

MARIO LEVRERO. EL ABURRIMIENTO DE LA CRÍTICA

MARIO LEVRERO: THE WEARY OF LITERARY CRITICISM

Pablo Vergara
CONICET
Universidad de Buenos Aires
pabvergara@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Levrero

Crítica literaria

Ángel Rama

Figuras de autor

A partir del corpus de entrevistas recopiladas por Elvio Gandolfo en el libro Mario Levrero. Un silencio menos (Buenos Aires: Mansalva, 2013) el artículo busca deducir el concepto mayormente negativo que Mario Levrero se hizo de la crítica literaria uruguaya desde la publicación de su primera novela, La ciudad (1970), y en adelante. La crítica –que Levrero identifica, y a veces superpone, con el Ángel Rama de La generación crítica y con el semanario uruguayo Marcha– cumpliría en un primer momento una función “represiva” que llevaría al autor a optar por la escritura bajo seudónimos para separar obras literarias, consideradas “serias”, de otra serie heterogénea de trabajos escritos que –piensa Levrero– serían perjudiciales para un autor en sus comienzos. Sin embargo, con el correr de años y publicaciones, Levrero, a la vez que ganaría espacio en el medio literario uruguayo, convierte de algún modo ese temor inicial a la crítica en un rechazo a partir del cual construirá su figura de autor al margen, de culto, extraño al campo literario uruguayo desde los años 70 en adelante. Lejos de ser un rechazo fundado, lo que este trabajo propone como hipótesis central es que Levrero no deja de llevar a cabo una operación productiva de figuración autorial en pugna contra su propia idea de la crítica para abrirse camino en un panorama literario que comenzaba a aceptar su obra poniéndola en las antípodas del realismo.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Levrero
 Literary criticism
 Ángel Rama
 Author figures

The article takes as corpus a big number of interviews taken from the book Mario Levrero. Un silencio menos (Buenos Aires: Mansalva, 2013) given by Levrero all along his active writer's life to deduce the concept –largely negative– he made about the Uruguayan literary criticism since the publication of his first novel La ciudad in 1970. The critic, which Levrero identified with Angel Rama's book La generación crítica and the cultural weekly newspaper Marcha, and sometimes even confounds with them, has for him a repressive function which compels him to take pseudonyms for different kind of writing projects to separate "serious" literary works from other heterogeneous ones. Nevertheless, as the years and books go by, and he takes place into de literary field, Levrero changes this precaution into a rejection which will contribute to his authorial figuration, as an outsider, cult author, foreign of the Uruguayan literary field. Far from a reasonable rejection, the main hypotese of the article suggests that Levrero built that reject as a powerful and productive strategy of authorial figuration in a literary field who read his work as an opposite to realism.

Recibido: 19/07/2018

Aceptado: 15/04/2019

Una conjetura

Es tal vez un hecho conocido que Mario Levrero se construyó como escritor de espaldas a la crítica. No solo a la crítica sino también, se puede decir, al edificio lógico-relacional que la sostiene, con una literatura de la imaginación que mira hacia el interior, hacia lo inconsciente y se construye a partir de materiales que de algún modo se han procesado dentro del escritor y no necesariamente en presencia –una presencia vigilante– de este.

Sin embargo, no es menos cierto que tras el mismo nombre de Mario Levrero (también se sabe, el nombre de autor de Jorge Mario Varlotta Levrero, un polígrafo uruguayo menos conocido que Levrero), tras la elección de su “nombre de pluma”, sin necesidad de escarbar mucho, se encuentra una razón lógica, calculada, en todo caso muy conciente de parte de Levrero de *situarse* como escritor, precisamente, ya no de espaldas sino frente a la crítica:

Viste que la crítica uruguaya es bastante rigurosa y un poco engolada. Entonces ciertas cosas no las autoriza. No debía mezclarse lo humorístico con el material más serio. Ahora estoy asumiéndolo, un poco fuera de tiempo (Gandolfo: 55 [1988b]).¹

¹ Para el presente trabajo tomo como corpus o textos fuentes la recopilación de entrevistas y conversaciones con Levrero llevada a cabo por Elvio Gandolfo en el libro *Mario Levrero. Un silencio menos*, Mansalva, Buenos Aires 2013. Las

De ahí viene la necesidad del seudónimo. Tenía que hacer una cosa por un lado y otra por otro porque le tenía miedo justamente a esa crítica tan rígida, esa rigidez que había y que creo que ahora se está empezando a superar (Gandolfo: 72 [1988]).

Tal como lo reconoce a partir de sus primeras entrevistas y luego lo refrendará en sucesivas otras, al momento de comenzar a publicar y hasta años más tarde, Levrero le *temía* a la crítica.

Antes de desarrollar las aristas de esta idea inicial conviene desplegar en primer lugar lo que está en juego en la situación enunciativa, la entrevista, para un escritor que, como Levrero, concedió muchas y a pesar de tenerles un “supuesto rechazo” (Gandolfo: 8).² Las entrevistas serán para Levrero el modo de intervenir en el campo cultural uruguayo desde que comienza a publicar y hasta por lo menos mediados de la década del 90 cuando comienza a escribir en prensa. La entrevista es el medio en el que Levrero puede atestar con nombre de autor sus ideas literarias, su visión de la Literatura y de sus procedimientos y misterios, así como construir su llamativa figura de autor: caso singular de autor múltiple, heteronómico y versátil.³ En sus entrevistas Levrero explicará los hitos de su transformación en escritor, los primeros pasos de su “obra”, la complejidad de la *cocina* de su escritura, y sembrará una cantidad enorme de dificultades y de dudas para definir el *lugar* de la escritura, del *quién* escribe (el *quién habla* foucaultiano), de su no-autoría o de la negatividad que entraña para él el estatuto del escritor.⁴ Pero además, es mediante las entrevistas que Levrero se revela como una figura disidente, crítico de la crítica, contrario a los esquemas de ordenamiento del campo, desacralizador de la figura tutelar de Ángel Rama, y sobre todo, rebelde en el modo de no dejarse clasificar como autor antirrealista y disputando a la crítica el propio concepto de realismo, para apropiárselo en un gesto con tintes vanguardistas. Levrero, como otros (¿pocos?) narradores latinoamericanos del siglo XX (Hernández, Di Benedetto por nombrar a dos de ellos), no escribió ensayos ni otros textos donde dejar constancia de su pensamiento de la literatura.⁵ Por eso, la entrevista fue para él el medio clave para dejar constancia de sus esbozos de estética, abundantes en teorías como la del “hipnotismo del arte” (Gandolfo: 15), “el texto preexistente” (24) o la de la creación a partir de imágenes, por nombrar solo algunas.⁶

citadas a este volumen se consignan con el número de página, y en corchetes el año de aparición de la entrevista. En la bibliografía se pueden consultar completos los datos de las entrevistas citadas.

² Ver en el mismo volumen el “Prólogo” que escribe Elvio Gandolfo.

³ La figura de autor levreriano y sus numerosos nombres y avatares ha sido estudiada en profundidad por Diego Vecchio en “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero” (2016). Sin embargo Vecchio no se detiene en el hecho de que en gran parte es mediante entrevistas que Levrero “ordena” la serie de nombres de pluma y sub-autores que provienen de Varlotta Levrero.

⁴ El lugar de la autoría como un espacio vacío o como la negatividad del sujeto firmante de la obra es pensada de un modo muy enriquecedor para la figura de Levrero por Dardo Scavino en “El autor y su musa” (2006).

⁵ Sí ejerció, como se ha dicho más arriba, por un período de tiempo relativamente breve a comienzo de los 90 la crítica de libros en *El País Cultural*, a lo que hay que sumar sus columnas en la revista *Posdata* entre 1996 y 1998 y otra parte en el 2000, compiladas en el volumen *Irrupciones* (Cauce 2001). Por otro lado, el *Manual de Parapsicología* (De la Urraca 1979) es otra clase de escritura levreriana que llevó su firma de autor y que siendo un *manual* en buena ley, no trata particularmente sobre problemas de la creación, ni cabría considerarlo una escritura ensayística.

⁶ Un compendio de todas estas “teorías” levrerianas de la creación se encuentra en el libro de Pablo Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero* (Ediciones Trilce, 2008), que no es otra cosa que la transcripción póstuma de una serie de intercambios epistolares —en su mayoría conversaciones vía correo electrónico— entre el discípulo y el maestro editadas como una larga entrevista.

Alrededor del año 1969 Levrero colaboraba esporádicamente en *Misia Dura*, revista montevideana de humor político que se imprimía en los talleres del Partido Comunista uruguayo, con una columna delirante llamada “Consejos de la tía Encarnación”. Más adelante, año 1975 y habiendo publicado *La ciudad* en 1970 con el nombre de Mario Levrero, apareció el folletín *Nick Carter se divierte, mientras el lector es asesinado y yo agonizo* en el que firmaba Jorge Varlotta porque la crítica no “autorizaría”, como dice Levrero, mezclar la literatura “seria” con esas otras “cosas”. Pero esto quiere decir, además, que desde sus comienzos literarios Levrero tenía presente a la crítica, que sabía de ella y que conocía por lo tanto, específicamente, la crítica uruguaya, aquella crítica de prestigio que salía en gran medida de los talleres de *Marcha* y que por 1970, año de publicación de su primera novela, tenía todavía un rol central –*meridiano* para usar un término conocido y polémico– en la vida cultural y literaria de gran parte de Latinoamérica. En el miedo de Levrero a la crítica había el razonable temor del escritor joven al rechazo de su obra por los detentadores del gusto –la crítica especializada–, un rechazo que hubiese sido probablemente terminal en un joven Varlotta Levrero que por entonces escribía sin ningún tipo de aspiración literaria; pero también había, aparentemente en menor medida, aunque a fin de cuentas más determinante, un por entonces solapado rechazo que más tarde se hará patente, primero bajo la forma de un respeto distante, a la generación anterior. El miedo razonable, por lo visto, se justificaba:

-Cuando empecé a escribir no tenía, prácticamente, ninguna formación literaria. Y en la actualidad muy poco más. Kafka y Carroll quizás me han influido.

-¿Y los latinoamericanos le han despertado alguna curiosidad?

-Sí, pocos. Me gustó *Cien años de soledad* de García Márquez. No, para nada, *El otoño del patriarca*. No la pude terminar. *Pedro Páramo*, de Rulfo, me pareció una obra maestra hasta la mitad, luego se desdibujó. En cambio me gustó su libro de cuentos *El llano en llamas* en su totalidad. Soy un mal lector. Cuando algo me aburre, lo dejo, no tengo método para leer. Eso me sucedió con Mario Vargas Llosa, con Lezama Lima, etc. Cortázar me interesa como crítico, me interesan sus opiniones. Pero al leerlo le descubro en seguida la trampa (Gandolfo: 13-4 [1977]).

Cuando comencé a escribir yo no había leído prácticamente nada. Una de las razones para mantener oculta *La ciudad* es que me sentía destronado, no tenía ninguna relación con el medio. La literatura nacional uruguaya no salía de lo gauchesco, cosa que a mí no me interesaba para nada. Un amigo mío me dijo que no fuera pretencioso, que había antecedentes, y me recomendó a Felisberto Hernández. Tardé muchos años en leer a Onetti, no he leído todo. Es un trago difícil. En cambio con Felisberto Hernández hay una especie de cercanía, una simpatía mayor (Gandolfo: 28 [1986]).

Los recuerdos de un Levrero de más de cuarenta años sobre sus primeros pasos en la literatura “seria” dan cuenta de un joven inexperto, o tal vez, como él mismo dice, de un “mal lector”, y en más de un sentido de un escritor “no-escritor”, figura de autor que construirá eficazmente con el correr de los años y que aun entonces parecía “desacomodar las ideas dominantes sobre aquello que deben decir y cómo deben representar los escritores su intimidad” (Chejfec 2008), en este caso, presentando sin complejos sus “inicios” como un escritor sin experiencia y desconocedor incluso de su literatura nacional. Es notable la sinceridad con la que se presenta a sí mismo, con la que demuestra que no le importa demasiado ese deber ser del escritor, posición que sostendrá irrenunciablemente a lo largo de su vida y que contrasta sin embargo con su justificado temor hacia

a crítica. El rechazo a la “generación anterior” se manifiesta también desde sus primeras entrevistas:

La generación anterior a la nuestra en Uruguay –explica– se denomina la “generación crítica”; para mí fue una propuesta totalmente estéril que nada aportó como movimiento, apenas unas cosas aisladas. Dejó formas hipercríticas, hiperintelectuales y con gran nivel de exigencia. Me hubiera resultado muy penoso en ese momento presentar una obra tan liviana, un folletín como *Nick Carter*, al lado de las cosas literarias con mayúsculas y cuello duro. Los profesores dicen qué es la literatura (Gandolfo: 29 [1986]).

“Penoso” quiere decir aquí “perjudicial”, esa es más o menos la evaluación que hace Levrero en 1986 de su decisión de publicar *Nick Carter* con otro nombre: la crítica seria, hiperintelectual y solemne, de cuello duro, no habría perdonado la libertad y desparpajo del folletín levreriano.

Llama la atención que Levrero identifica muy explícitamente esa generación con el nombre que le dio Ángel Rama en su libro publicado en 1972, *La generación crítica 1939-1969*, donde delimita y periodiza la también llamada generación del 45 y pone como fecha de cierre el año 1969, año a partir del cual encuentra un “estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya” (Rama 1972: 220) que daría cuenta de la clausura de la generación y el comienzo de un nuevo tiempo aún indeterminado en sus lineamientos estéticos, pero marcado por una gran libertad creativa, muy superior a la que les había sido dada alcanzar a la generación anterior por el compromiso existente con la realidad política nacional y de la región. La fecha de 1969 no es para nada azarosa: ese año Cristina Peri Rossi había ganado el premio de novela de *Marcha* con *El libro de mis primos* y Levrero había obtenido una mención en el mismo concurso con *La ciudad*. Ambos autores,⁷ a los que se suma Teresa Porzekanski, son los narradores jóvenes que para Rama “comienzan a establecer las bases de la nueva instancia cultural, creemos también que las bases de la inminente nueva generación literaria” (Rama: 238). Lo que en 1972 podía ser el primer gran reconocimiento para Levrero, pues Rama dedica al menos tres páginas de su libro exclusivamente a *La ciudad* y a *La máquina de pensar en Gladis*, quedó en su experiencia con un dejo amargo y algo de resentimiento: Levrero, a juzgar por una entrevista realizada por Carlos María Domínguez para *Crisis* el año 1988, se queda principalmente con una parte de la crítica de Rama:

Contradiendo lo que alguna vez afirmó Ángel Rama –que decía que lo que yo escribía era caprichoso, que terminaba mis cuentos cuando se me ocurría –, siempre llega un momento en que el punto final se me impone y ya no puedo agregar ni una palabra más. Hay una estructura que tal vez Rama no supo descubrir (Gandolfo: 53 [1988]).

O ante una pregunta de Hugo J. Verani en 1996 para *Nuevo Texto Crítico*:

-Aun cuando no tuvo oportunidad de conocer tu obra más reciente, Ángel Rama te leyó con gran agudeza, hace ya veinte años. En *La generación crítica* habló de que tus relatos no llegan a estructurarse lógicamente, que responden a una voluntad caprichosa, a una acumulación heteróclita de elementos. Me gustaría saber tu opinión al respecto.

-Efectivamente, Rama me leyó con gran agudeza, pero estaba equivocado. Se encontró con formas y estructuras de tipo más bien fractal, cuya coherencia y lógica interna no supo captar (Gandolfo: 127-8 [1996]).

⁷ A partir del año siguiente, Cristina Peri Rossi comenzaría a colaborar en las páginas literarias del semanario.

Si bien Rama no se cuidó de deslizar, “con agudeza” como dice Verani, una crítica a la narrativa de Levrero, a saber, que emparentada a las “operaciones de montaje propias de la técnica kafkiana”, las “derivaciones laterales” en Levrero, no religan ni significan sino que se pierden en “una acumulación que puede no tener fin” (Rama 1972: 242-3), o que la extrema libertad imaginativa, “sin resistencias”, de estas nuevas narraciones corren el riesgo de “suspender temporariamente sus lazos con aquella realidad” desde la que toda imaginación “parte y a ella responde” (239), su lectura de la obra de Levrero y los elementos que describe como los aspectos fundamentales de una generación en ciernes no deja de ser una evaluación elogiosa y sobre todo constructiva sobre aquellos jóvenes narradores. Sin embargo, parece ser que para Levrero la llamada “generación crítica”, más que una generación “literaria”, quedará como la marca registrada de una práctica crítica restrictiva, “represiva” y sobre todo regresiva y obsoleta, subjetiva en sus presupuestos y meramente valorativa en sus propósitos:

En el caso de la literatura, cierta crítica ya caduca cumplía una función policial, represiva. Actualmente la crítica puede ser un diálogo molesto para el autor, pero necesario para que crezca y se desarrolle una literatura. Pienso que hay un espectro más amplio que el que mostraba la generación crítica. La crítica despojada de subjetividades, la que se acerca al contacto personal con el arte me interesa (Gandolfo: 147 [1998]).

En este punto quisiera echar a andar una conjetura. Puede ser que Levrero tenga algo (o bastante) de razón o al menos algún fundamento: si Rama es para Levrero, caprichosa o injustamente, la cabeza de esa generación de críticos “represivos”, *Marcha* es sin duda la tribuna o plataforma por excelencia donde esa práctica se llevó a cabo. Pero no solo Rama, sino Rodríguez Monegal, Benedetti, y una larga compañía forman la lista de esos críticos a los que apunta Levrero mucho tiempo después cuando esa crítica ya “caducada” es parte del pasado. Es probable que Levrero no leyera nunca la crítica que Rodríguez Monegal hace de *Nadie encendía las lámparas* en 1948: “inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones” (citado de Rivera 1996: 48). Pero aun es más probable que sí haya conocido y leído numerosas críticas posteriores como la que aparece, por ejemplo, en *Marcha* en julio de 1970 sobre *Cicatrices* de Juan José Saer que comienza así:

Las cuatro partes que ofrece el volumen podrían muy bien ser relatos largos independientes, tal vez lo sean [...], pero en tal caso no se ve a qué vienen las referencias a la historia final que aparecen gradualmente incrementadas en las anteriores: son muy insignificantes para darles al conjunto la unidad de una novela, a la par que molestan en una consideración independiente (Mántaras Loedel 1970: 10).⁸

Ante este tipo de juicios valorativos, arbitrarios, muchas veces miopes o definitivamente equivocados es posible que Levrero haya construido su noción particular de la crítica que en gran medida pudo provenir de la sección literaria de *Marcha* y de otras revistas literarias que sin embargo

⁸ Menciono como último ejemplo la crítica sobre *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector en *Marcha* N° 1502, de julio de 1970, también de Mántaras Loedel, novela “sin pasión y sin poesía”. Pero los ejemplos citados tal vez tengan algo de tendencioso pues ¿no son novelas (la de Saer y la de Lispector) que a la luz de la historia de la crítica nos parecen hoy prácticamente ilegibles para esa época? (ver el segundo apartado de este artículo).

promovían una crítica antojadiza y con pocas herramientas especializadas que, con seguridad, Ángel Rama contribuyó más a superar que a sostener a lo largo de su trayectoria crítica, especialmente en sus últimos años. Una vez superado el temor, es un *aburrimiento* de la crítica lo que se produce en Levrero, que ve en ella una actividad en la mayoría de los casos inoperante para la literatura, un oficio cualquiera antes que una práctica ligada a la literatura como hecho estético: nada tiene que ver para él una noción de “literatura uruguaya”, con periodizaciones y deslindes genéricos, con la literatura y la creación literaria en Uruguay; para Levrero no hay literatura uruguaya sino escritores, de diversa índole, uruguayos: “No estoy seguro de que exista una literatura uruguaya. Hay algunos escritores auténticos, pero no sé si conforman una literatura. No entiendo mucho el punto de vista de los críticos” (Gandolfo: 75 [1989]). Asimismo, el sistema de “influencias” y “parentescos” que le recuerdan en cada una de las entrevistas nunca le cayó bien: aunque reconoce a Kafka y a Carroll como referentes desde sus comienzos y hasta el final, no puede estar de acuerdo con que lo literario se nutre exclusivamente de literatura como parecería que creen y “buscan” los críticos: “No son las lecturas las que te forman, para nada. Puede haber mil influencias... Entre ellas sí, algunas literarias” (Gandolfo: 184 [2001]).

Me resulta muy irritante y ajeno a la realidad ver cómo los críticos se esfuerzan por establecer un mapa con alfileres, donde cada escritor aparece pinchado en determinado lugar en relación con otros escritores, como si un fabricante de queso tuviera que comer queso y ninguna otra cosa. Hay una influencia de ciertos escritores, pero también de la música, la pintura, la luna, el mar, las mujeres (Gandolfo: 53-4 [1988]).

El posible aburrimiento de la crítica, de este modo, se volvería finalmente una idea o tópico muy productivo para Levrero, pues no solo le habrá permitido perder el temor inicial producto de su inexperiencia en el “oficio”, en tanto que para él la literatura nunca fue ni sería jamás una cuestión de oficio o carrera,⁹ sino además, y mucho más significativamente, le habría permitido ver en la crítica toda una *intelligentzia* de signo negativo contra la cual oponer íntegramente su producción literaria y objetivar su particular teoría de la literatura y del arte, como si se tratara de un esquema táctico para el desarrollo de su plan estratégico.

Pese a toda esta diatriba contra la crítica, sin embargo, Levrero sí pudo observar en ocasiones y reconocer los resultados positivos de la actividad. Sin dejar de ubicarse en la otra vereda, agradece a su modo a Jorge Rufinelli, muchos años después, la elogiosa crítica aparecida en *Marcha* luego de la publicación de *La ciudad* en 1970.¹⁰

Por ejemplo, con todo lo que puedo discrepar con un Jorge Rufinelli creo que lo que él hace es crítica. Él construye, se basa en estudios realizados, cita una cantidad de fuentes, hace un trabajo creativo sobre la obra que está realizando (Gandolfo: 114 [1994]).

⁹ “Hay cosas que mi mente no es capaz de concebir, como por ejemplo “hacer carrera”. La publicación de mis libros es un hecho secundario, casi accidental, y su escasa circulación me favoreció, en cuanto a máxima libertad para escribir” (Gandolfo: 124 [1996]).

¹⁰ “Colonizando la niebla” en *Marcha* N° 1525, 24 de diciembre de 1970. La crítica, elogiosa de principio a fin, ostenta además una foto de Levrero, única imagen de la página.

Realismo, realidad: Levrero ante su *época*

Creo que en toda sociedad y en todo individuo están los gérmenes de una dictadura; por eso los regímenes de fuerza son posibles. La lucha por un poder –por un poder negativo, de dominio; no un poder creativo– se da en la izquierda en el centro y en la derecha, en la escuela, en el liceo, en el trabajo, en tu casa y en mi casa. Y hay una verdadera adoración por esas formas negativas del poder, de modo que un régimen de fuerza no surge de repente por generación espontánea, ni debe culpársele excesivamente por algo subyacente en todos nosotros.

Mario Levrero (Gandolfo: 123 [1996])

Si bien Levrero comienza a publicar en 1970,¹¹ un año después de la clausura de la generación crítica según la periodización de Rama ya mencionada, toda su primera producción se da en el marco de lo que Claudia Gilman denomina la “época” comprendida en el bloque de los años sesenta/setenta latinoamericano (Gilman 2003). La noción de “época” permite a Gilman superar periodizaciones sostenidas sin un valor conceptual mayor que la unidad que otorgaría un decenio o un ciclo calendario cualquiera. Una “época” en cambio estaría definida dentro del horizonte de lo que sería posible decir y hacer en un período de tiempo determinado e implicaría entre otras cosas una cierta unidad reconocible en el marco de una historia de las ideas: “Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como *un campo de lo que es públicamente decible* y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia” (36, cursivas en el original). Esta noción de época y el estudio de Gilman sobre la literatura latinoamericana en el bloque temporal que va desde la Revolución Cubana hasta la caída de los gobiernos democráticos en el Cono Sur y la proliferación de dictaduras militares latinoamericanas permite hacer visible la compleja operación que la obra de Levrero debió realizar, por fuerza aunque sin mucha conciencia de ello, para dejar el lugar marginal –si no del todo exterior y extemporáneo– de sus comienzos y ubicarse en otro sitio, indefinido, por un largo período de tiempo en espera de una consagración sobre la que aún hoy no deberíamos dejar de reflexionar.

¿Cómo es posible que ante una “época” tan delimitada y coherente en su campo de ideas y problemas sociales, políticos y también artísticos y estéticos, una literatura como la de Levrero haya podido surgir, ser *aceptable* y abrirse camino finalmente? Tal vez la cronología de Rama respecto de la generación crítica permite ver que aún antes del fin de la “época” de Gilman, del bloque coherente sesenta/setenta, en esa misma época más allá de lo públicamente aceptable, de lo decible y lo visible, los proyectos estéticos denominados autónomos seguían produciéndose; y que la literatura y el arte en general, a pesar de su probada solvencia para vehicular causas y ponerse al servicio de la política, son ante todo irreductibles a ésta, y que en esto radica, paradójicamente, su potencial político. A Gilman, de hecho, no se le escapa que su “nomenclatura sustantiva” y la

¹¹ En realidad habría que precisar que Levrero comienza a publicar sus primeros cuentos y relatos a partir de 1966, y que “Gelatina” se publica en 1968, en la revista *Los nuevos del Plata* de Montevideo. Me refiero, sin embargo a la publicación de su primera novela y volumen de cuentos.

coherencia del período admiten variaciones y desplazamientos y que una periodización es una herramienta metodológica y no un hecho histórico:

Si bien el bloque sesenta/setenta constituye una *época*, eso no implica descartar, dentro de la coherencia interna que esa denominación sugiere virajes, contrastes y momentos de ruptura, que aun encontrando lugar dentro de la formación discursiva dominante, marcan periodizaciones internas que es necesario revelar tomando en cuenta algunos criterios *conceptuales* claves (Gilman 2003: 39, cursivas en el original).

Por otra parte parece sencillo: dentro de la lógica maniquea de los 60, escritor-intelectual progresista (revolucionario) opuesto a escritor-intelectual reaccionario (o fascista), Levrero es un caso bastante transparente de escritor “no comprometido”, o de escritor “burgués”, categoría que abarca “todas las teorías que, en el terreno del arte daban primacía al criterio estético antes que al político” (Gilman: 184). Antes que proponer explicaciones cerradas o terminantes es más significativo confrontar o examinar aspectos parciales del problema. En este sentido, las nociones de “realidad” y “realismo” como conceptos en disputa permiten observar cómo el proyecto de Levrero se abre camino dentro del consenso general (adverso) sobre literatura y arte de la época. Ante el diagnóstico de Rama de 1972, de que la imaginación en los jóvenes narradores funcionaba en una “zona sin resistencias, como si hubiera cortado o suspendido temporalmente sus lazos con aquella realidad que [...] ha dejado de condicionar o limitar el funcionamiento de la imaginación que [...] de ella parte y a ella obedece” (Rama: 239), Levrero sostendrá una noción irrestricta de realidad atravesada por múltiples factores: pre-rationales, sensibles, psicológicos, oníricos e interiores, que opuesto al concepto de realidad de la época –condicionado más que nunca por la realidad política, aunque, como Gilman también lo sabe, en 1970 no es igual que diez años atrás– le traerá ciertos réditos al evidenciar el desgaste de tantos años de coherencia artística e intelectual. Así respondía en 1988 a una entrevista realizada para *Cuadernos de Marcha*:

-Más de alguno le diría que existe de su parte un aislamiento de la realidad...

-Bueno, eso depende de lo que entendamos por realidad. Para mí la realidad pasa por mi percepción, y pasa por mis sentimientos, las emociones, los sueños. Eso por supuesto que también está consustanciado con hechos exteriores, lo que hace que las cosas no sean tan simples.

-Un planteo de ese tipo en el Uruguay de los 60 –época en la que usted comienza a escribir – me suena tendiente a ser resistido.

-Claro porque en aquel momento se llamaba realidad al hecho político, que para mí suele ser bastante irreal ¿no? El hecho político es consecuencia de un hecho psicológico. Soy realista, yo trabajo con realidades. Claro que con *mis* realidades (Gandolfo: 59 [1988], cursivas en el original).

La noción de “realidad” levreriana aparece en cierta forma como una idea fértil y asimilable por ello en un campo no del todo cerrado a la novedad del pensamiento crítico. A cierta crítica de entonces la postulación de realidad levreriana hubo de haber sonado similar al primer surrealismo haciendo esta vez el camino de vuelta de la revolución. Sin embargo, ante el panorama definido de la literatura uruguaya a comienzos de los setenta, el desenlace lógico para la literatura de Levrero fue ir a dar a las clasificaciones de los márgenes, que de otro punto de vista, muy importante empero, era la prueba de una primera supervivencia en el campo: ciencia ficción uruguaya, literatura fantástica o nuevo exponente de “los raros”. La estrategia de Levrero –o su convicción,

como quiera llamársele— para enfrentar estas categorías es, a mi parecer, un aspecto fundamental por medio del cual pudo abrirse camino y abrir el camino de su literatura. Lejos de conformarse con la clasificación crítica que le daba un espacio en los márgenes, la combatirá una y otra vez y no renunciará nunca a establecer su proyecto artístico como apegado a la realidad y por lo tanto como una literatura *realista*:

-¿No te sentís parte integrante de ningún género?

-No, yo insisto mucho en el tema de que es realismo. Hay grandes discusiones a veces con amigos críticos, porque la gente se sitúa en un lado de la realidad y me ponen a mí en el otro, como si lo que yo escribo no fuera real. Entonces aparecen los dueños de la realidad, que siempre son los críticos (Gandolfo: 138 [1997]).

La insistencia en el realismo de Levrero tiene como estrategia de fondo la postulación de otra “penúltima versión de la realidad” que busca disputar a la crítica las clasificaciones genéricas. En otra entrevista (Rocca: 107), acepta la noción de *realismo introspectivo* que sale al pasar para definir *todos* sus textos. La realidad no es para Levrero el estado de situaciones del mundo, sino un supuesto del que no hay que olvidar nunca su existencia problemática (hipotética y falseable); del mismo modo el realismo es pasible de nuevas definiciones, cuestión que Levrero no renuncia a intentar con su particular inclinación a la descripción de cualquier fenómeno (léase sueño, imagen delirante, eventos paranormales) por extraño que pueda parecer y a riesgo de contribuir antes que a un esclarecimiento a una *confusión*. Como escribió Roberto Echavarrén, “[l]o que sí caracteriza a Levrero de punta a punta es el modo terso, limpio, detallado con que describe cualquier lugar y situación, con una concreción y nitidez notorias” (2013: 239). Al mismo tiempo que Levrero se hace un maestro de la descripción, las dificultades que generan la descripciones pormenorizadas de situaciones fuera de lo común —muchas producto de su “bizarra imaginación” (Ortega: 2016)— proliferan volviéndolo también un maestro de la confusión. Baste con recordar los títulos de dos textos de *El portero y el otro*, “Confusiones cotidianas” y “Una confusión en la serie negra”, dos textos que dialogan entre sí, para incluir este término entre los vocablos levrerianos. La dificultad de algunos de los postulados estéticos y literarios de Levrero (*vg.* qué entiende por “espíritu”, qué es una “experiencia luminosa” y cómo (no) puede escribirse; o cómo se ordena y se entiende la relación entre escritura, escritor y autoría —el otro, el *daimon*, Levrero, Varlotta, etc.) mina cualquier intento de orientación en esa teoría heurística levreriana y en no pocas oportunidades pierde a la propia crítica en sus vericuetos descriptivos.¹² La confusión bajo el modo de la no-confusión, es decir, bajo la forma de definir con prolijidad el mayor número de diferencias al interior de términos como “espíritu”, “experiencia luminosa”, “imagen”, pero también respecto de conceptos

¹² En efecto, la pulsión descriptiva de Levrero lleva en ocasiones a la crítica a sumergirse en sus dificultades discursivas generando textos que tienen que vérselas con la enrevesada lógica detrás de sus conceptos y deben bucear con peligro de ahogo en ella: “Jorge Varlotta, en el comienzo de *El discurso vacío*, ocupa del todo una escena que Mario Levrero ha abandonado o que ha dejado de visitar. ¿O no? Todavía no lo sabemos, pero ya se ha producido (seguramente desde el principio de la autoterapia grafológica) la combinación que desencadena el proceso de generación en el texto del escritor: la aparición de Mario Levrero se prepara. Una literatura que es como un producto secundario de un proceso que es espiritual a fuerza de ser físico (la transformación de la mente por la transformación de la escritura) ha empezado a producirse, pero Varlotta todavía no lo sabe (aunque probablemente lo sepa mucho antes que se produzca la escena de reconocimiento que mencionaba su entrevista [imaginaria]). La magia que en ciertas condiciones está asociada a la escritura ha comenzado a operar” (Laddaga: 2016).

pertenecientes al campo de la crítica como “realismo” y “realidad” es otra de las estrategias de Levrero para posicionarse frente a la crítica y dar contienda. En esta disputa por ideas y conceptos es que Levrero, en paralelo con su obra y su proyecto creativo puede introducirse en el bloque de los sesenta/setenta a pesar de ser tan poco “aceptable” su postura en el consenso político. Habría que tomar en cuenta que tal vez al examinar a Levrero se vislumbra parcialmente el “umbral” mencionado por Gilman que establece la clausura de esa época. En este sentido es también, y a pesar suyo, un agente de transición. Nota fundamental de un ave rara es no tener mucha conciencia de su propia posición fuera de lugar, desconcertante en el medio y ante los demás:

Efectivamente, fui adicto a los *slippers*. Durante la dictadura casi caigo preso un par de veces por estar jugando a medianoche en esos locales, y cuando venía la policía en su ronda en busca de menores (que no podían estar después de medianoche en esos locales) de paso me pedían documentos a mí, que andaba por los treinta y cinco años. El caso es que me costaba permitir que se perdiera una bola y no respondía de inmediato, sino que seguía jugando unos instantes más (...) (Gandolfo 160 [2000]).

PABLO VERGARA es Licenciado en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es becario doctoral del CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas de Argentina, Chile y Uruguay; entre ellos “Querido diario lector. Escritura forma y novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero” (2013) y “Las transformaciones de la figura del mendigo y del marginado en la imaginación biopolítica de Mario Levrero” (2017).

Bibliografía

- CHEJFEC, Sergio. 2008. “Lápices y angustias”. <<http://parabolaanterior.wordpress.com/2008/11/28/lapices-y-angustias/>> [Consulta: 4 de agosto de 2016].
- ECHAVARREN, Roberto. 2013. “Autonomía literaria y ética personal”. En De Rosso, Ezequiel (comp.), *La máquina de pensar en Mario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GILMAN, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GANDOLFO, Elvio (comp.). 2013. *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva.
- LADDAGA, Reinaldo. 2016. “Una escritura de rescate. *El discurso vacío* en la obra de Levrero”. *Cuadernos LIRICO*. N° 14, s/d.
- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. 1970a. “Soledad sin más”. *Marcha*. N° 1500. <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1869>> [Consulta: 4 de agosto de 2016].
- _____. 1970b. “Sin pasión y sin poesía”. *Marcha*. N° 1502. <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1871>> [Consulta: 4 de agosto de 2016].
- PRIETO, Julio. 2016. “El discurso y el dibujo: apuntes sobre la bizarra imaginación de Mario Levrero”. *Cuadernos LIRICO*. N° 14, s/d.
- RAMA, Ángel. 1972. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.
- RIVERA, Jorge. 1996. “Felisberto Hernández, una escritura de vanguardia”. En Heber Raviolo y Pablo Rocca, *Historia de la literatura contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, pp. 41-67.
- ROCCA, Pablo. 2013. “Formas del espionaje. Mario Levrero responde un cuestionario”. En De Rosso, Ezequiel (comp.), *La máquina de pensar en Mario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SCAVINO, Dardo. 2006. “El autor y su musa”. *Cahiers de LI.RI.CO*. N° 1, s/d.
- VECCHIO, Diego. 2016. “Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero”. *Cuadernos LIRICO*. N° 14, s/d.

Entrevistas

- BERNARDI, Gabriela. 1998. "Muchos dicen que soy un maniático". *El País Cultural*. Año IX, N° 431, 6 de febrero.
- BERTI, Eduardo y Jorge WARLEY. 1986. "La literatura es como las palabras cruzadas". *El Porteño*. Año 5, N° 60.
- BRUNO, Juan Antonio, Alberto GALIONE y Jorge BONINO. 1997. "Un tercer estado". *Café a la turca*. N°3.
- CAMPODÓNICO, Miguel Ángel. 1994. "Tengo ganas de dejar a Levrero de lado". *Graffiti*.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. 1989. "Levrero para armar". *Brecha*. 12 de mayo.
- _____. 1988. "Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada". *Crisis*. N° 60.
- ESCANLAR, Gustavo y Carlos Muñoz. 1988. "Levrero o los modos del hipnotismo". *Cuadernos de Marcha*. N° 33.
- ESTRÁZULAS, Enrique. 1977. "Los talleres eternos del rigor". *El día*. Montevideo, 26 de marzo.
- PEREIRA, Luis. 1988. "Yo nunca he escrito nada que no haya vivido". *La Hora Cultural*. Montevideo, 17 de diciembre.
- SAURIO. 2000. "Espacios libres". *La idea fija*. N°2.
- SOSA, Gabriel. 2001. "El mapa de uno mismo". *Latitud 30 35*.
- VERANI, Hugo. 1996. "Conversación con Mario Levrero". *Nuevo Texto Crítico*. Vol. VIII, N° 16/17.