exigen una persistencia irreal de la identidad, nos adjudican ideas inamovibles a causa de un pensamiento casual, que a la hora o al día siguiente es destruido por otro contradictorio, o se utiliza una frase desafortunada o dicha sin convicción o por una convicción momentánea para atribuirnos todo un sistema de ideas que no poseemos; incluso se utiliza una verdad dicha en un instante, que al instante siguiente pasa a ser una mentira (Levrero, 2019: 468).

¿Es Levrero quien habla por boca de ese acusado que enfrenta una exigencia de rememoración veraz que, a su vez, tendría que manifestarse en un orden discursivo sin fisuras que reflejara una continuidad espacial y temporal exenta de puntos ciegos? No se debe ignorar la crítica a la *ilusión biográfica* (Bourdieu, 2011)⁶ contenida en

⁶ En “Entrevista Imaginaria” (Gandolfo, 2013: 91-105), valiéndose del recurso literario de devenir en su propio *interlocutor*, Levrero satiriza, entre otras

estas líneas, pero tampoco habría que reducirlas a una dimensión estrictamente programática, pues, la del autor uruguayo no es una *literatura de tesis*, pienso que, más bien nos encontramos ante otro cruzamiento entre ficción y autobiografía y en este sentido, me parece certera una observación de Arthur Koestler que considero extrapolable a toda escritura del *yo*: “puede haber tanto ritmo y tanta armonía en las oscilaciones de un péndulo como en la rotación de una rueda sobre un eje pulido” (Koestler, 1973: 65): la cuentística de Levrero gira con frecuencia sobre ese *eje pulido* por el roce de la cotidianidad, pero cada tanto, se patentiza también el deseo de interrumpir súbitamente esa *rotación* (o de consignar, por el contrario, un anhelo que ya se ha verificado): “Estoy harto -repetí- Voy a juntar dinero para irme a París. Merezco morir en un lugar más hermoso que éste” (Levrero, 2019: 201), se lee en “Todo el tiempo”. Un par de años antes, el Levrero de carne y hueso había partido hacia la capital francesa, pero de los detalles de esa odisea amorosa nos enteraríamos sólo de forma póstuma con la publicación de *Burdeos, 1972* (2015).

A propósito del aludido “Todo el tiempo” habría que resaltar ese *mantra* que abre y concluye el relato, pues, me parece ilustrativo de esa circularidad incesante a la que puede llegar a reducirse la existencia humana “Cuando creía que todo había terminado, todo recién comenzaba” (Levrero, 2019: 192); “pero, cuando creíamos que todo había terminado, todo estaba recién por comenzar” (Levrero, 2019: 208). Lo cierto es que bajo ese imperativo la vida

cosas, el desmedido interés biográfico observado por algunos de sus críticos y, particularmente, la tentativa de que su obra se corresponda a cabalidad con su itinerario vital.

transcurre como si se estuviera “en medio de un largo proceso de mudanza” (Levrero, 2019: 196) y para trascenderlo a veces basta un poco de arrojo y que la suerte nos sonría, o al menos eso es lo que se sugiere en “Novela geométrica”: “Visité muchas figuras ya transitadas, regresé muchas veces al círculo, y luego experimenté saltar hacia figuras desconocidas, inventadas, que dibujaba con prolijidad, previamente, en mi imaginación. También así funcionaba el sistema” (Levrero, 2019: 486).

Las aventuras del ingeniero Levrero (a manera de conclusión)

La cuentística de Levrero está, como espero haber ilustrado, marcada por múltiples itinerarios que, a su vez, se entrecruzan de forma constante con su ensayística autobiográfica y también con su escritura novelística. Estas intersecciones nos permiten repensar los límites de la fabulación o la congruencia de los desenlaces en su escritura, así como la fundamental importancia que la espacialidad tiene en ella y que se patentiza, precisamente, en esa necesidad que sus personajes tienen de estar en perpetuo desplazamiento hacia destinos planeados o aún por definir; viajes iniciáticos o vitales en términos de pervivencia hacia esas ciudades o pueblos cuya extrañeza y fantasmagoría se asemejan a la obra inconclusa de un ingeniero. Levrero, por cierto, es el autor de, entre otras, una historieta intitulada *Las aventuras del ingeniero Strúdel*. Sobre ella, rememora:

Esta serie se inició en Burdeos, no sé bien por qué. Sé que no podía escribir; apenas empezaba algo, el teclado de la máquina francesa me irritaba porque era apretar una tecla y aparecer el acento circunflejo, el punto y coma y no sé qué más, y no había forma de poner una tilde decente (claro que esta razón no es la

única; había muchas otras, como por ejemplo el desconcierto que siento siempre que no estoy en mi casa). El hecho es que me puse a dibujar, y por suerte (porque dibujar es terapéutico) el impulso continuó al regreso, al menos durante un tiempo bastante largo. Quería hacer una historieta que más bien pudiera verse como un todo, de un solo golpe de vista; que en ese golpe de vista se captara todo el sentido (o sin sentido) de la historieta. Es decir, estaba pensando en términos plásticos; quería que pudiera mirarse como un cuadro. No lo conseguí del todo, al menos en este primer capítulo. También quería que los globitos formaran parte del dibujo casi como personajes, y no que se limitaran a encerrar las palabras que alguien pronunciaba o pensaba (Levrero, 2016: 73).

La organización de la textualidad en *Las aventuras del ingeniero Strúdel* está supeditada a la imagen. La parte gráfica llega deliberadamente a subsumir, fragmentar o invisibilizar el texto, es decir, las líneas que, teóricamente, deberían explicar la narración. Y, con independencia de si esta propuesta estética consigue o no el efecto visual ambicionado por Levrero, lo que resulta indudable es que nos exige una *lectura multidireccional*: vertical horizontal y, sobre todo, transversal. La espacialidad en la cuentística levreriana puede ser leída también de forma múltiple y es lo que he intentado en este ensayo a partir de los tópicos recurrentes y las afinidades entre ella y su ensayística autobiográfica y sus novelas. Sin embargo, cabe precisar que ni el registro más personal de Levrero podría explicarse sólo en función de una *horizontalidad* consuetudinaria ni la más elemental de sus ficciones como un mero artificio estético que desciende desde una *verticalidad* imaginativa, en virtud de que el *ingeniero* Levrero evitó siempre los elementos prefabricados en la construcción de su edificio escritural.

Bibliografía

- Bértolo, Constantino, 2010, “Prólogo”, en Mario Levrero, *París*, 2ª edición, DeBolsillo, Barcelona, 7-15.
- Bourdieu, Pierre, “La ilusión biográfica”, *Acta sociológica*, número 56, septiembre-diciembre 2011, México, pp. 121-128.
- Bruno, Juan Antonio, y Alberto Galione y Jorge Bonino, “Un tercer estado”, 2013, en Elvio Gandolfo (compilador), *Mario Levrero: Un silencio menos*, 1ª edición, Mansalva, Buenos Aires, 136-144.
- Calvino, Italo, 2005, 1ª edición (traducción de Aurora Bernárdez y César Palma y nota preliminar de Esther Calvino), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 160 páginas.
- Corbellini, Helena, 2018, 1ª edición, *El pacto espiritual de Levrero*, Paréntesis Editorial, Montevideo. 143 páginas.
- Cosse, Rómulo, 2015, “Levrero: del relato breve a *La novela luminosa*”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (compiladoras), *Caza de Levrero: asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, 1ª edición, Rebeca Linke Editoras, Montevideo, 103-114.
- Foucault, Michel, 1968, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 1ª edición (traducción de Elsa Cecilia Frost), Siglo XXI Editores, México, 375 páginas.
- Gandolfo, Elvio, 2015, “Descripción de un combate. Sobre *La novela luminosa*”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (compiladoras), *Caza de Levrero: asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, 1ª edición, Rebeca Linke Editoras, Montevideo, 158-163.

- Kafka, Franz, 2004, *Cuentos completos*, 2ª edición (traducción y prólogo de José Rafael Hernández Arias), Valdemar, Colección El club de Diógenes, Madrid, 712 páginas.
- Koestler, Arthur, 1973, *Autobiografía. 1. Flecha en el azul* (traducción de J. R. Wilcock), 1ª edición, Alianza/Emecé, Madrid, 236 páginas.
- Levero, Mario, 2019, *Cuentos completos*, 1ª edición (edición al cuidado de Nicolás Varlotta Domínguez y prólogo de Fabián Casas) Random House Mondadori, Barcelona, 649 páginas.
- _____, *El discurso vacío*, 2019, 3ª edición, DeBolsillo, Barcelona, 169 páginas.
- _____, *Trilogía involuntaria. La ciudad, El lugar, París*, 2016, 1ª edición (prólogos de Ignacio Echevarría, Julio Llamazares y Constantino Bértolo) DeBolsillo, Barcelona, 472 páginas.
- _____, *Historietas reunidas de Jorge Varlotta con la participación de Lizán en Santo Varón y Los profesionales*, Criatura Editora, Montevideo, 2016. 287 páginas.
- _____, 2015, *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*, 1ª edición (prólogo de Marcial Souto), Random House Mondadori, Barcelona, 183 páginas.
- _____, “Entrevista imaginaria”, en Elvio Gandolfo (compilador), *Mario Levero: Un silencio menos*, 1ª edición, Mansalva, Buenos Aires, 91-105.
- _____, 2010, *Trilogía involuntaria. La ciudad, París, El lugar*, 2ª edición (prólogos de Ignacio Echevarría, Julio Llamazares y Constantino Bértolo), DeBolsillo, Barcelona, 473 páginas.

____, 2008, *La novela luminosa*, 1ª edición, Random House Mondadori, Barcelona, 567 páginas.

____, *La ciudad*, 1999, 1ª edición (prólogo de Antonio Muñoz Molina), Plaza Janés, Colección Mundos imaginarios, Barcelona, 182 páginas.

____, 1992, *El portero y el otro*, 1ª edición, Arca, Montevideo, 187 páginas.

____, *La ciudad*, 1970, 1ª edición, Tierra Nueva, Colección Literatura Diferente, Montevideo, 150 páginas.

____, *La máquina de pensar en Gladys*, 1970, 1ª edición, Tierra Nueva, Colección Literatura Diferente, Montevideo, 164 páginas.

Libertella, Mauro, 2019, 1ª edición (edición de Leila Guerriero), *Un hombre entre paréntesis. Un retrato de Mario Levrero*, Ediciones Universidad Diego Portales, Colección vidas ajenas, Santiago, 178 páginas.

Matus, Álvaro, 2013, “El laberinto de la personalidad”, en Elvio Gandolfo (compilador), *Mario Levrero: Un silencio menos*, 1ª edición, Mansalva, Buenos Aires, 193-205.

Musil, Robert, 1992, *Ensayos y conferencias*, 1ª edición (traducción de José Luis Arántegui),

Visor, Colección La balsa de la Medusa, Madrid, 433 páginas.

Polleri, Felipe. “Me acuerdo”, 2013, en Mario Levrero, *Irrupciones*, 1ª edición, Criatura Editora, Buenos Aires, 7-12.

Ricciardi, Charles, 2015, “Los (re)pliegues del discurso (vacío)”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (compiladoras), *Caza de Levrero: asedios críticos a la*

obra de Mario Levrero, 1ª edición, Rebeca Linke Editoras, Montevideo, 147-157.

Rosso de, Ezequiel, “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”, 2013, en Ezequiel de Rosso (selección y prólogo), *La máquina de pensar en Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*, 1ª edición, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, 141-163.