

ESCRIBIR DESDE LAS CATACOMBAS: TERAPIA, FICCIONES DEL DINERO Y NOVELA OSCURA, UNA LECTURA DE *FAUNA* Y *DESPLAZAMIENTOS* DE MARIO LEVRERO

WRITING FROM THE CATACOMBS: THERAPY, FICTIONS OF MONEY AND DARK NOVEL, A READING OF *FAUNA* AND *DESPLAZAMIENTOS* BY MARIO LEVRERO

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202112.24.04>

BLAS RIVADENEIRA*

Universidad Nacional de Tucumán-Conicet, Argentina

Fecha de recepción: 12 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2021

Fecha de modificación: 24 de febrero de 2021

RESUMEN

El artículo propone que *Fauna* y *Desplazamientos* de Mario Levrero, escritas durante la dictadura militar, marcan un periodo de transición en su obra. El uruguayo vivió esos años como un ingreso a las catacumbas, ambiente asfixiante que impulsó la autocensura y precipitó su autoexilio a Buenos Aires, donde publicó ambos textos en 1987. *Fauna* surgió como transposición ficcional de un intento de terapia. *Desplazamientos*, la novela oscura, es una ficción del dinero que aborda las miserias del fantasma del padre y funciona como un cierre que habilita la escritura de *La novela luminosa*.

PALABRAS CLAVE: Mario Levrero, literatura latinoamericana, siglo xx, dictaduras latinoamericanas, Uruguay

ABSTRACT

This article proposes that *Fauna* and *Desplazamientos* by Mario Levrero, written during the military dictatorship, mark a period of transition in his work. The Uruguayan author lived those years as an entrance to the catacombs, a suffocating environment that encouraged self-censorship and precipitated his self-exile to Buenos Aires, where he published both texts in 1987. *Fauna* emerges as a fictional transposition of an attempt at therapy. *Desplazamientos*, the dark novel, is a fiction of money that addresses the miseries of the father's ghost and works as a closure that enables the writing of *La novela luminosa*.

KEYWORDS: Mario Levrero, Latin American literature, 20th Century, Latin American dictatorships, Uruguay

*blas.rivadeneira@filo.unt.edu.ar. Doctor en Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

La década larga de dictadura, que pasé íntegramente en Uruguay, me afectó de distintas maneras y en todos los órdenes de la vida, incluyendo la literatura; no voy a describir ahora sentimientos y anécdotas no muy diferentes de lo que habrá conocido la gran mayoría de la población. La censura no tenía mucho que hacer con lo que yo pudiera escribir, pero sí la autocensura paranoica (razonablemente paranoica).

Mario Levrero, *Un silencio menos*

1. UN PERIODO DE TRANSICIÓN

Jorge Mario Varlotta Levrero selecciona su segundo nombre y apellido para dar cuenta de su fantasma autorial. Lo hace para señalar la distancia y, a la vez, el vínculo entre el sujeto que escribe (Mario Levrero) y su yo cotidiano (Jorge Varlotta). En los años previos a su autoexilio de 1985 en Buenos Aires, Varlotta se encontraba en una profunda crisis personal y económica. El ambiente opresivo de la dictadura uruguaya y las consecuencias de no tener un trabajo estable como condición de posibilidad para la literatura hicieron mella en la obra de Mario Levrero, que dejó de ser tan productiva como en el periodo anterior. Comenzaron los bloqueos, pasó de escribir novelas en menos de quince días intensos, como en el caso de *La ciudad*, a hacerlo en dos años, como con *Desplazamientos*, o a asediar por décadas los proyectos, como sucedió con *La novela luminosa*.

Según deja entrever el material contenido en el Archivo Levrero de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades (Sadil), de la Universidad de la República de Uruguay (Udelar), en efecto hubo una significativa disminución en la producción literaria del uruguayo en el periodo que abarca desde pasados los primeros años de la dictadura hasta principios de los ochenta (1976-1980), más aún si se tienen en cuenta los fecundos, en términos de escritura —aunque no se vieran reflejados en esa dimensión en sus publicaciones—, que fueron los años precedentes (1966-1976). En este lapso del régimen hay registros de una serie de poemas inéditos y algunos sueños, pero lo que se destaca es la escritura y publicación del *Manual de parapsicología*, libro que asume los protocolos de un texto de divulgación y funciona como un arte poética en su obra. Además, en 1979, año de la aparición del *Manual*, escribió *Fauna*, una de sus novelas parapsicológicas —en serie con la posterior *El alma de Gardel*—, en la cual ficcionaliza explícitamente nociones abordadas en aquel.

La categoría de novelas parapsicológicas se refiere a aquellas en las cuales se tematiza o representan fenómenos de este tipo, lo que no quiere decir que la parapsicología

solo esté ligada a estos textos. Por el contrario, Levrero ubica su relación con esta práctica junto con el origen de su escritura. En este sentido, el uruguayo plantea en una entrevista: “La novela *Fauna* es de inspiración parapsicológica, directamente ... En cambio, la fenomenología paranormal sí me ha afectado en la creación de algunos textos, es decir, hay casos en que pude darme cuenta; tal vez me haya afectado en todos, porque se escribe en un estado de concentración que es prácticamente un estado de trance” (ctd. en Gandolfo 162). Por otro lado, en otra entrevista destaca: “las condiciones (o ‘mancias’, en el lenguaje de la parapsicología) imprescindibles para escribir” (Verani 7). La literatura como trance hipnótico organiza la poética del uruguayo, quien entiende la escritura como un dispositivo terapéutico o “mancia”. En su *Manual de parapsicología*, Levrero señala: “Las mancias son, por así decirlo, el rito —práctico o simplemente mental— que da al sujeto una sensación de seguridad que le permite entrar por sí mismo en un estado ya sea leve o profundo de trance hipnótico” (25).

En este sentido, Luciana Martínez señala que Levrero concibe su escritura como una puerta de acceso a la *scientia*, hacia una forma de conocimiento que se aleja de los modelos racionalistas de la ciencia clásica y que retoma postulados del Romanticismo, la mística y otros paradigmas alternos, como la parapsicología (“Mario Levrero: parapsicología”; “Mario Levrero, la ciencia”). Martínez destaca, a propósito de esta búsqueda en la obra del uruguayo: “La escritura apunta hacia el conocimiento y el conocimiento de la realidad es la literatura misma como escritura, lo más íntimamente pulsional que el propio escritor desconoce, el yo interior que se ha agrandado por su unión con el espíritu y que se presenta como escritura” (“Mario Levrero: parapsicología” 35).

Ya en los ochenta, en el periodo previo a su viaje a Buenos Aires en 1985, el ritmo de producción continuó siendo lento en comparación a sus intensos primeros años. Escribió los manuscritos de *Desplazamientos*, *Ya que estamos*, *Los muertos*, *Cuentos cansados* y, lo más destacado, los primeros capítulos de *La novela luminosa* de 1984: “Es algo que empecé a escribir cuando me avisaron que tenía que operarme de la vesícula. Fue como si me avisaran que me iba a morir. Estiré el plazo todo lo que pude, de acuerdo con el cirujano, que lo llevó hasta el límite. Ahí me puse a escribir como un loco, y entre otras cosas salió esta novela” (ctd. en Gandolfo 180), señala Levrero en relación con el proyecto, ya en ese momento, inconcluso.

La escritura de *Desplazamientos* le llevó dos años, aproximadamente de 1982 a 1984, y colinda con esos primeros capítulos de la novela póstuma. Ezequiel de Rosso (“Otra trilogía” 149-150) la ubica, debido a su carácter fragmentario, en una trilogía experimental junto a *Caza de conejos* y *Ya que estamos*. Asimismo, señala que se trata del texto en el cual alcanza su formulación más densa el programa de despojar a la literatura de toda clausura (narrativa o mimética) y exhibirla como arte combinatoria que, según

De Rosso (“Una novela oscura” 2), caracteriza la escritura del uruguayo en el periodo entre 1973 y 1984. Levrero la llama “la novela oscura” en contraposición a *La novela luminosa* y porque aborda zonas oscuras de su imaginario.

En este trabajo me detendré en el análisis de *Fauna* y *Desplazamientos* como dos textos representativos de este periodo de crisis en la trayectoria de Levrero: la escritura desde las catacumbas. Si en *Fauna* todavía se representa un intento de terapia (re) constructiva, en *Desplazamientos* el sujeto se fragmenta en un pasado que lo abisma. Mi hipótesis sostiene que ambas novelas, escritas en el contexto de emergencia de la dictadura uruguaya, dan cuenta de un periodo de transición en la obra de Levrero: del pasaje del libertinaje imaginativo (Rama 220-245) al imaginario de lo íntimo (Catelli 9-26), de los ejercicios surrealizantes o raros de la “trilogía involuntaria”¹ y otros relatos de los primeros años de su producción, a la recuperación del fantasma autoral; es decir, la escritura del largo proyecto de *La novela luminosa* que inició en 1984, y que incluye aproximaciones como el relato “Diario de un canalla” (1992) y la novela *El discurso vacío* (1996), y que se publicó, necesariamente, de manera póstuma en 2005.

2. FICCIONALIZAR LA TERAPIA O LA FICCIÓN COMO TERAPIA

La primera edición de *Fauna* apareció en 1987, varios años después de su escritura. Levrero vivía en ese entonces en Buenos Aires y la novela fue publicada por la editorial argentina De la Flor, junto con *Desplazamientos*. Esta edición conjunta de las dos novelas se mantuvo en la publicada por Random House Mondadori en 2012. La relación entre *Fauna* y *Desplazamientos* radica en la decisión de hacer estas ediciones compartidas, pero, sobre todo, en que forman parte de ese periodo turbulento previo al viaje a Buenos Aires. En una entrevista realizada en ese momento, 1977, la primera que al menos logró recopilar Elvio Gandolfo en su trabajo arqueológico con las mismas, el uruguayo dio cuenta de esa situación apremiante y su relación con la escritura: “Estoy tratando de sobrevivir más que de escribir. Creo que las tareas paralelas ‘asesinan’ bastante al escritor, no al hombre: vendo libros, hago fotografías, retratos particulares. Y siempre hay una recaída en la literatura que, sin embargo, se enriquece con esas experiencias” (13). En el fragmento se explicita una economía política de la literatura: el autor como fantasma emerge en la escritura como “espacio libre”, más allá del trabajo alienado del “hombre” que debe vivir, como condición de posibilidad para esta emergencia, ya que el espectro se nutre de esas experiencias para dar lugar a esa otra forma de vida.

1. Compuesta por las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París*. La trilogía es involuntaria porque Levrero descubre, con posterioridad a su publicación por separado, que están vinculadas por el arquetipo de la ciudad.

Fauna también guarda una estrecha relación con el *Manual de parapsicología*. José Pedro Díaz fue el primero en asociar a Levrero con la imaginación romántica (25). En tanto que Martínez entiende como manifestación del anhelo romántico de reunir ciencia, mística y estética, la inclusión de un manual en su obra y la recurrente apropiación del discurso científico en sus relatos (“Una distancia óptima” 94). A partir de los restos del Romanticismo y el rescate de una disciplina marginal, como es la parapsicología (Vecchio 99), Levrero construyó su poética. Desde este posicionamiento doblemente residual se entiende como gesto político su ubicación “fuera de lugar” y se resignifica su etiqueta de raro (Rama 220-245).

Fauna se construye como la ficcionalización de una terapia parapsicológica. El protagonista y narrador recibe la inesperada visita de una exuberante rubia que le pide ayuda para su hermana, quien “es una mujer histérica, sumamente sugestionable ..., y ha caído en manos de un estafador, que la está explotando y destruyendo” (19). Desde los mismos paratextos, Levrero enmarca su particular concepción de la actividad terapéutica. El libro está dedicado “a todos aquellos que directa, indirecta, consciente o inconscientemente cumplen una benéfica actividad terapéutica; muy especialmente, a esos terapeutas titulados o no que me dieron su generoso apoyo” (9). Dentro de estas figuras que supieron apoyarlo, el uruguayo nombra a cómicos, como Laurel y Hardy, y a un escritor de novelas policiales, Raymond Chandler, dejando en claro su postura sobre la función terapéutica del arte. Además, la mención de Chandler no es menor, ya que el texto se organiza siguiendo protocolos del relato policial, en el que la investigación o búsqueda del narrador-terapeuta se cuenta como si se tratara de la pesquisa del detective de una novela de misterio. Sin embargo, existe una diferencia entre *Fauna* y los relatos que componen, por ejemplo, la “trilogía policial” levreriana²: la preponderancia de las nociones desarrolladas en el *Manual de parapsicología* como claves de interpretación y organización del enigma.

Como plantea De Rosso, *Fauna* se escribe entre Chandler y Laing, practicante de psicologías alternativas, al que también Levrero reconoce en la dedicatoria; entre lo policial y la otra psicología (“Una profesión” 199). Señala De Rosso que lo que distingue *Fauna* de los anteriores relatos policiales levrerianos es que la proliferación de dobles característica del género, en este texto, “están justificadas en las tesis parapsicológicas que sostiene la novela: se trata en la mayoría de los casos (pero no en todos), de prosopopeyas y casos de sugestión y ‘contagio psíquico’” (200).

Otro terapeuta “involuntario” mencionado en la dedicatoria de la novela es David Gottlieb, creador de los *flippers*, máquinas por las cuales, como con las computadoras y

2. Compuesta por Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo, *La banda del ciempiés y Dejen todo en mis manos*.

la programación de los lenguajes Basic años después, desarrolla una adicción. En *Fauna*, al igual que la computadora en *La novela luminosa*, los *flippers* funcionan como un dispositivo dentro de un dispositivo, como una máquina dentro de la máquina narrativa, que le permite al sujeto vivir una vida dentro de su vida. En este sentido, el narrador explicita: “Por el amor de Dios’ —me dije— ‘Este juego es como la vida misma” (67). Sin embargo, estos aparatos artificiales profundizan la angustia del sujeto cuando el juego o la interacción con la máquina se terminan. Levrero destaca que la parte de los *flippers* fue agregada cuando la base de la novela ya estaba escrita y que esta inclusión terminó de darle el espesor que sentía que le faltaba a la obra. El uruguayo relaciona su adicción a estas máquinas con el intento de aislarse del contexto opresivo de esos años, aunque, de manera paradójica, termina poniéndolo más en riesgo:

Efectivamente, fui un adicto a los *flippers*. Durante la dictadura casi caigo preso un par de veces por estar jugando a medianoche en los 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. No me llevaron no sé por qué, pero vi claramente en las caras que estuvieron a punto. (Gandolfo 160)

La tensión entre la vida alienada y los diversos mecanismos para sustraerse de ella, para crear otras formas de vida a partir de las reglas de los juegos o los juegos de lenguaje, es un eje articulador de la literatura de Levrero, pues, en definitiva, la escritura es la principal máquina, dispositivo o, en los términos de la parapsicología, “mancia”.

El otro paratexto, un epígrafe de Freud, apunta a legitimar un saber marginal como la parapsicología por medio de la voz autorizada del padre del psicoanálisis: “Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis” (11) es la frase que Levrero le hace decir a Freud. Como resalta Diego Vecchio, el epígrafe no es un apócrifo meramente inventado por el uruguayo, sino una frase amputada de su contexto de enunciación y, por lo tanto, tergiversada. Se trata de una carta dirigida a Hereward Carrington, entonces director del American Psychical Institute, donde Freud, en un primer momento, retóricamente, más o menos, escribió lo que Levrero le hace decir, para luego delimitar las fronteras infranqueables que lo separan de los estudios de lo oculto, dejando en claro que no puede librarse de ciertos prejuicios escépticos-materialistas. Señala Vecchio: “Como en muchos casos, la torsión que Levrero le inflige a Freud no está totalmente reñida con la verdad. Podría definirse la parapsicología como el psicoanálisis de un Freud reencarnado en otro Freud, el psicoanálisis de un mundo

paralelo al nuestro. O bien: un psicoanálisis de otro planeta. O si se prefiere: el psicoanálisis, no de Freud, sino del espectro de Freud” (109). Levrero se vale, entonces, de la voz, del eco de la voz del espectro de Freud para legitimar una disciplina marginal y, en ese gesto, legitimar su propia propuesta estética, su propia poética. La rareza en la que se lo adscribe (Rama 220-245) es un lugar político de enunciación que dinamita los consensos hegemónicos, incluso entre las disciplinas del inconsciente.

Helena Corbellini destaca que en la obra del uruguayo la figura de la mujer recibe la proyección del arquetipo del ánima jungueana, en la cual conviven tanto la bruja que incita a la lujuria como la diosa que devuelve la paz al espíritu y restituye al hombre al universo (22). Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* señala que una idea arquetípica central es la de la *syzygia*, es decir, la unión suprahumana de lo masculino-femenino (74-78). La imagen del ánima se corresponde a la parte femenina de dicha proyección. En este arquetipo coexisten, por un lado, un brillo sobrehumano que se asocia a la figura materna y, por el otro, la desilusión frente a la castración de la madre hermafrodita, por lo que para Jung, en la vida amorosa del hombre se manifiesta en la forma de ilimitada fascinación o de misoginia.

En *Fauna* Levrero vuelve a recurrir a esta figura arquetípica y bifronte para la construcción de sus personajes femeninos que, a su vez, funcionan como disparadores de la trama. En este caso, las presenta como dos supuestas hermanas, recurso que luego repetirá en *Desplazamientos*, acentuando mediante la filiación este carácter dual. Fauna es la rubia exuberante, plenamente sexual, que busca al narrador para que asista con una terapia parapsicológica a su hermana Flora. Flora, en cambio, es toscamente aniñada, debido a la represión ejercida por la figura de su padre. El narrador es quien llama Fauna a la rubia —cuyo nombre es Mabel, como el de otros personajes arquetípicos femeninos que aparecen en *El lugar* o “La cinta de Moebius”—, remarcando la contraposición con la personalidad de Flora. El protagonista, por su parte, da cuenta de otro de los ejes recurrentes en la obra del uruguayo: la materialidad del oficio del escritor de la periferia y la economía política de la práctica. Se trata de un autor que no vive de la literatura sino de artículos que publica en periódicos y, sobre todo, de un quiosco que atiende junto a un socio. No se identifica como parapsicólogo sino como una persona que conoce la disciplina por una serie de notas que publicó; por lo que le advierte a Fauna: “Hace poco escribí un reportaje sobre paracaidismo ... ¿usted quería hacerme saltar de un avión?” (21). Sin embargo, acepta el pedido de la rubia, quizá porque lo había hipnotizado —conjetura después—, aunque también porque emprender la terapia parapsicológica significa una “liberación del trabajo en el quiosco” (38) y desarrollar la vocación de investigador privado que se erige en paralelo a la de escritor.

El escritor se presenta como detective, como un investigador del *inconsciente* o del “alma”, en términos levrerianos. No es casual que en una escena donde se plantea un posible enfrentamiento con el maléfico Monsieur Victor el arma elegida sea una herramienta de escritura: “Busqué un objeto contundente, y solo me pareció lo suficientemente contundente la máquina de escribir. Con ella en las manos recorrí el apartamento buscando detrás de las puertas y aún debajo de la cama, hasta quedar convencido de que Monsieur Victor no estaba en la casa” (115). La resolución del enigma en *Fauna* no es consecuencia de un enfrentamiento físico con un personaje maquiavélico como Monsieur Victor, sino el resultado de una terapia, de la afloración consciente de los fantasmas de Flora, lo que no excluirá, por cierto, un enfrentamiento físico con los mismos. Desde el primer encuentro con Flora, el narrador protagonista experimenta fenómenos parapsicológicos —la visión de un moño azul sobre su cabeza— que le van dando las claves para resolver el enigma:

Me preocupaba aquella visión del moño azul en la cabeza de Flora, y de la lectura surgió la sencilla explicación de que yo había caído momentáneamente en una forma de trance hipnótico, captando la realidad inconsciente de Flora —su regresión a la infancia— y percibiéndola en una verdadera alucinación visual. También había habido un pequeño trance cuando capté aquella molécula del perfume de Fauna, trance que había permitido la hiperestesia olfativa. (53)

Por otro lado, la proliferación de disfraces y dobles que estructuran la novela tienen una explicación parapsicológica. Fauna es Flora y Monsieur Victor es Flora, es decir, son proyecciones fantasmáticas o sombras que emergen como resultado de su represión. Al develar el misterio, además, se hace evidente la pérdida irreparable (Fauna) para el narrador. Como señala Martínez, “la lectura de *Fauna* ilumina el camino de la epistemología levreriana, aquel camino al conocimiento que, como la mística o la ironía romántica, se sabe conduce al fracaso; y de ahí el humor como atmósfera recurrente” (“Mario Levrero, la ciencia” 185). En este sentido el protagonista hace explícita su falta por lo agri dulce de la resolución del enigma:

La rubia Fauna, la mujer que yo más había amado en mi vida, nunca había existido —lo mismo que Monsieur Victor, el hombre al que más había temido—. Ambos estaban muertos o, mejor dicho, habían retornado a su dimensión real. Flora se recuperaría poco a poco, probablemente con la ayuda de un psicólogo, libre de los aspectos “mágicos” de su drama pero nunca sería Fauna. Y yo ... (132)

El encuentro-terapia final con Flora tiene las características, por un lado, de una aplicación de los conceptos del *Manual* y una reivindicación del poder terapéutico de esas lecturas y, por el otro, de un enfrentamiento —incluso físico— con fantasmas. La lectura aparece

entonces como herramienta terapéutica y la escritura como “objeto contundente” contra sombras ominosas. *Fauna* se apropia de los planteamientos del *Manual de parapsicología* en clave de relato y pone en juego las concepciones levrerianas de la literatura como un dispositivo terapéutico. A la vez, da cuenta del riesgo que asume el escritor o artista y sus pérdidas —Fauna o Mabel como idealización o eterno femenino en este caso—. El riesgo físico tiene lugar en el encuentro con Flora, una vez que el protagonista descubre un retrato de esta cuando era adolescente lleno de alfileres clavados y signos misteriosos. El narrador entiende que al sacar los alfileres y quemar la fotografía va a permitir la liberación completa de Flora. En ese momento, es atacado por Monsieur Victor:

Me di vuelta y vi a Flora de pie, a pocos pasos de mí, con los ojos casi desorbitados y un enorme cuchillo en la mano.

—¡Maldito! —gritó la voz cavernosa de Monsieur Victor—. ¡Te advertí que la dejaras en paz! ¡Ahora vas a morir! —y sin embargo, Flora no movía los labios.

“Ventriloquía inconsciente”, dictaminé en forma automática y, por cierto, bastante fuera de lugar y oportunidad. (127)

Este jugarse la vida como ética escrituraria, que posteriormente señala el narrador de “Diario de un canalla”, organiza la postura del uruguayo en relación con su literatura: la escritura como dispositivo terapéutico y, a la vez, como riesgo para el yo que escribe, el yo cotidiano disociado del fantasma que emerge en la escritura. Lo que lo ubica —o lo lleva a habitar— en un fuera de lugar permanente, a ser un raro, porque el fuera de lugar es el espacio político de la escritura.

3. DESPLAZAMIENTOS, LA NOVELA OSCURA: SOMBRAS Y FICCIONES DEL DINERO

En diversas oportunidades Levrero destacó *Desplazamientos* como su obra preferida. En una entrevista para la revista *Nuevo texto crítico* señaló al respecto: “Puede parecer un chiste o una respuesta irónica, pero juro que no es así; respondo con la mayor sinceridad y honestidad: mi texto favorito es *Desplazamientos*” (Verani 15). Quizás el favoritismo se deba a una reacción combativa contra la crítica local que manifestó cierto rechazo por el texto o porque es una novela de difícil resolución que, a pesar de ser breve, le llevó dos años escribirla, algo poco frecuente para el uruguayo, quien hasta ese momento solía terminar sus textos en pocas semanas de éxtasis o trance escriturario. También, quizás la elección se deba a que se trata de la obra que denomina “la novela oscura”, porque incursiona de forma más cruda en un mundo de fantasmas, la casa de la infancia perdida, la sombra del padre

y sus mandatos, los instintos violentos hacia las mujeres siempre escurridizas y el dinero como gran organizador de ese espacio oscuro. En una entrevista en *El porteño*, poco antes de su publicación, el uruguayo señaló esta vinculación con el proyecto, en ese momento germinal, de *La novela luminosa*: “‘Tengo algunas cosas inconclusas —dijo— que tendré que retomar en algún momento’ ¿Qué cosas? ‘Una novela. Su título provisorio es *Novela luminosa*, en contraposición con la «novela oscura» que finalmente tomó el nombre de *Desplazamientos* y va a salir pronto en De la Flor” (Gandolfo 32).

Desplazamientos, en más de un sentido, prefiguró otro camino escriturario posible respecto a *La novela luminosa*. Marcó el agotamiento de un modo de escritura asociado al onirismo y al trabajo con arquetipos propios de su etapa rara o de la “trilogía involuntaria”. Lo que, a su vez, lo impulsó a buscar otros caminos para su obra: no solo los primeros capítulos de *La novela luminosa* sino también “Diario de un canalla” fueron escritos al poco tiempo y, de alguna manera, en respuesta a *Desplazamientos*. La narrativa autorreferencial y narcisista, la indagación de la vida cotidiana y superficial se presentaron en respuesta al agotamiento del buceo en la interioridad, apareció la necesidad de rastrear y escribir sobre experiencias luminosas perdidas luego de haber experimentado el límite de la oscuridad y de la violencia: se trató de exhumar al fantasma del yo autor, (re)construir la escena de la enunciación, el grado cero de la escritura como registro de ese proyecto (im)posible.

A lo largo de su obra, Levrero realiza una especie de economía política de la literatura y, sobre todo, de las condiciones de vida-trabajo del escritor de la periferia. Sin embargo, es *Desplazamientos*, en la cual precisamente el narrador no es señalado como escritor, uno de los textos en los que indaga más claramente en la naturaleza del dinero. El protagonista de la novela es el heredero, acechado por la sombra y el mandato paterno, de un negocio de alquileres, por lo que los “desplazamientos” del narrador, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre en la “trilogía involuntaria”, en la cual giran alrededor del arquetipo de la ciudad, en esta novela son motivados por el dinero: se recorren pasillos y distintas habitaciones en procura de cobrar una renta.

Alejandra Laera utiliza la noción de “ficciones del dinero” como clave de lectura para la novela contemporánea (13-35). Laera organiza su corpus a partir de las distintas etapas del desarrollo capitalista. En este sentido, el realismo decimonónico de Zola (*El dinero*) se corresponde aún con la fase primaria más de tipo industrial, mientras que con la consolidación del capital financiero se produce la ruptura por medio del modernismo simbolista (*Los monederos falsos* de Gide). El pasaje de la ilusión referencial a un mayor grado de abstracción aparece asociado con los cambios en el propio metabolismo y la naturaleza del dinero.

En el caso de *Desplazamientos* el dinero adquiere la forma de una sombra, el opresivo fantasma del padre y su herencia como mandato: “se murió y me dejó esta herencia

de sus eternos recorridos de principios de mes, de su avaricia y de su rol de avaro” (141). El dinero de la renta es abstracto en el sentido que no está asociado a la producción, pero esta abstracción es muy diferente a la de la renta financiera en la cual aparece totalmente escindido de cualquier realidad. En el cobro de alquileres el contacto con la materialidad se da por medio de los “desplazamientos”, de esos recorridos por pasillos y habitaciones, por el contacto con las miserias de los pensionistas. Como si se tratara de una imagen concentrada de la sociedad burguesa, la relación del protagonista con los otros personajes está siempre mediada por el dinero.

En un conocido pasaje de sus *Manuscritos*, en el que se vale de citas de *Fausto* de Goethe y del *Timón de Atenas* de Shakespeare, Karl Marx destaca que esta mediación transmuta todas las relaciones humanas: “Como tal potencia *inversora*, el dinero actúa también contra el individuo y contra los vínculos sociales ... Transforma la fidelidad en infidelidad, el amor en odio, el odio en amor, la virtud en vicio, el vicio en virtud ...” (185). El dinero, entonces, es el más perfecto de los fetiches, que a partir de la lógica del *quid pro quo*, analizada por Marx en el apartado “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” de *El Capital*, tergiversa las relaciones humanas. En *Desplazamientos* los vínculos del protagonista con su padre, las mujeres que desea u otros personajes con los que intenta ser solidario o establecer empatía, al estar atravesados por la sombra del dinero, son miserables e incluso violentos.

La idea de sombra en la novela guarda relación, además, con el psicoanálisis —teoría del conocimiento que, por otro lado, también utiliza la noción de fetiche—, más precisamente del psicoanálisis en su versión jungueana. De hecho, el texto inicia con un epígrafe de Jung que señala: “A todo individuo le sigue una sombra ... Si las tendencias reprimidas de la sombra no fueran más que malas, no habría problema alguno. Pero, de ordinario, la sombra es tan solo mezquina, inadecuada y molesta, y no absolutamente mala” (139). La sombra que acompaña al protagonista es la del padre. Su fantasma condiciona la mirada que tienen los otros sobre él: “Aquí le tienen miedo porque se creen que usted es como su padre” (156). Incluso su propio comportamiento gira alrededor del mandato paterno: “Sabía además que toda mi actuación estaba como controlada por la sombra de mi padre” (171-172). Hasta sus vanos intentos de rebelión contra esa imagen implican una actuación en torno a la misma y no en función de su propia voluntad y libre albedrío. La herencia se construye, entonces, como un molde según el cual el hijo debe encajar violentamente.

En la conformación de este molde desempeña un rol destacado la casa de la infancia. El inmueble que el narrador hereda y debe recorrer para cobrar los alquileres es, precisamente, este edificio en ruinas, desagradable, que “tiene un típico olor a frituras y hacinamiento” (141) pero que no puede dejar atrás, pues aún conserva parte de él. De hecho, en el edificio hay una pequeña habitación donde guarda cosas viejas. El narrador

señala que la casa, en su memoria, “tenía el tamaño y la importancia de un templo arquetípico; la casa ha revivido al niño que me habitaba y ahora este niño se siente desconcertado, culpable y temeroso” (161). La imposibilidad de romper con los restos de ese espacio amado de su niñez condiciona al protagonista al momento de tener que librarse de la sombra de su padre. La novela se construye entonces como una ficción del dinero que articula tesis psicoanalíticas con figuras del relato de terror (De Rosso, “Una novela oscura” 6).

Los personajes femeninos, como en casi toda la obra de Levrero, dinamizan la trama. Al igual que en *Fauna*, a partir de la figura de dos hermanas, Nadia y Blanca, el uruguayo compone ese monstruo bifronte que es el arquetipo del ánima jungueana. Blanca es la mujer hipersexuada por la que el narrador siente un “deseo insolente, insidioso, casi morboso” (*Desplazamientos* 141) cuya realización tiene como obstáculos no solo la voluntad de la mujer sino también la presencia de su hija bebé y el temor de que exista un hombre. Nadia, en cambio, es la hermana fea, con la que puede entablar vínculos empáticos más profundos e, incluso, un erotismo menos afebrado, pero más armonioso. Ambas se configuran como figuras fantasmales, sombras en el marco de la oscuridad de la casa y sus pasillos. En un momento el protagonista emprende una persecución difusa que podría ser de Nadia o de su hermana o a una mezcla de las dos:

... me parecía estar persiguiendo a un fantasma: la luz de la luna y la de los faroles callejeros producían curiosos efectos en la figura clara, arrebatándole a veces grandes trozos, añadiéndole otros a veces, según los juegos de luz y sombra, de modo que la figura parecía cambiar de forma; a veces se volvía monstruosa, a veces desaparecía por completo, a veces me parecía ver nítidamente la silueta de una de las hermanas, o de la otra. (188)

Estos personajes con límites borrosos, que escapan a formas de representación fijas, son una constante dentro del proyecto escriturario de Levrero y, en particular, en *Desplazamientos*, que se construye como la novela de una casa llena de fantasmas y sombras del pasado. Polemizando con la crítica, que suele adscribir su obra a la literatura fantástica o a la ciencia ficción, el uruguayo siempre se reivindicó como un escritor realista, ya que la verdad profunda de las cosas es espectral y difusa. El narrador de *Desplazamientos* señala en este sentido: “... el espíritu se alimenta del misterio y huye y se disuelve cuando lo que llamamos precisión o realidad intenta fijar a las cosas en una forma determinada —o en un concepto—” (186).

La escritura de *Desplazamientos* escapa a la linealidad y a las estructuras tradicionales. La novela se compone a partir de la repetición y de la variación: se transcriben fragmentos bastante extensos que ya habían sido mencionados antes y se continúa narrando desde una lógica arbitraria que enrarece la intensidad opresiva del ambiente y el clima de oscuridad. De Rosso señala que en sus textos experimentales Levrero persigue

el objetivo utópico “de despojar a la literatura de sentido y exhibirla como arte combinatoria” (“Otra trilogía” 150). Sin embargo, más que un vaciamiento de sentido, en *Fauna* la repetición desempeña un rol casi expresionista. La superposición de planos y relatos posibles de los fragmentos repetidos no se organiza desde la aplicación armónica de una técnica en un artefacto narrativo, como puede suceder en ciertos textos experimentales o de ciencia ficción sobre universos paralelos, sino que está dictada por la arbitrariedad subjetiva de la escritura de autor, por la necesidad de cargar aún más una escena asfixiante. Ironizando sobre la función de las escenas repetidas con variantes y su falta de aceptación por parte de la crítica de ese momento, Levrero señaló en una entrevista:

Esa repetición de escenas en *Desplazamientos* corresponde a la aplicación de una técnica conocida, en la jerga de nuestro oficio, con el nombre de ‘transdimensionalización’; en lenguaje vulgar podría describirse como una trampa psíquica que opera en el plano astral ... El lector que no procede de buena fe, poseído por un espíritu crítico, es sometido por la brusca devolución de su propia energía psíquica a una serie de operaciones en su cuerpo astral, a saber: primero, recibe en pleno rostro el impacto de una torta de crema astral; de inmediato, un enorme pie calzado con una bota le aplica un feroz puntapié en el culo astral ... (Verani 15)

En definitiva, la estructura fragmentaria y repetitiva que adopta *Desplazamientos* no se corresponde tanto a la típica búsqueda de la novela experimental en pos de perfeccionar los procedimientos narrativos, sino que, por el contrario, la técnica es más que nunca subsidiaria de otra búsqueda, recurrente en Levrero, la del *inconsciente* o *espíritu*, incursionando en las capas profundas de su interioridad. Este viaje en *Desplazamientos* alcanza un nivel de oscuridad superior a todo lo que llevaba escrito hasta entonces. En este sentido, adquiere un mayor espesor la lectura de De Rosso cuando destaca que los módulos y las variaciones del texto incluyen versiones desechadas, lo que debería estar tachado, porque lo que interesa son las intensidades de la escritura, “como si *Desplazamientos* pudiera leerse como el trabajo de escribir antes que como la representación de una peripecia” (“Una novela oscura” 5).

En la novela asistimos a la puesta en escena de una escritura que naufraga a tientas por pasillos oscuros, lo que manifiesta el agotamiento de un modo de escribir y prefigura el comienzo de otro. La primera escena, en la que el narrador se encuentra con Nadia, se compone de una serie de elementos que la van recargando de intensidad: la llegada a la casa en ruinas, la sombra del padre y su mandato, la fascinación por el cuerpo que apenas logra entrever, la aparición de la bebé, de la hermana, la posible presencia de un marido. A partir del encuentro comienzan a sucederse la repetición de fragmentos y crece la tensión narrativa, llegando incluso a plantearse el abuso y la violencia física contra Nadia por parte del protagonista como uno de los relatos posibles.

Desplazamientos es, entonces, la novela oscura de la obra del uruguayo, pues el protagonista persigue a las típicas ánimas o arquetipos femeninos que funcionan como vehículos hacia lo trascendente en su narrativa, con una carga de furia y violencia mayor a la de otros relatos. Se devela el contrapelo de la fascinación. El peso de la sombra del padre y sus mandatos, una vida alienada, organizada a partir de recorridos y desplazamientos para cobrar la renta, en la cual el dinero es el mediador de todas sus relaciones, tiene como sustento el hecho de que el narrador no puede dejar atrás su casa en ruinas. La novela es sobre el tortuoso y lacerante recorrido que implica dejar la casa³. En uno de los fragmentos finales leemos: “... lo que esperaba era que se rompiera de una vez ese lacerante equilibrio entre dos impulsos opuestos: volver a la casa, o huir de ella ... Sabía que cuando las sombras fueran sustituyendo a la luz del sol, me sería imposible huir de ella; y era eso sin duda lo que secretamente buscaba” (*Desplazamientos* 265).

Por último, el protagonista logra dejar atrás la casa al tomar la decisión de delegar a otro el trabajo de cobrar los alquileres. Los fantasmas del padre y de Nadia se disipan. El camino terapéutico que emprendió el protagonista lo ha librado de las sombras, pero con un costo alto. La habitación que supo ser de Nadia está vacía y limpia, sin huellas de la presencia de algún habitante, en el vacío absoluto. El costo que debió pagar Levrero al escribir su novela oscura, incursionando en los terrenos más opacos de su interioridad, también fue alto: un viaje a Buenos Aires, donde ya no pudo escribir como hasta ese momento sobre ambientes oníricos y arquetipos universales, y donde se debió fijar en la superficie, en el yo cotidiano que supo sacrificar para la creación en la escritura de ese otro yo: Mario Levrero. Debió escribir sobre la realidad más mundana mientras esperaba que irrumpiera una huella o un rastro de alguna experiencia luminosa.

4. DESPUÉS DE LA NOVELA OSCURA. UNA ESCRITURA QUE SE ABISMA AL PORVENIR

La poética de Mario Levrero se organiza a partir de su entendimiento de la escritura como un dispositivo terapéutico o “mancia”. El viaje como modelo narrativo es una de las formas recurrentes que adquiere este “desplazamiento” a la interioridad. Los personajes femeninos construidos como ánimas jungueanas funcionan como monstruos bifrontes que impulsan y atrapan al protagonista innominado de los relatos. La ciudad,

3. Poco tiempo después de la escritura de *Desplazamientos*, Varlotta tendrá que afrontar el abandono de la mítica casa de la calle Soriano 936, que pertenecía a sus padres y donde vivió mucho tiempo e incluso puso una librería. Uno de los posibles condicionantes que motivaron su partida a Buenos Aires fue una amenaza de desalojo (Montoya Juárez 51-52).

el gran mito moderno, y la casa de la infancia son los escenarios arquetípicos de estos recorridos y se configuran como fantasías y amenazas.

Esta escritura “rara” del primer Levrero, que Ángel Rama (220-245) lee como parte de un “estremecimiento nuevo”, que incluye la literatura pero la excede, y como fenómeno de transformación sociocultural, es evidente que se trata de un proyecto frustrado por el advenimiento de dictaduras militares en Uruguay y en casi toda Latinoamérica. El uruguayo vivió los años posteriores al golpe como un ingreso a las catacumbas, a un ambiente asfixiante que impulsó la autocensura, lo que combinado con sus constantes problemas económicos y sus fobias, como el miedo a la muerte por una operación de vesícula, precipitaron un exilio falto de heroísmo a Buenos Aires. De este momento de transición en su trayectoria es fundamental la publicación del *Manual de parapsicología* como manifiesto y, casi paralelamente, la escritura de *Fauna* como transposición ficcional de un intento de terapia. Además, el viaje a la interioridad o al *inconsciente* en esta etapa sombría produce un texto cargado de violencia, en el que aborda las miserias del fantasma del padre, *Desplazamientos*, su novela oscura. El relato sobre el peso de dejar atrás la casa de la infancia anticipa el abandono de Montevideo y, sobre todo, de un espacio de escritura: el principal “desplazamiento” se produce dentro de la propia obra, al iniciar el proyecto de *La novela luminosa*.

La salida de las catacumbas se logra mediante la exhumación de un fantasma: el autor. En un mismo sentido, la respuesta a la novela oscura es la escritura de *La novela luminosa*, cuyos primeros manuscritos datan de 1984 y que es asumida como un proyecto (im)posible, un boceto, una forma no terminada, situado en el espacio ambiguo del estar y no estar. Se trata de un libro fantasmal que, como no podía ser de otra manera, se publicó póstumamente en 2005, más de veinte años después de la escritura de esos primeros capítulos. El proyecto escriturario de Mario Levrero adquiere la forma de un boceto (in)acabado que se abisma en un resto del que apenas quedan huellas: la paloma o la escena repetida de escritura; el ejercicio de escribir como un intento siempre a (des) tiempo de registrar la experiencia luminosa o el *misterio*, pero también como realización fantasmática de una vida alternativa a la alienación burguesa, como expresión del yo verdadero, del *inconsciente* o del *espíritu* en detrimento del yo cotidiano.

Álvaro Fernández Bravo señala como uno de los *locus* de la literatura de Levrero la escritura con la propia mano, en la cual “cuerpo y escritura resultan así *desdiferenciados*, parte de una misma actividad” (21). Las huellas del cuerpo en esa escena recurrente de *La novela luminosa* o en los ejercicios caligráficos de *El discurso vacío*, pero también la escritura como tatuaje, como cicatriz, como lo plantea Severo Sarduy (51), es donde la apuesta vital de la escritura de Levrero se hace más riesgosa. En esa “desdiferenciación”

se construye una poética que va más allá de la poética, una forma de vida: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (Levrero, “Diario de un canalla” 134). En el relato citado, “Diario de un canalla”, la operación de escribir y la operación en el cuerpo (vesícula) se desdibujan en fronteras móviles de una misma práctica, dando cuenta de que Mario Levrero es la sutura de pedazos desperdigados de Jorge Mario Varlotta Levrero en una mesa de disección, una mesa con ciudades, mujeres, paisajes, la pared de su departamento de la calle Soriano; Mario Levrero como cicatriz, incisión escrituraria en un cuerpo y en un nombre, como el fantasma de un nombre (Monteleone 9-17).

La necesidad de (re)crear una experiencia luminosa es también un intento de recuperar un modo de escritura perdido, la casa de la infancia que asedia en su novela oscura. Después de su viaje a Buenos Aires el uruguayo consiguió un trabajo estable, de oficina, y hasta cierta notoriedad como autor, pero ingresó en un bloqueo del que salió mediante la escritura de sus pequeñas hazañas cotidianas, convirtiéndose en personaje. El onirismo y el absurdo de sus primeros libros son reemplazados por el narcisismo de sus relatos-diarios, de los viajes interiores en búsqueda del *espíritu* pasa a dar cuenta de su ausencia, o su presencia como resto: Pajarito finalmente abandona el departamento en “Diario de un canalla” o en *El discurso vacío* el perro Pongo exhibe el cadáver de la paloma que ya en *La novela luminosa* sobrevive-subsiste-subexiste como huella.

BIBLIOGRAFÍA

- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Corbellini, Helena. "Las traiciones del soñante". *Nuevo texto crítico*, núm. 16/17, 1996, pp. 19-34.
- De Rosso, Ezequiel. "Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Eterna Cadencia, 2013, pp. 141-163.
- . "Una profesión sin nombre. Límites del género policial en *Fauna*". *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016, pp. 195-202.
- . "Una novela oscura: *Desplazamientos*". *Cuadernos LIRICO*, núm. 14, 2016, pp. 1-11, <https://journals.openedition.org/lirico/2260>.
- Díaz, José Pedro. "Del inextinguible romanticismo. La imaginación de Mario Levrero". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, Eterna Cadencia, 2013, pp. 21-26.
- Fernández Bravo, Álvaro. "El oficio de escribir. Consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero". *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016, pp. 17-28.
- Gandolfo, Elvio, compilador. *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Mansalva, 2013.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducido por Miguel Murmis, Paidós, 2015.
- Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Levrero, Mario. "Diario de un canalla". *El portero y el otro*, Arca, 1992.
- . *Fauna/Desplazamientos*. Mondadori, 2012.
- . *Manual de parapsicología*. Irrupciones, 2010.
- Martínez, Luciana. "Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance". *Cuadernos del Seminario I: los límites de la literatura*, compilado por Alberto Giordano, Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario, 2010, pp. 33-58.

- . “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, compilado por Ezequiel de Rosso, Eterna Cadencia, 2013, pp.165-190.
- . “Una distancia óptima. Mística, parapsicología y termodinámica en Levrero”. *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016, pp. 81-96.
- Marx, Karl. “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”. *El Capital*, tomo I, vol. I, traducido por Pedro Scaron, Siglo XXI, 2012, pp. 87-102.
- . *Manuscritos: economía y filosofía*. Traducido por Francisco Rubio Llorente, Altaya, 1993.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Nube Negra, 2016.
- Montoya Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Trilce, 2013.
- Rama, Ángel. “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”. *La generación crítica (1939-1969)*, Arca, 1972, pp. 220-245.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*, tomo I. Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana del Siglo XX, 1999.
- Vecchio, Diego. “El *Manual de parapsicología*. Los inconscientes categoría B”. *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, editado por Carolina Bartalini, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016, pp. 97-110.
- Verani, Hugo. “Conversación con Mario Levrero”. *Nuevo texto crítico*, núm. 16/17, 1996, pp. 7-17.