

Pushing the envelope:

Mecanismo de torsión sobre lo verosímil en la obra temprana de Levrero

190



Felipe Correa Buroni

Universidad de la República, Uruguay

Este trabajo propone una mirada cercana a los mecanismos de enrarecimiento en la obra narrativa temprana de Jorge Mario Varlotta Levrero, específicamente *La máquina de pensar en Gladys*.¹

Se trabajará sobre lo fantástico desde una perspectiva que tiene por foco un verosímil realista en equilibrio inestable, acercándose paulatinamente a otras legalidades que suponen el quiebre del verosímil. Reviste especial interés para el análisis la progresión que no marca puntos de quiebre sino que más bien responde a una peculiar sintaxis narrativa.

Buscando que esto sirva para posteriores acercamientos a otras realidades enrarecidas de la ficción, se procurará trabajar de manera

¹ Este trabajo incluía un apartado con estudio de *La ciudad*, novela que comparte muchas características con los relatos en cuestión, pero fue necesario dejarlo fuera por una cuestión de extensión.

parcial a nivel de estructura, explícitamente. Por “realidades enrarecidas” me refiero a narraciones que parecen regirse por un verosímil dado, el cual se va subvirtiendo a medida que progresa el texto.

Este trabajo representa un avance dentro de una investigación más amplia que abarca las relaciones epistolares de Levrero y el enrarecimiento de estas a partir de la ficción.

Presentación

Jorge Mario Varlotta Levrero (Montevideo, 1940-2004) comenzó su obra narrativa en 1966 con *La ciudad* (que publicaría en 1970) y publicó por primera vez en 1968 (la *nouvelle Gelatina*, como separata de la revista *Los Huevos del Plata*; posteriormente integrada al libro de cuentos *La máquina de pensar en Gladys*, 1970).

En varios de sus relatos tempranos encontramos una manera de trabajar con lo verosímil que no se repitió en narraciones posteriores (donde las experiencias metafísicas, el absurdo y los elementos surrealistas se harán mucho más frecuentes); y más adelante, luego de su “etapa porteña” (1983-88), Levrero dirigió su obra hacia un terreno específicamente autobiográfico –notables exponentes de esta etapa son *El discurso vacío* y *La novela luminosa*–, donde el mundo de la vida se entromete en las ficciones, llegando por momentos, en apariencia, a dominarla.

El aumento de la incongruencia sin llegar a una ruptura patente con el verosímil realista es marca del Levrero de antes de los 70 –así como lo es parte de la producción de Felisberto Hernández y de Franz Kafka², aunque presente con distintos grados de intensidad y cumpliendo distintas funciones.

Lo que nos concierne es ese lustro temprano en que la obra narrativa de Levrero va *pushing the envelope*³ del verosímil realista con

2 No es casual que Levrero reconozca la influencia de Kafka como “padrino literario” en entrevistas (por si no alcanzara con el epígrafe a *La ciudad*: “—Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres?/ —Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo solo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla./ Kafka”). (GANDOLFO, 2013, p 13, 17, 26, etc.)

3 Hallo necesario el uso de la expresión en inglés, ya que no he podido encontrar equivalente en español. La expresión refiere a “forzar los límites superiores de desempeño, acercándose al

factores extraños, las interferencias se van acumulando e intensificando hacia lo absurdo u onírico hasta que el relato rompe con el verosímil realista y se instala en otro, subjetivo, fantástico, o una combinación de ambos –nunca maravilloso, no se establecen alter-legalidades claras.⁴

Por supuesto que para esto es necesario un primer movimiento que establezca el verosímil realista –registro y ambiente–, “el lector debe saber dónde y cuándo refrenar su imaginación”, y lo sabe luego de “dilucidar el mundo específico que el autor pone a su disposición” (NABOKOV, 2009, p. 30-31). Para que el texto desafíe y rompa esos límites coyunturales de la imaginación, primero debe establecer y consolidar un verosímil.

Lo fantástico (como nos concierne en esta ocasión)

El problema de *lo fantástico* es ineludible al trabajar con textos de Mario Levrero, especialmente con los textos de *La máquina de pensar en Gladys*. No quiero decir que se trate de un libro de cuentos adscribibles a lo fantástico⁵, sino que la mayoría de ellos comparten elementos estructurales que responden muy bien al implícito que propone Hebert Benítez (2014) para describir lo fantástico, esto es, presentan conflictos entre lo que para los textos y las ideologías que los habitan son lo posible y lo imposible en tanto que acontecimientos.

En pro de la sencillez metodológica, y específicamente en estos relatos, me voy a referir a estas fricciones como “conflictos a partir de un registro verosímil realista instalado en un equilibrio inestable”.

límite en que se rompe”. El “sobre” al que se hace referencia es el área de una gráfica debajo de una curva, curva que representa el límite –de condiciones combinadas– por encima del cual no es viable operar. “Empujar el sobre” es, por ejemplo en aeronáutica, lo que hacen los pilotos cuando cortejan ese límite virando a mayores velocidades, a mayores alturas.

4 “o una combinación de ambos”: los conceptos de *verosímil subjetivo* y *verosímil fantástico* que manejo hacen difícil distinguir entre uno y otro en determinadas coyunturas, no es deseable evadir esta ambigüedad, ya que la obra de Levrero germina desde la realidad reconfigurada por su mundo interior; tal representación es necesariamente ambigua entre una perspectiva alterada y un orden de leyes privadas.

5 Sea en tanto género o en tanto modo de narrar. La consideración de lo fantástico como modo de narrar permite mayor flexibilidad en su manejo que como género, aunque es difícil concebir una trama que presente este modo de narrar y no resulte monopolizada por el mismo. Tomo nota de la consideración a través de Jorge Ernesto Olivera, que lo fija a través de Enriqueta Morillas Ventura como “una modalidad narrativa que atraviesa otras” (OLIVERA, 2008, p. 46). Hugo Verani trata algo similar con respecto a Felisberto (VERANI, 1996).

Lo verosímil y el realismo

En reiteradas entrevistas Levrero se desmarcó del rótulo de “fantástico”, aduciendo que lo que él escribía era “realista”, su experiencia personal de la realidad (GANDOLFO, 2013, p. 125 y OLAZÁVAL, 2012, p. 22). No seguiremos esa autocategorización, pero prestaremos atención. El “realismo” al que se refiere no es el canónico del capítulo 49 de *Rojo y negro* de Stendhal o el de la correspondencia de Gustave Flaubert, es a un tiempo menos y más estricto: puede ser distorsionado por su experiencia, pero debe ser “real”⁶. Se desmarca así no solo de lo fantástico, sino también de la ficción (por supuesto, su retórica no evita que el que un hombre ingrese en un encendedor corresponda –categorialmente– al campo de la ficción).

En las narraciones en primera persona de su primera etapa se conjura un verosímil a través de parcelas de realismo canónico⁷, acercando el ambiente del relato al mundo vivido por el lector. Ese verosímil realista se apuntala mediante estrategias discursivas análogas a la ilusión referencial, de tipo confesional u observacional, cuya explicitación es inmotivada (e incluso van en detrimento de la imagen del narrador-protagonista, confiriéndole un aura de honestidad –que no redundaba en especial beneficio para el narrador–). El resultado es un efecto de realidad que consolida el verosímil realista como legalidad dominante en los textos. Esta consolidación, densificación, confiere al registro cierta elasticidad –permite ampliaciones momentáneas del horizonte de expectativas, habilitando el enrarecimiento en lugar del quiebre inmediato–. Aquí está operando una suerte de “principio de cooperación hiperprotegida” que admite discontinuidades del realismo a partir del supuesto de que estas se subsanarán luego.

6 Más adelante elaboro sobre el “real” del verosímil levreriano.

7 Estas parcelas responden al realismo histórico descrito por Hayden White: “la llegada del realismo significó, entre otras cosas, el rechazo de la alegoría, la búsqueda de una perfecta literalidad en la expresión y el logro de un estilo del cual quedaba eliminado todo elemento de artificio retórico. [...] El realismo en la novela, como su equivalente en la historiografía, se esforzó por alcanzar un modo de representación en el cual la interpretación de los fenómenos tratados en el discurso no pudiera distinguirse de su *descripción*, o, para decirlo de otra manera, en el cual la *mimesis* y la *diégesis* se redujeran a una misma cosa.” (WHITE, 2009, p. 313-314) [itálicas del original].

El enrarecimiento consiste en la subversión progresiva del verosímil realista hacia un verosímil subjetivo o fantástico:

Verosímil subjetivo: el texto se desarrolla con interferencias y distorsiones que tienen su origen en la psiquis del narrador o del protagonista –sea por su conocimiento, ignorancia, intereses, estados alterados de conciencia, etc.–. Si bien no siempre son explícitas, se reconoce su existencia por marcadores textuales –mención a la locura, al consumo de drogas, a la falta de sueño, a la poca fiabilidad de la información, etc.– y, por lo tanto, su interferencia en la representación de los sucesos.

Verosímil fantástico: se reconocen elementos perturbadores del orden causal realista, alterando la estabilidad del tejido realista, haciéndolo frágil y abriéndolo a una potencial ruptura hacia otro orden causal, hacia una legalidad maravillosa. Esa fragilidad se connota con particular intensidad cuando estas perturbaciones angustian al protagonista.

Objeto de estudio

En su prólogo a la edición de 2011 de *La máquina de pensar en Gladys*, Marcial Souto postula que *La ciudad* parte de una anécdota “engañosamente trivial”. Voy a detenerme en esa expresión. Interesa subrayar que la anécdota –el hombre que sale a buscar un almacén en una noche lluviosa– es efectivamente trivial, no reviste un carácter trascendente ni secreto, no hay engaño del mismo modo en que no hay engaño en el carácter de “alimento” que posee un trozo de queso en una trampa para ratas. El engaño, la trampa, radica en la estructura en que está inserta la anécdota.

Trabajaré con relatos que comienzan con una anécdota trivial –anodina incluso–, que oficia como puerta de entrada a una narración que desestabiliza progresivamente la seguridad del lector y lo lleva, sin grandes sobresaltos, del verosímil realista a un plano cuya legalidad no maneja.

La determinación del objeto de estudio de este trabajo me lleva a excluir relatos que no participan en grado significativo del procedimiento descrito. A continuación los nombro mencionando sus características

más salientes que los alejan de mi foco: “La casa abandonada” tiene su dominante en lo maravilloso negro desde el inicio; “El sótano” con la focalización infantil del narrador habilita ocurrencias maravillosas aproblemáticamente; “La casa de pensión” presenta un fuertísimo extrañamiento formal a partir del uso lúdico de incisos y acontecimientos inverosímiles, motivando una lectura suspicaz; en “Gelatina”, a través de la asimetría entre el conocimiento del protagonista y del lector, y la alusión narrativa a un plano referencial ajeno al lector, se comienza a construir un verosímil propio, a medio camino entre el maravilloso y el fantástico.

Trabajaré con “La calle de los mendigos”, “Historia sin retorno N° 2”, “La máquina de pensar en Gladys” y los primeros capítulos de *La ciudad*. La extensión de este trabajo me lleva a excluir tres relatos que si bien conforman con las condiciones descritas, lo hacen en menor medida que los seleccionados (“Los reflejos dorados” presenta un quiebre repentino; “Ese líquido verde” y “El rígido cadáver” no consolidan un registro verosímil realista⁸). Todos los cuentos mencionados en este párrafo presentan un narrador protagonista.

Ruptura profunda: “La máquina de pensar en Gladys”

La máquina de torsión

Es necesario hacer una aclaración preliminar con respecto a los relatos de *La máquina de pensar en Gladys*: al formar parte de un libro de cuentos cohesivo y no una mera colección, concedemos que el horizonte de expectativas del lector se ve afectado por la presencia de relatos que erigen un verosímil realista y lo torsionan –torsión en tanto este se fuerza sin romperse– hasta que no es posible seguir ejerciendo la lectura bajo ese registro. De todos modos ese factor no concierne a nuestro análisis, ya que la estructura semántica de los relatos tiene suficiente fuerza y su sintaxis narrativa está suficientemente marcada, como para que mayormente nos ocupemos de ellos como piezas autónomas.

Digo “mayormente” porque es difícil eludir el hecho de que el primer relato lleva idéntico nombre que el libro y además es

⁸ Aunque consolidan un registro absurdo o satírico (un verosímil subjetivo), que también sufre un quiebre hacia una alter-legalidad (un verosímil fantástico).

complementado con un simétrico “La máquina de pensar en Gladys/ Negativo” al cierre del libro (de ahora en más nos referiremos a ellos como “Positivo” y “Negativo”).⁹ El Positivo cumple una función de prólogo, por estos aspectos macro-sintácticos y por su contenido.

La anécdota del Positivo consiste en la recorrida de un hombre por su casa antes de acostarse a dormir. El personaje pone las cosas en orden y se acuesta; se despierta a la madrugada por un ruido inusual e intenta protegerse, la casa se está derrumbando.

Perturbando sin perturbar

El narrador describe cada una de sus acciones cotidianas (“hice la diaria recorrida por la casa”), mundanas (“en mi dormitorio le di cuerda al despertador”), triviales (“la ventana estaba abierta y la dejé así”), y lo hace minuciosamente (“hice la diaria recorrida por la casa, para que todo estuviera en orden”, “en mi dormitorio le di cuerda al despertador, comprobando que la hora que indicaba coincidía con la del reloj pulsera en mi muñeca”, “la ventana estaba abierta y la dejé así –cerrando la persiana–”) (LEVRERO, 2010, p. 17). El análisis que desarrolla Roland Barthes en “El efecto de realidad” sirve muy bien para examinar estos procedimientos y sus efectos en la estructura narrativa: si bien en conjunto estos objetos y acciones pueden tomarse como indicio de prolijidad, por separado no apuntan a nada salvo a sí mismos y a su granularidad minuciosa, a su capacidad de dar cuenta de su razón de ser, a su cualidad de “real”.

Estamos frente al primer movimiento del mecanismo de torsión progresiva: el establecimiento de un ámbito y un registro –especialmente de un registro– realistas. El lector implícito, como agente, hará emanar de este ámbito y registro una legalidad acorde con el verosímil realista¹⁰.

Para el segundo movimiento hay una leve torsión del verosímil

9 Esta pareja no logra un sistema total de complemento sin otros relatos entremedio (ver sección “Metonimia del libro”).

10 Que implica estrictas leyes de causalidad, identidad y no contradicción, pero con determinadas exigencias, como la restricción de lo existente al ámbito de aquello que tiene correlato real conocido –en términos generales–, la causalidad ha de ser aparente (o manifiesta o implícita para la *doxa*). También supone una reticencia a llamar la atención sobre el lenguaje, procurando generar la ilusión de contacto con la información como cosa y no como construcción.

realista –tan leve que el lector difícilmente la registre como tal– con la introducción de la máquina de pensar en Gladys y su “suave ronroneo”, el primer elemento que no es objeto de minuciosa descripción. Si bien es animizada a través de la primera –única– metáfora del relato, su incorporación aporreada en medio del discurso descriptivo, con tono de crónica, sin intensidad específica, no ejerce mayor violencia al registro que la que ejercería un referente extratextual desconocido por el lector, de nombre ambiguo –como “máquina de Rube” o “máquina de diferencias”–. Por eso la podemos considerar una “ruptura profunda”, no atrae la atención sobre sí; no agita las aguas del relato.

Retorno

Tomaremos la conclusión como un solo movimiento ya que su brevedad hace que las dos fases (a. despertar y preparación, b. derrumbe) no sean fácilmente exploradas.

197

La conclusión es sucinta e intensa. Este movimiento no había sido anunciado de ninguna manera –“inmotivado”, para usar el término de Gérard Genette con respecto al quiebre del verosímil–: el narrador-protagonista se despierta en medio de la madrugada e intenta protegerse del derrumbe de la casa. El derrumbe sin causa aparente actualiza la torsión comenzada por la aparición de la máquina de pensar en Gladys, pero no basta para obturar el verosímil realista.

Primero, la solidez del verosímil instalado evita que un evento inmotivado –pero posible para la ideología realista, de asequible justificación– alcance para ello. Segundo, el desacomodo del registro impulsa al restablecimiento de este, pero el relato no prosigue. Por lo tanto –tercero– la búsqueda de motivación para tamaño suceso se hace retrospectiva, lo único que encontrará la recensión será una crónica de sucesos triviales y la máquina de pensar en Gladys. La máquina es hermética (por desconocida y por no explorada); eso –junto al descarte de los otros elementos por triviales y no asociados con un derrumbe– atrae sobre ella la sospecha, pero al mismo tiempo ese hermetismo le impide ser motivo del derrumbe para un esquema funcional realista.

Lo que queda instalado es la sospecha. Pero se instala es a partir del retorno a los pasajes previos del relato, en busca de causas

eficientes o indicadores, que la ruptura del verosímil realista llega a ser una perturbación. Para seguir con la metáfora de la perturbación profunda, digamos que esta “emerge”. La perturbación no se materializa en eventos concretos, pero –sin romper el registro– llega a generar una fisura a través de la catástrofe inmotivada y el elemento enigmático que cobra relevancia luego de esta.

La causa oculta y no esclarecida genera un sentimiento de incomodidad, de inadecuación, quizás incluso más intenso que el que puede producir una causa revelada o una inexistente, ya que la sospechada instauration tensión ante la información incompleta.

Problemas mundanos: “La calle de los mendigos”, “Historia sin retorno N°2”

La realidad es un encendedor

198

“La calle de los mendigos” e “Historia sin retorno N°2” comparten muchos elementos estructurales; presentan un paralelismo en la sintaxis narrativa. Antes de elaborar este punto paso revista a la anécdota de cada uno:

La anécdota de “La calle...” consiste en que el protagonista no logra hacer funcionar un encendedor de mechero y para hallar el desperfecto se dispone a desarmarlo. Al separar el conjunto libera un subconjunto mecánico que cuadruplica el volumen del original. Esto se repite varias veces hasta que el protagonista se decide a explorar un pasaje del aparato –que ya ocupa parte considerable de la habitación–. Entonces avanza en la oscuridad total hasta salir a una calle, está por amanecer y el protagonista parte en busca de un lugar donde comprar cigarrillos y fósforos.

La anécdota de “Historia...” consiste en que el protagonista quiere deshacerse de un perro y para ello lo deja atado en un bosque. El perro regresa y con más recaudos vuelve a intentar abandonarlo en un bosque, al tiempo el perro regresa, luego de meditar al respecto y considerar fútil esa estrategia, el protagonista llega a cierta claridad, se interna en un bosque y “se pierde”.

Desde el título metaliterario de “Historia sin retorno N°2” se

establece un lazo vinculante entre este cuento y “La calle...”, que al precederlo inmediatamente resulta postulado como “Historia sin retorno N°1”. Este paratexto invita a regresar sobre “La calle...” y considerarla como “historia sin retorno”, no por el hecho anecdótico de que el protagonista no vuelva sobre sus pasos –al menos a buscar cigarros–, sino porque refleja el desenlace del registro y el ambiente del cuento: luego de la ruptura de legalidades no es posible volver a la normalidad¹¹.

El caso de “Historia...” expone primero –en la meditación del protagonista– la imposibilidad de un retorno a la calma y luego, al final, la imposibilidad del retorno –a la normalidad, legalidad del realismo– simultáneamente con la revelación de la ruptura: la inversión de la relación hombre-perro (y podríamos llegar a decir, de sus identidades) y el “me perdí” final.

Las narraciones pueden verse con un desarrollo sintáctico paralelo, desde el ambiente realista y el problema al ambiente incierto y la disolución del problema, pasando por un crescendo del problema que se aproxima a un absurdo fractal conforme se intenta resolver. También pueden verse como realizaciones de un modelo –de “historias sin retorno”– en varios planos semánticos. No los trataremos en tanto cuales, sino en tanto trabajan con lo mundano –la realidad– y exponen el intento y fracaso del método lógico por solucionar sus problemas.

Lo mundano y el método

Son innumerables las temáticas que conciernen al realismo literario, que luego del siglo XIX se dedicó a espacios más íntimos y más universales que sociedades o vidas particulares, adueñándose de todas las áreas de la existencia. Pero hay determinados temas que favorecen la generación de espacios del realismo, ya que dependen de referentes inmediatamente presentes en la vida cotidiana; estos son los temas con los que se acerca al costumbrismo, situaciones mundanas con protagonistas ordinarios que facilitan la ilusión referencial, ya que el proceso de lectura es de tres etapas –término, referente, imagen– en vez

¹¹ Un excelente ejemplo de esto se da en la novela *El lugar* (escrita en 1969 y publicada en 1982 en la revista argentina *El Péndulo*), donde el protagonista vuelve a su casa luego de un viaje forzado a través de sucesivos ámbitos claustrofóbicos y amenazantes, pero el regreso a la casa no resulta un regreso al hogar: “me resulta extraña y hostil [...] Ahora que la ciudad, mi ciudad, me resulta ajena y aun repulsiva”. (LEVRERO, 2010, p. 158)

de cuatro - término elaboración, referente, imagen.¹²

Uno de los canales por medio de los cuales las situaciones mundanas pueden dar pie a acontecimientos extraordinarios es la reacción de los personajes ante ellas. En esos casos la anécdota será necesariamente extraordinaria, cuando la manera de lidiar con la realidad es novedosa o impropia. Pero cuando los personajes utilizan el recurso del método, analizando parte a parte para solucionar el problema, entonces el relato se acerca más a la “normalidad” real, su operar es reconocible y se acerca al núcleo del realismo: la claridad de la instancia de enunciación. En estos casos en que los personajes parecen compartir el conocimiento del mundo con el lector, lo extraordinario depende de los avatares que presente el mundo textual.

Con un encendedor que no enciende y un perro que molesta, se presentan problemas mundanos, que no resultarían en mayor perturbación para la vida de los protagonistas. También estos se presentan como sujetos ordinarios, con confianza en el método, que se enfrentan a los problemas con lógica y pragmatismo; especialmente el de “La calle...”, con su juego de destornilladores de distintos tamaños y la descripción de cómo procede para quitar cada pieza. A medida que progresa el relato los protagonistas van iterando la operación que les procuraría la solución a sus problemas: uno sigue desarmando, el otro aleja más al perro y dispone una cuerda más gruesa; pero la repetición del método es tan poco eficaz como en primera instancia, y va revelando anomalías hasta generar una ruptura con la realidad y una fuga de esta con la insuficiencia del método lógico para liquidar los problemas.

Fisuras y refuerzos – Equilibrio inestable

Lenguaje claro, descripción minuciosa, marco de lo mundano y procedimiento metódico; estas isotopías realistas saturan el texto, consolidando el ambiente y dándole elasticidad: el realismo admite fisuras –anomalías– a partir del supuesto de que estas se subsanarán –normalizarán– luego.

Con respecto al encendedor de “La calle...”, coordinadas

¹² En un futuro presentaremos una exploración más profunda, o al menos una recensión bibliográfica al respecto.

sintácticamente con observaciones de dudosa veracidad referencial –pequeñas fisuras–, aparecen observaciones sensatas que explican el comportamiento de las piezas mecánicas. Las fisuras alternan con refuerzos del verosímil en un equilibrio parcialmente inestable: si bien un refuerzo contundente del realismo no logra desplazar el relato de ese equilibrio hacia un espacio de lo claro y unívoco, el desborde de lo inverosímil tiene el potencial de desbarrancarlo hacia un espacio no-realista, del cual en principio no hay regreso posible. Vemos un ejemplo de esta alternancia en el pasaje donde se razona que el algodón del tanque del encendedor se encuentra flojo porque el volumen de su contenedor ha crecido, pero inmediatamente se agrega que el material sacado del encendedor equivale a “muchos paquetes grandes” de algodón. No se utilizó el singular “un paquete grande”, pese a que podría haber constituido una afirmación más verosímil, y a la ambigüedad de “grandes” se suma la de “muchos”, sugiriendo una cantidad desproporcionada –hiperbólica– de algodón para el encendedor inicial¹³; y es que el texto no triunfa mostrando aquello difícil de creer, sino insertando lo increíble dentro del espacio de lo razonable.

La alternancia también presenta relaciones más íntimas entre fisura y reparación; al principio hallamos la reparación de la continuidad del verosímil realista: por ejemplo, ante la expansión del subconjunto el protagonista se dice que “solo un mecanismo de resortes puede explicar este sorprendente crecimiento” (LEVRERO, 2012, p. 20); y cuando se le plantea una aparente anomalía él se apresura a explicar la paradoja, normalizando la situación:

El fenómeno se repite con puntualidad, y obtengo una estructura aproximadamente cuatro veces más grande que la anterior (y dieciséis veces más grande que el encendedor), pero el peso es siempre más o menos el mismo; incluso diría que esta estructura es más liviana que el encendedor entero, lo cual, si a primera vista puede parecer extraño –especialmente cuando se sostiene en la palma de la mano–, es lógico; por ley, el contenido tiene que pesar menos que el encendedor completo, a pesar de que su tamaño, mediante el ingenioso mecanismo de resortes, pueda aumentar y, por ello, parecer más pesado.

13 Aquí podemos señalar hacia el tratamiento que hace Todorov de los procedimientos que se construyen a partir de tropos en literatura fantástica, su literalización, el momento en que lo figurativo del discurso pasa a ser referencial (TODOROV, 2006).

Las confesiones de extrañeza y de impotencia ante la complejidad de estos sucesos –“ya no me interesa averiguar la causa de la falla (y creo que ya no estoy en condiciones de darme cuenta de dónde está esa falla)”– funcionan como refuerzo del ambiente realista. Si bien el protagonista recurre al método, no lo hace ciegamente, es crítico, tiene conciencia de lo que está haciendo; ante la situación inverosímil se extraña y se frustra, y en esos sentimientos revela que comparte referencias con el mundo real. Es más, al decir “por ley” está haciendo cómplice al lector, lo está invitando a enunciar la ley de conservación de la masa dando por entendido que participan de un mismo mundo.

Pero llega un momento en el cual la lógica no puede dar cuenta de la anomalía y la reparación no satisface al mismo protagonista, quien intenta una respuesta obstinada que refuerza el ambiente realista – especialmente, con la cual el personaje busca reforzar su realidad– pero que no enmienda la *normalidad*:

202

Caen muchas [bolitas]. Diez o doce, o más. Tomo una de ellas y me sorprende el peso; parece que fuera una pieza entera. Pero de ser así, no me explico cómo pudo haber cabido dentro del primitivo tamaño de encendedor. Pienso que, probablemente, también se hayan expandido mediante un sistema de resortes; me sigue llamando la atención el peso.

Por otra parte, atendiendo brevemente a “Historia...”, si bien el título “Historia sin retorno N°2” genera cierto extrañamiento y llama la atención sobre el carácter de producción literaria del cuento, su carácter de paratexto amortigua el efecto detrimental que generaría la referencia metaliteraria sobre el ambiente que se establece en el relato (podemos imaginar el muy diferente efecto que obtendríamos si ese sintagma fuera enunciado por el narrador-protagonista).

Con respecto al relato en sí, en escasos tres párrafos logra establecer un ambiente realista gracias a lo mundano del problema y la presencia del método –también mundano–, y lo consolida a través de una confesión inmotivada –“quizás tenía la secreta esperanza de que esta vez no pudiera liberarse y muriera de hambre” (LEVRERO, 2012, p. 25)–, elementos que sirven como anclaje de sinceridad al narrador y por lo tanto de realidad de la historia (anclaje prontamente contradicho por su perturbación).

En este segundo cuento actúan como fisura el título y la crisis del personaje, que veremos a continuación.

Perturbando al protagonista, perturbando al lector

A primera vista los dos relatos divergen en cómo el problema afecta a los protagonistas. Mientras que ambos se disponen a solucionarlo paso por paso, con estrategias pragmáticas iteradas incrementalmente, uno de ellos –el de “Historia...”– parece severamente perturbado por el desarrollo de la situación.

En ese relato, el segundo movimiento representa un acercamiento al verosímil subjetivo, la torsión procede parcialmente de elementos subjetivos: la meditación y consiguiente desesperación del protagonista. Es un alejamiento del verosímil realista en tanto la desesperación parece proceder de una percepción errónea de la realidad, a su vez podemos considerar el evento como un estado alterado de conciencia ya que ese estado anímico-intelectual ocupa al narrador en sí mismo y no permite una representación –o al menos con un contexto explicativo– de la realidad. Esta hipótesis se ve reforzada porque el protagonista dice “me perdí” como término absoluto y final del cuento –con cierta huella metafísica–, que deja la incógnita de si el narrador se posiciona en un tiempo posterior o simultáneo a la narración –que concluiría cuando este “se pierde”–. Estas observaciones son válidas pero no son determinantes; la distancia con cualquier ficción material absurda, su cercanía con un problema mundano y, especialmente, su brevedad mantienen al relato en equilibrio hasta la última palabra.

En el segundo movimiento hay dos puntos a destacar, el primero comienza la torsión junto a los elementos subjetivos: está claro que los eventos no ameritan –verosímilmente– una reacción de tal calibre y que la imposibilidad de deshacerse del perro no reviste el carácter absoluto que postula el protagonista; el segundo: luego del exabrupto el personaje llega a un momento de claridad, a partir del que el problema mundano se resolverá en ruptura radical. Esta ruptura se posterga mediante la elipsis de la conclusión a la que el protagonista arribó, se genera con una sustitución identitaria¹⁴ y –volviendo a acercar al relato con “La calle...”–

14 En la relación perro-hombre, pero también en la capacidad de perderse a sí mismo. Por definición “perder” es dejar de tener algo que se poseía, y si bien hay una invitación lúdica

una resignación impropia ante eventos extraordinarios (en este caso, también una forma apática de tomar un curso de acción extraordinario). La ruptura, el tercer movimiento, comienza en profundidad con la claridad del protagonista y se hace manifiesta en el último sintagma verbal “me perdí”.

La perturbación por la que pasa el protagonista no constituye la ruptura en sí, sino que sirve de pasaje hacia esta, del mismo modo en que la travesía por el encendedor sirve de pasaje a la ruptura (total, en este caso) en “La calle...”.

En sentido amplio podemos decir que el segundo movimiento de “La calle...” comienza –también en profundidad– con la liberación del primer subconjunto del encendedor, es difícil precisar el inicio del momento en que comienza la torsión del verosímil realista. Las primeras anomalías son completamente explicables –el que el encendedor no prendiera, el que al quitar las primeras piezas pareciera no avanzar en su desensamblaje (basta observar un encendedor Zippo fuera de su carcasa para estar de acuerdo)–; luego comienzan las anomalías que no coinciden con escenarios reales, pero sí posibles, y además son justificadas por el personaje, que no sufre perturbación alguna más que hallar el evento “curioso” y continúa guiando al lector en el análisis del encendedor.

No hay diferencia entre el refuerzo del verosímil realista que el personaje hace al explicar la paradoja del subconjunto más voluminoso pero de menor peso, y el refuerzo que hace al explicar que debe haber un mecanismo de resortes que permita a los subconjuntos expandirse una vez descomprimidos. No podemos determinar cuándo comienza la torsión, solo aclaramos –quizás ociosamente– que no es cuando aparece algún evento no veraz. Podemos, sí, marcar cuándo termina el segundo movimiento y comienza la ruptura: con la aparición de las bolitas metálicas, la fisura irrecuperable de la ley de conservación de la masa.

Luego de esa anomalía hay una serie de fisuras que siguen debilitando el ambiente –ya no reconocible como verosímil realista¹⁵–:

a tratar el “me perdí” como un “no hallar el camino”, hay dos obstáculos para ello: 1) ante la voluntad de perderse esto es imposible, y 2) la ubicación del evento a nivel de sintaxis narrativa sugiere un sentido trascendental para este.

15 Hay un movimiento hacia el verosímil subjetivo, es muy leve: luego de descubrir las bolitas metálicas el protagonista dice “De pronto me sentí atacado por el sueño. Miré el reloj y vi que

el subconjunto de un encendedor bloquea el pasaje por la habitación, el protagonista se interna en un encendedor, hay una fuente de luz dentro de un encendedor y aparecen columnas metálicas más anchas que el pecho del protagonista; estas fisuras vencen cualquier elasticidad que pudiera haber generado el verosímil realista. Es más, no hay vuelta atrás para el protagonista tampoco, que se resigna a la calle y el camino determinados por las anomalías; en vez de volver a recuperar sus cigarrillos busca dónde comprarlos en esa calle.

Si bien hay una aceptación de los sucesos que no incluye resistencia alguna por parte del protagonista, quiero proponer que no sería adecuado decir que hay “resignación” ante los eventos sino cooperación con estos. En “Historia...” la idea –que el lector desconoce– surgió del protagonista –mediante un procedimiento desconocido–, en el otro relato el protagonista *reconoce* la calle e inmediatamente se adapta a una nueva normalidad –va en busca de un bar a por cigarrillos–. Esos momentos de aceptación o resignación alienan al lector, el personaje antes había compartido sentimientos de culpa y extrañeza con el lector modelo, pero ese personaje ordinario se revela opaco.

Muñoz Molina, en su prólogo a *La ciudad* reconoce que “lo que nos exaspera no es que le cueste tanto lograr sus propósitos [...] sino que se tome los contratiempos que sufre con una calma y una indiferencia que para nosotros, los lectores, es imposible” (MUÑOZ MOLINA, 1999, p. 13)¹⁶.

Podemos proponer la siguiente analogía como modelo: el protagonista está en un espejo de representación, es un sujeto mundano, reflejo del lector, pero llega un momento en que el personaje camina hacia el costado y se rompe la perspectiva, no era un espejo, era un vidrio; los planos del relato y del modelo realista se desfasan, el lector ya no se ve en el relato y no comprende qué está haciendo el protagonista, por qué no se ve perturbado por lo que sucede; lo que parecía resignación ante lo anómalo se asimila a otra cosa, a una cooperación del personaje

eran las dos de la madrugada. Es fascinante cómo uno se olvida del paso del tiempo cuando está entretenido”. Ese momento oficia de umbral ambiguo, con su mal manejo del tiempo la claridad del narrador se enturbia, y además presenta una sugerencia de pasaje al mundo onírico, la posibilidad de que todo lo que sigue sea un sueño –lo que no justifica las anomalías previas.

16 Si bien luego postula que “Esa calma inhumana procede de la aplicación de una rigurosa racionalidad a sucesos que no la tienen”, yo propongo otra postura, de presencia de otra legalidad.

–que posee conocimientos privados– con las anomalías, al manejo de una realidad alternativa.

Los límites del verosímil realista

Con esto planteado podríamos buscar el punto de ruptura, el momento preciso en que la resignación se vuelve participación activa en las anomalías, buscar dónde da quiebra el realismo y dónde comienza eso *otro*. En otras palabras, buscar límites cartográficos del verosímil realista.

Pero esa disquisición no tiene sentido en general y no es productiva salvo como herramienta metodológica. No tiene sentido, para comenzar, porque el verosímil realista no está claramente delimitado, es histórico y situacional, el “punto de ruptura” varía según el horizonte de expectativa de cada lector –un horizonte estrecho puede llevar a una lectura realista de la Biblia o de *La guerra de los mundos*–¹⁷. Pero tampoco tiene sentido porque la taxonomía no antecede a la obra; el relato puede echar mano de las categorías pero no por ello participa de ellas. El relato en tanto obra se ve afectado por lo que en él transcurre y por su contexto de presentación, si se aísla un pasaje ya se está hablando de otra obra; el primer movimiento de cualquier relato existe no en contigüidad sino en continuidad con los otros movimientos (más allá del esquema que extraigo más arriba).

Así, en estos relatos podemos decir que no hay realismo más allá de la forma o que hay realismo violentado: desde el principio el protagonista resulta un copartícipe secreto de una legalidad insospechada, cuyas consecuencias se sienten de improviso en la trama. Y el que el protagonista ya participe de una alter-realidad no le impide sentir curiosidad o apelar a leyes naturales, porque esta otra legalidad tiene muchos puntos de contacto con el mundo re(ferenci)al.

Pese a que se consolida un ambiente realista el punto de ruptura es irrelevante. En “La calle...” hay ruptura, sí, cuando el protagonista entredormido contraría la ley de conservación de la masa, y otra mucho más fuerte cuando el protagonista anticipa “es la calle de los mendigos”,

17 A no confundir con pasividad, la energía requerida para mantener un horizonte estrecho –elástico a la divergencia– implica un lector particularmente esforzado.

pero estas no quiebran de por sí el ambiente del relato, sino que lo torsionan en un movimiento anafórico de contraste con los elementos que se interpretaron para establecer los parámetros de lectura. El relato demanda la retrospectiva –o incluso relectura, el caso más patente es “La máquina...”–, y con esto logra que el problema inicial, mundano, quede investido de una catexia inquietante y la realidad misma resulte sospechosa.

Las realidades exponencialmente increíbles se parecen al encendedor: el lector puede recoger las piezas, elementos realistas que aluden a un orden lógico-mecánico, émbolos, láminas, bolitas metálicas, tornillos y tuercas, pero nunca llega a ver los dichos resortes que sostienen la estructura, las leyes sobre las que esas realidades funcionan¹⁸.

La causa mundana y no esclarecida –del no encendido del encendedor, de lo inexorable del regreso del perro– ya no es una preocupación, aquella preocupaba al protagonista y quizás al lector. Sí lo es la causa acechante en las lógicas que germinan alrededor del problema, que no preocupa al protagonista y que distorsiona un ámbito que el lector veía reflejo del suyo.

La máquina de pensar en Gladys [positivo/negativo]

A diferencia de los relatos tratados hasta ahora, en el Negativo se hace gala de la irrealidad del texto. Vinculado con el primer relato por su título y su estructura –el recorrido por una casa antes de acostarse–, presenta el quiebre con el verosímil realista, aún más, al estar en diálogo con el primero renuncia a toda pretensión de verosimilitud, llega a incorporar una dislocación espacial extrema –estar en un armario y sin transición hallarse en un campo desolado– sin siquiera ofrecer marcadores de transición.

La anécdota es un alternativo –no “paralelo”– del Positivo, solo que “La diaria recorrida...” es a través de habitaciones sucias y decadentes, con elementos surrealistas –“el caballo degollado continúa pudriéndose en la bañera”–, hay rastros de un festín, están llenas de gente y son el escenario de incoherencias del protagonista –“la canilla

¹⁸ No hay que perder de vista el potencial de este planteo como reflexión acerca de la realidad y la imposibilidad de llegar a las causas últimas.

está cerrada y la abro, apenas para que gotee”–; en la cama hay una mujer desnuda, el protagonista se llena los bolsillos de preservativos y se encierra en el armario, luego se despierta tiritando porque alguien abrió una ventanita en el ropero, pide a gritos ayuda “pero estoy en medio de un campo desolado y no hay quien escuche mis gritos”.

Metonimia del libro

Planteado esto, el Negativo, aislado, no tendría lugar aquí, no forma parte del objeto de estudio en cuestión. Pero su escandalosa ajenidad al realismo nos sirve ya para aclarar el verosímil levreriano y para explorar la “legalidad alternativa” que amenaza en gran parte a su narrativa –no solo estas obras tempranas–. Y a través de esta exploración se explica, así mismo, en su sintaxis narrativa, por qué corresponde trabajar con él.

208

Por un lado, el Negativo supone un verosímil levreriano: es algo real en tanto ha sido vivenciado. Tomamos una de las tantas declaraciones de Levrero al respecto para ilustrar su postura: “El arte es crear una especie de máquina de hipnotizar a otra persona para transmitirle vivencias o experiencias anímicas que no se traducen en hechos perceptibles” (SILVA OLAZÁBAL, 2014).

Aparte de los otros atributos narrativos del relato, el verosímil levreriano encuentra su justificación en tanto tal a partir de un salto que podemos llamar simbolista: es un médium para comunicar una experiencia íntima que no encuentra correlato en lo que ofrece el realismo tradicional, pero que tuvo existencia concreta en el mundo de la vida.

Por otra parte, la presencia de otros relatos entre el Positivo y el Negativo proponen lo onírico o surrealista o absurdo, pero también la sospecha contra ello como categoría de pertenencia –como la sospecha contra lo absurdo en *La ciudad*, que nunca abandona al lector.

La máquina de pensar en Gladys sugiere que no hay arbitrariedad, que las causas no son inexistentes sino desconocidas, y no necesariamente incognoscibles sino meramente inaccesibles para el lector; hay contradicciones, eventos y elementos incongruentes

con la realidad/el realismo, pero los narradores –particularmente los autodiegéticos retrospectivos– ven solo algunos de esos elementos como irracionales, lo que propone una legalidad solapada a la cual los narradores están aliados, y por ello, si bien no la dominan en toda su extensión, no la reciben como crisis. Es decir, por ello tienen con estas realidades enrarecidas la misma relación que el lector con la realidad del mundo de la vida.

La máquina de pensar en Gladys, el libro, levanta esa “legalidad alternativa” a través de la fisura; su principal característica es ser inaccesible y difícil de detectar, se presenta como una perturbación profunda en el esquema racional.

Emersión

La sospecha se nutre de isotopías y situaciones *non sequitur* que se mantienen dentro de un mismo campo semántico. En el Positivo los objetos y acciones desarrolladas pueden tomarse en conjunto como indicio de prolijidad; en el Negativo los objetos y acciones se asocian con violencia, desidia y lujuria, formando una atmósfera de decadencia. Aun así, en ambos casos la continuidad –semántica y anecdótica de “la diaria recorrida”– se ve cortada por un evento “inmotivado”, el derrumbe y la traslación.

Si el desenlace del Negativo se hubiera dado en el Positivo, el salto semántico que implica hubiera hecho parecer la situación completamente arbitraria –ya que los previos sucesos tenían fuerte cohesión–, si el desenlace del Positivo se hubiera dado en el Negativo, el salto entre esconderse en el ropero y el derrumbe no sería fracturante, se entendería como un evento pesadillesco de la serie previa. La tensión se genera a partir de una distancia justa para el salto entre eventos, es el *pushing the envelope*, se va hacia la frontera de posibilidad, no demasiado más allá ni más acá de esta.

Más allá de la sospecha, la posibilidad de proponer estos desenlaces como meros absurdos se ve socavada también por las líneas que la sintaxis narrativa ofrece al análisis –o a la ansiedad interpretativa–, ya desde el paratexto título de los relatos se propone una relación motivada entre ellos, marcada por el “negativo” (que entiendo no en

tanto “negación de” sino en tanto “pesimismo” o en tanto metáfora fotográfica).

Contra la sospecha de absurdo, al cruzar ambos contenidos se puede, por ejemplo, llegar a una tercera posibilidad de interpretación de los eventos, en la cual el Positivo aparece como representación del efecto de una neurosis represiva (represiva del Negativo, la violencia, la lujuria, los comportamientos orgiásticos en general), y el Negativo aparece como visión angustiada en la que todo es negro y terrible, como el primer impacto de una situación angustiante sobre la conciencia¹⁹.

Finalmente,

En esta dupla “La máquina de pensar en Gladys” y “La máquina de pensar en Gladys/ Negativo”, el Negativo podría exponer el momento anterior a la normalización de la vigilia, que se da en la oscuridad, anterior al revelado a colores que los lectores pueden compartir luego de un procesado químico-psíquico. Es en la cámara oscura que se da el sueño, el sentimiento, el delirio, la paranoia; no quiero decir que estos estados alterados se presenten en el Negativo, sino que los elementos presentes, algunos surrealistas, sirven en el Negativo como medio de transmisión de la experiencia de angustia y desamparo, de sueños desenfrenados no oscurecidos. Para reproducir en la atmósfera el síntoma de dichos estados.

Si llamamos “verosímil leveriano” al ambiente generado en estos relatos, puede resultar constructivo revisar lo que plantea Hayden White con respecto a los elementos no funcionales a la trama que no son presentados como metáforas: significan algo más que sí mismos, funcionan como indicadores hacia su propia existencia y por lo tanto su realidad. En el Negativo tenemos elementos “inmotivados”, que carecen de significación evidente; sirven para establecer la atmósfera, pero para hacer eso se postulan –por como los presenta el narrador– como reales, indicando su existencia y por lo tanto una realidad que está más allá –subyacente, por ejemplo– de la realidad del lector, más allá de los límites de su conocimiento.

¹⁹ O, para explorar la metáfora fotográfica, el negativo es el producto inmediato de la luz en el acetato, donde los tonos oscuros son los más brillantes y lo luminoso está oscurecido, que luego requerirá de un proceso normalizador para verse como representación de la realidad.

Volviendo a la sospecha, esta perspectiva en que los eventos nunca terminan de parecer inmotivados, permite proponer que lo que emerge en la temprana obra de Levrero debajo de lo normalizado, del realismo construido, es otra forma del conocimiento incompleto que tenemos acerca de las tramas en el mundo de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

LEVRERO, Mario. *El lugar*. Prólogo de Julio Llamazares. Barcelona: Debolsillo, 2010.

LEVRERO, Mario. *La ciudad*. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.

LEVRERO, Mario. *La máquina de pensar en Gladys*. Prólogo de Marcial Souto. Montevideo: Irrupciones, 2010.

Bibliografía específica

DE ROSSO, Ezequiel (comp.). *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

GANDOLFO, Elvio E (comp.). *Mario Levrero, un silencio menos. Conversaciones compiladas*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

GIORDANO, Federico y Martínez, Daniela. “La máquina de leer en Walter en positivo y en negativo”. *33cines*, Montevideo, año 2, n. 6. set./dic. 2011.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce, 2013.

OLIVERA, Jorge. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. (Disponible online, junio de 2015).

SILVA OLAZÁBAL, Pablo. “Mario Levrero, el secreto mejor guardado”. *Revista Ñ de Clarín*, Buenos Aires, 5 dic. 2014. Disponible en: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Levrero-secreto-mejor-guardado_0_1261673839.html>

_____. *Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Lolita Editores, 2012.

SOUTO, Marcial. “Prólogo”. In: LEVRERO, Mario. *Diario De Un Canalla / Burdeos 1972*. Montevideo: Sudamericana, 2013.

Bibliografía general

BARTHES, Roland. “El efecto de realidad”. In: _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2012. p. 211-221.

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Raros y no fantásticos en la literatura uruguaya. Los casos de Felisberto Hernández y Marosa di Giorgio”. In: ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés y DÍEZ CORBO, Rosa (Ed.). *La (ir)realidad imaginada. Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. León: Área de publicaciones de la Universidad de León, 2015. p. 87-97.

CARBAJO GUTIÉRREZ, Francisco. *Movimientos y épocas literarias*. [s.d.]: Cuadernos UNED, 2002.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.

FLAUBERT, Gustave. “On realism”. In: BECKER, George J. (comp.). *Documents of modern literary realism*. Princeton University Press, 1967. p. 89-96

NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Prólogo de Elvio Gandolfo Buenos Aires: Paidós, 2006.

VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Linardi & Risso-Trilce, 1996.

WHITE, Hayden. “El problema del estilo en la representación realista: Marx y Flaubert”. *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría. 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.