

Pasajes desde lo raro a lo luminoso. Raros, postmodernos, radicantes: el caso Levrero

Passages from the rare to the luminous.
Rare, postmodern, radicant: the Levrero case

JORGE OLIVERA

(España)

Universidad Complutense

jeolivera@ucm.es

Recibido: 16/09/2020

Aceptado: 21/11/2020

Resumen. Este artículo indaga cómo el término “raro” define un tipo de narrativa y un estatus de lectura que se ha fijado con el paso del tiempo en torno a la obra de Mario Levrero. Durante varias décadas la prensa cultural ha utilizado el término sin cuestionarlo. El trabajo explora los cambios producidos en su obra, a partir del tránsito vital desde su relación temprana con las revistas neo-vanguardistas de los años sesenta y setenta, el desarrollo de una literatura imaginativa, la publicación en revistas de ciencia ficción y el pasaje hacia una literatura biográfica que se ha implantado como un nuevo canon. Nos interrogamos sobre la validez del término a partir de cómo fue percibida su obra por los lectores tomando como punto de referencia una perspectiva ligada a la estética de la materia y a la noción de radicante aplicada a su literatura.

Palabras clave: Mario Levrero, raros uruguayos, literatura uruguaya, literatura imaginativa, literatura biográfica, Ángel Rama, estética de la materia, radicante

Abstract. This article discusses how the “rare” term defines a type of narrative and a reading status that has been fixed over time around the work of Mario Levrero. For several decades the cultural press has used the term without



question. To explain the limits of its use, we approached this work from the perspective of perception and the look that appears in his short stories and novels. The work explores the changes in his work, from his early relationship with neo-avant-garde magazines of the sixties and seventies, the development of imaginative literature, publication in science fiction magazines and the passage to biographical literature that has been implanted as a new canon. We question the validity of the term based on how his work was perceived by readers taking as a reference point a perspective linked to aesthetics of matter and the notion of radican associated with the literature of the rare.

Keywords: Mario Levrero, Uruguayan rare, Uruguayan literature, imaginative literature, biographical literature, Ángel Rama, aesthetics of matter, radican

I

El término “raro”, que acompaña la producción literaria de Mario Levrero y lo asocia con este grupo de escritores uruguayos, es de larga data. Se encuentra mencionado por la prensa cultural de los años setenta y ochenta y categorizado en una serie de segmentos temáticos que colocan al autor en un lugar periférico, por fuera del centro de la literatura uruguaya de esos años. Posteriormente, el término surgió en el estudio sobre su obra que apareció en el volumen *Espacios libres* (1987) (Fuentes: 1987) y de ahí lo acompañó como un estigma repetido con insistencia, tanto en la prensa como en trabajos académicos. Con el paso del tiempo varios estudios se detuvieron en el uso de la expresión para preguntarse sobre los rasgos comunes que ligaban a Levrero con otros raros, caso de Felisberto Hernández, para atisbar un rasgo común en ambos casos en la forma de “pelear con la alienación o la opresión” (Blixen, 2011: 61) y a su vez, impulsaron la idea de escapar del rótulo de la palabra y romper con ese paradigma crítico sin sentido en la época actual, donde la excepcionalidad acotada a las fronteras nacionales no es aconsejable, en un mundo donde todo se relaciona con todo y “toda inclusión/exclusión entra en juego con la literatura misma”, dice Giraldi Dei Cas (2011: 36), para indicar a su vez, que se trató de una estrategia crítica y comercial del momento, una forma de ordenar una nueva estética que escapaba al canon y darlos a conocer en el mercado editorial (2011: 42).

Transcurridos varios años nos encontramos con la obra de Levrero en el centro de interés de los lectores e integrado en el canon de la literatura uruguaya, hispano-americana y universal. ¿Cómo se produjo ese cambio? Si revisamos lo escrito, se puede ver que el uso del término “raro”, en asociación con la obra del primer Levrero, lo sitúa en la órbita que Ángel Rama dio al término en la antología *Cien años de raros* del año 1966, cuando aún nuestro autor no había publicado nada¹ (la redacción de *La ciudad* es de ese mismo año). La inclusión en esa vertiente puede parecer apresurada a primera vista, sin embargo, permitió vislumbrar una nueva sensibilidad en los escritores jóvenes del sesenta, que fue vista y reseñada en las notas de prensa que escribió Jorge Ruffinelli para el semanario *Marcha* en 1969; y que al final de ese mismo año señaló como un cambio en el modelo narrativo de la literatura uruguaya, con un afán experimentador, una presencia de la imaginación y una irrupción de lo fantástico como “cantera de procedimientos” (1969: 129). Esta tendencia se asentó durante los setenta y ochenta; ha sido largamente estudiada (Blixen: 1991, 2011) y se ha desarrollado toda una cartografía crítica sobre los raros en la literatura uruguaya. A modo de ejemplo menciono los volúmenes de *Cahiers de LIRICO* preparados por Litvan y Uriarte (2011) y en el caso concreto de Levrero, el compilado por Diego Vecchio (2016) y los trabajos de Rivadeneira (2013, 2016).

En principio, podríamos pensar que nada en la obra de Levrero puede (a primera vista) ser asociado a los raros prefigurados por Rama, algunos de ellos se ubican en las antípodas de su estilo (pensemos el caso de Horacio Quiroga o de Armonía Somers)². ¿Qué es lo que los une entonces? Pese a las salvedades que pueden realizarse, en la órbita del periodismo cultural de la época se situó a Levrero en ese grupo, es decir, se lo vio como alguien que escribía un “arte narrativo con una tónica nueva” (Rama, 1972: 241) distanciado de las herencias culturales na-

¹ El comienzo de su etapa como narrador es junio de 1966 (Gandolfo, 2013: 17) y el primer relato publicado es “Historia sin retorno N° 2”, *Señal*, Montevideo, I (3), 8, diciembre 1966, bajo el nombre de Jorge Levrero (Rocca: 1992). El pie de imprenta de *Cien años de raros* es agosto de 1966.

² Entre los antologizados se encuentran Lautréamont, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Armonía Somers, Marosa di Giorgio o Tomás de Mattos hoy ampliamente aceptados en el canon de la literatura uruguaya.

cionales, como si se tratara de un observador externo a todo el panorama. ¿Cómo se hizo raro Levrero o cómo entró en la categoría genérica de los raros? ¿Su literatura es rara? ¿Qué es lo raro en ella? o ¿nos referimos a la rareza de la figura del escritor Mario Levrero?

II

El término *raro* en el libro fundacional de Darío está asociado a una percepción nueva, a una manera de leer ciertos autores, a la materia narrativa, poética o teatral de sus textos y al inicio de un nuevo e incipiente canon de lecturas. En *Los raros*, Rubén Darío recoge las crónicas de prensa escritas para el diario *La nación*, es decir, que el término pertenece desde su nacimiento a un ámbito periodístico más que académico como ha quedado demostrado (Castañón: 2016). Dos líneas en el prólogo del libro destacan ese rasgo subjetivo, cuando Darío habla de “entusiasmo, mucha lectura y no poca buena intención” para nombrar los “ídolos de antaño” y una “manera de percibir” (Darío, 2011: 37) que se instala “como una cartografía a seguir y hasta como una cantera de estilos de vida, usos y costumbres, modelos y formas de relación y de comunicación”, como sostiene Castañón (2016: 85). Estamos, por lo tanto, ante un gusto personal, una sensibilidad nueva y una nueva forma de observar la materia literaria, sintetizado en un acto de lectura; en esta misma línea Sonia Contardi (2011) habla de dar luz a un imaginario, crear un sistema de lecturas y creencias y abrir América a la tradición moderna europea (2011: 21).

Esta nueva sensibilidad con un campo propio de lecturas se adentra en la tradición cultural de América y adquiere rango propio hasta desembocar en la vanguardia, y aún más allá, cuando aparecen mencionados como “precursores, raros y outsiders” por Rama (1986: 117). Toda esta línea narrativa ha sido además revisada desde distintos puntos de vista por la crítica, tanto los raros uruguayos en el volumen ya mencionado de Litvan y Uriarte (2011) como a nivel continental, en el libro de Carina González (2014), y anteriormente en los intentos de categorizar la tendencia en los trabajos coordinados por Jitrik (1997), Manzi (1999) y revisados críticamente en González Dueñas (2008). Partiendo de la base que la tendencia existe, mi trabajo busca encontrar otras formas de abordaje a partir de los anteriores del que este artículo es deudor.

Es interesante esta percepción de lectura que parece sobrevolar los textos de Darío, y que los lectores de la primera época de Levrero teníamos (en el contexto de la dictadura uruguaya), una sensación de entusiasmo y de descubrimiento de un lenguaje, diferente y cercano al mismo tiempo. De allí surgía la certeza de una literatura sin tabúes y con una energía contaminante, similar al disfrute que encontrábamos en los comics de editorial Novaro, en el cine serie B, en las historias de horror, en los relatos de ciencia ficción o en la novela policial. Por esto, creo que, más que de escritores raros, en el caso de Levrero observamos una sensibilidad nueva; más que de obras o temas raros se trata del ingreso en una nueva percepción estética. Adquieren importancia la forma de desarrollo de la escritura, los materiales y elementos que conforman la materia narrativa y que hacen visible la ficción. Es decir, la materialidad de lo narrativo y cómo aparece representada en la obra para los lectores (Posman, Reverseau, Bru, 2013: 6).

Levrero desarrolla una forma de contar historias que no hace distinción entre alta cultura o cultura popular, como aparece en *París* (1979) o *El alma de Gardel* (1996) o en sus colaboraciones en prensa (Vecchio: 2016, Rocca: 1992), ingresando así en una modalidad de “fusión de tonos y niveles”, dice Gandolfo (1992: 14) de esta primera época, que nos permite entender la relación entre la neo vanguardia de los sesenta y setenta (Peluffo Linari: 2014) con su predecesora (la vanguardia histórica). Es el contexto donde se mueve Levrero en los años de formación, como aparece consignado en el libro de Jesús Montoya (2013: 41-44), y queda constancia de ello en algunos textos del periodo donde se observa esa huella vanguardista, en la técnica y los materiales que hacen posible la escritura, por ejemplo en “La nutria es un animal del crepúsculo. (Collage)” de 1967.

III

Ahora bien, la percepción de lo raro en oposición a lo canónico tiene dos caras, la de aquel que observa y acepta o la del que observa y rechaza; pero en ambos casos hay un elemento común: las formas de ver y la representación de la materia literaria. La rareza de la obra de Levrero a los ojos de unos lectores lo ubicaba en una situación de *disenso* –tal como señaló Hugo Achugar (2011), siguiendo a Rancière (2010)– en relación con la percepción dominante de lectura durante los

años de germinación de su proyecto narrativo. Pero a los ojos de otros lectores, lo mostraba en un territorio materialmente nuevo en sus formas, sus temas, su dinámica de creación. Basta recorrer las tres novelas que componen la *Trilogía involuntaria* (2008) y los cuentos de *Todo el tiempo* (1982), *Aguas salobres* (1983) o *Espacios libres* (1987) para entender que estamos ante un nueva componente, donde la escritura exhibe los cuerpos y muestra los objetos como una vía de acceso a la imaginación, una puerta al espíritu como explicó el propio Levrero en muchas ocasiones (Olivera: 2020).

Por otro lado, estos temas de interés en la literatura generan lo que podría denominarse una visión de lo raro o hacia lo raro, ya sean aquellos lectores que lo asimilan dentro de la normalidad narrativa o aquellos que lo ven como un *disenso* que pone en juego formas “de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52). Porque lo raro en palabras de Max Fisher (2018) genera “fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes” (10). Desde esta perspectiva lo raro y lo espeluznante han sido relacionados con lo *unheimlich* (lo siniestro definido por Freud) (Gelles: 1995), y presente en nuestra cultura contemporánea en el cine y la literatura; y aunque en el caso de Levrero se reconozca en pasajes de la novela *El lugar* (1982)³ su narrativa no está ligada al miedo necesariamente; sin embargo, nos permite examinarlo desde lo raro y espeluznante y situarlo en la misma línea que Darío y Rama situaban al conde de Lautréamont. El nexo común es que Levrero abre la puerta de los sentidos a “modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción”, y finalmente a “modos de ser” (Fisher, 2018: 11), porque lo que delimitan esos conceptos son modos de mirar y ver en la materia narrativa, como también puede percibirse en *Los cantos de Maldoror*.

La percepción es central en la obra de Levrero y está ligada a la materialidad de las cosas que aparecen en sus cuentos y novelas: la sensorialidad del espacio narrativo. Los personajes y los objetos se construyen tomando en cuenta diferentes maneras de ver y las relaciones que se dan entre las personas y los objetos. En *París* (1979) vemos este aspecto de la mirada en el encuentro entre el protagonista y Juan

³ Todas las referencias a estas tres novelas provienen de *Trilogía involuntaria* (2008).

Abal, cuando este le pide: “¡Dígame lo que ve” [...] “Todos me engañan, todos me dicen cosas distintas del aspecto de mi cara. ¿Qué ve usted?” (2008: 43), poco después es Abal el que devuelve la mirada: “¡Usted, el de la piel rosadita y la cabeza calva!” (2008: 44). Muy pronto Abal cuenta que ha sido sometido a técnicas para hacerle creer que es un “monstruo psíquico” además de un “monstruo físico” (2008: 50). En la conocida escena, en la que el personaje ve desde la azotea a los seres voladores, asiste a la rareza de aquellos y de sí mismo al sentirse atraído por el vuelo. En el cuento “Las orejas ocultas (Una falla mecánica)”, de *Espacios libres*, son los objetos y la máquina que el Sr. Gotardo construye los que determinan los puntos de vista de la historia y los diferentes modos de ver. Es ahí donde la materialidad de la forma de construir la historia determina la visión hacia lo que “es raro”, y coloca al personaje levreriano en una situación de disenso y exige al lector confluir en esa misma visión.

Esta mirada cristaliza en modos narrativos que Levrero adopta, formas materiales de trabajar la escritura que lo sitúan en diferentes fronteras de género; se ha hablado de aspectos de la literatura fantástica, de elementos de la ciencia ficción, de lo autobiográfico, de las literaturas del yo, todas ellas señaladas por la crítica en diferentes momentos. En todos los casos vemos como la obra de Levrero pone en cuestión una lectura cómoda, por ejemplo en el cuento “Capítulo XXX” de *Espacios libres* muestra la transformación del personaje en una cosa, una especie de mineralización del cuerpo producida luego del encuentro con la “sexualidad de lo inorgánico”, una especie de “cosa sentiente de lo humano” (Francalanci, 2010: 53), metamorfosis que coloca al lector en una incertidumbre sobre cómo leer el relato, lo obliga a la contemplación de lo “raro” y “espeluznante”.

¿Cómo puede un mismo autor pasar por diferentes etapas en su narrativa? Esta búsqueda en Levrero se percibe en los cuentos y en la forma de construirlos, en las modalidades de expresión. Un ejemplo extremo de esa búsqueda formal la encontramos en el texto *Ya que estamos* (1986) de factura descriptiva y taxonómica, donde lo importante no es el tema sino la materialidad de la forma que adopta y el modo de ver la misma. Aunque cambien los modos de contar la historia siempre aparece esa relación entre lo material y lo espiritual. Volvamos a la primera cuestión. La búsqueda de diferentes modos de expresión se ve en un nuevo lenguaje que podría enraizar con el término *literatura menor*, no de menor calidad sino como una mino-

ría dentro de una literatura dominante que profundiza la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y que funciona como un dispositivo colectivo de enunciación, rasgos todos ellos enunciados en la obra de Kafka y que reconocemos en la de Levrero (Deleuze, Guattari: 1990).

Nos encontramos por tanto ante una modalidad que plantea un “conflicto de diversos regímenes de sensorialidad” (Rancière, 2010: 61), una nueva forma de mirar (en el caso de Levrero) y de ver (en el caso de los lectores), una percepción que entusiasma y contagia, porque si una cosa tiene Levrero es gancho narrativo y una pose irreverente que recuerda a Dadá. Resulta curioso que en esa posición más lejana de la política es cuando la obra de Levrero más cerca está de ella, en el entendido de que, su literatura entra de lleno en la dimensión de los cuerpos, los objetos, las sensibilidades y sobre todo porque la experiencia estética roza la política y trae a escena lo común y lo privado a través de la distribución de “lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido” (62) y lo hace perceptible en lo que Rancière denomina “instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes” (62). Si observamos la obra de Levrero desde esta perspectiva, descubrimos un narrador que encuentra en las acciones y el humor la mejor forma de comunicarse con el lector; entendemos que la rareza no designa el grado de experimentación sino una forma de mirar, una modalidad de tentar al lector para que el texto siga “trabajando” luego de su lectura como apunta Pablo Silva Olazábal (2014: 86).

IV

La obra de Levrero puede verse como un pasaje en el que apreciamos lo que Blas Rivadeneira (2016) denomina una “estética en continua subversión” (173) que pone en duda la calificación de raro tal como había sido formulada y que, paradójicamente, la potencia. Al examinar la obra notamos que hay tres aspectos que guardan relación con los modos de ver, tanto a Levrero como a su literatura. El primero de ellos está relacionado con el grupo con el que interactúa en Montevideo y Piriápolis, y con las revistas de los sesenta y setenta; el segundo es la forma de difusión de su obra, en revistas ligadas gran parte de ellas al circuito de la ciencia ficción en Buenos Aires y finalmente el cambio producido con la llegada a

Colonia y el regreso a Montevideo. Cada una de esas etapas designa un proceso singular en la relación con los lectores y con la obra del escritor. Aparecen entonces diferentes formas de ver, tanto a su obra como al “escritor Levrero”, que se puede abarcar en dos períodos: desde el comienzo en los sesenta hasta el pasaje por Buenos Aires y su regreso. Con la salvedad de que es en Buenos Aires donde se desarrolla el cambio, aunque los textos que se publican allí refieren todos a formas de escritura anteriores.

En el prólogo a *El portero y el otro* (1992), Elvio Gandolfo anota este cambio en la relación de los lectores con la obra de Levrero y destaca la particularidad de los cuentos: “generosos” es el término que define para él la materia narrativa porque, pese a una compleja variedad de “texturas literarias o culturales tan dispares” (8), lo que sobresale siempre es la “superabundancia”, aquello que el libro brinda al lector y le abre la puerta a un mundo de desplazamientos en las percepciones de lectura.

Es en *El portero y el otro* donde Gandolfo señala el cambio, no solo geográfico del autor, sino el representado por lo que “el lector tradicional” (1992: 9) de Levrero aspira a encontrar, sugiriendo la aparición de un “nuevo lector” y un nuevo “Levrero” (las comillas son mías en este caso) que se despliega en *Diario de un canalla* (1992), y donde “el lector tradicional” de Levrero también encontrará materiales del período anterior. Para Gandolfo (amigo de juventud del autor), en este proceso el lector verá que Levrero “vuelve al mundo a secas con una mirada más penetrante, despejada por la ruptura del automatismo de la percepción: renovado, revigorizado” (Gandolfo, 1992: 8). Es en la “superabundancia” de la que habla, donde encontramos la nueva mirada que exige un nuevo modo de ver a la obra y al autor, porque allí está la espesura “existencial angustiosa que caracterizaba su zona anterior (o alter ego)” (1992: 12) convertida en una “experiencia a la vez mucho más directa y mucho más alusiva” (1992: 12).

En cuanto a la materia narrativa ha quedado atrás la primera época, para entrar en otro espacio donde surge la incertidumbre de si nos encontramos ante un diario íntimo, una reflexión o una confesión (Gandolfo: 1992). Y lo que ha quedado atrás para el “lector tradicional” (Gandolfo: 1992) son las tres novelas y los cuentos publicados en Montevideo y Buenos Aires, en diferentes revistas ligadas a

diferentes ámbitos. A efectos de ejemplo tenemos los dos casos más emblemáticos: la colaboración de Levrero con revistas en Montevideo (entre los años sesenta y los setenta), la colaboración en revistas de Buenos Aires en los ochenta.

En la primera época encontramos la relación de Levrero con dos de las principales revistas de la época ligadas a la contracultura, y de hecho, ambas reivindican aspectos concretos de la vanguardia histórica; se trata de *Los Huevos del Plata* (1965-1969) y *Maldoror* (1967-1992; 2006-2011). En la primera asistimos a un gesto de respuesta al canon establecido por la generación del cuarenta y cinco, posicionándose en favor de un movimiento contracultural que no era bien visto por la izquierda representada, entre otros, por el semanario *Marcha* (Markarián, 2010: 132; Rivadeneira, 2013: 53). La segunda, *Maldoror*, es heredera del surrealismo y postulada como un lugar de resistencia de la imaginación, donde se reivindicaba la figura de Lautréamont. Principalmente en estas dos revistas publica sus primeros cuentos y hasta adelantos de alguna de sus novelas pero no son las únicas⁴. En el medio de esas dos revistas, Levrero desarrolló una extensa colaboración con varias revistas uruguayas y argentinas. Es en este segundo segmento de las publicaciones en Buenos Aires donde deja atrás la estela de raro y se lo cataloga como un escritor de ciencia ficción.

El nuevo calificativo que le fue otorgado proviene de su colaboración en ese tipo de revistas, y aunque el fenómeno se extendió durante los ochenta, ya en 1982, Levrero advertía del error, “hay una razón para que se me asocie con la SF: quien más se ha preocupado por editar mis textos es Marcial Souto, traductor de SF” (Courtoisie, 2013: 25). De la misma forma advertiría a fines de los ochenta de su incomodidad con el término “raro” en la *Entrevista imaginaria con Mario Levrero* (1992), reconocía allí tres tipos de entrevistadores: los periodistas, los académicos y la mezcla de ambos. Afirmaba que los que más insistían en usar el término eran los primeros, por entender que destacaba “lo novedoso, lo llamativo”, algo que

⁴ En *Los Huevos del Plata* y en *Maldoror* se publicaron varios cuentos. Por ejemplo en el N° 7 (Enero de 1972) se publicó un fragmento de *París*. Indagar sobre esta cuestión nos alejaría del centro de interés de este artículo. Para ver el detalle de textos y revistas en las que colaboró Levrero ver la cronología de Pablo Rocca (1992) y para el trasfondo personal en el que se movía Levrero ver Montoya (2013).

“pudiera atraer la atención del lector común” (Levrero, 2019: 586). Pero tanto en unos como en otros, Levrero reconoce de hecho una incapacidad para entender su literatura y expresa sus dudas sobre ubicarse en cualquier sitio de lectura preestablecido. El dato revela la condición del lector levreriano: no debe tener ataduras preestablecidas, deberá moverse en diferentes ámbitos y estará dispuesto a ver diferentes materializaciones en su narrativa; todo ello en una época en qué él ya estaba en otro lugar diferente de la escritura, buscando otro territorio en el que sentirse cómodo.

V

La publicación de sus textos en Buenos Aires, en revistas del género de ciencia ficción, abrió su obra a un circuito diferente de lectores, a una nueva forma de ver, cuando él ya estaba en otro camino. La mayoría de los textos publicados en los años ochenta habían sido escritos durante los setenta. Varias veces negó que escribiera ciencia ficción o literatura fantástica, y la confusión de la nominación le otorgó un nuevo rol de autor en aquellos primeros textos editados. Entre las más importantes revistas podemos nombrar la *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía* (1976-1977), *Sinergia* (1983-1987), *El Péndulo* (1979-1987) y *Minotauro* (1983-1986 segunda época) (Martínez: 2010). Este segmento de revistas nos permite entrever quién lee y dónde se lee a Levrero en esos años, pero no quién es Levrero en ese tiempo. Resulta curioso comprobar que los cuentos llegaron a Buenos Aires antes que él estuviera físicamente allí. Si tomamos en cuenta la primera colaboración encontramos dos cuentos: “Las sombrillas” y “El sótano” (Levrero: 2019b) publicados en la *Revista de Ciencia Ficción y Fantasía* (Número 2 de diciembre de 1976 y Número 3 de marzo de 1977), mientras que su traslado a la capital argentina fue en 1985. En la entrevista de Luis Pereira de 1988 ofrece un dato importante: la incapacidad de poder escribir en Buenos Aires y que todo lo publicado en esa ciudad ya estaba escrito entre 1973 y 1984 (Pereira, 2013: 68). Esta situación muestra la cara pública y la privada del escritor, el desfase entre el proceso de lectura y el proceso de producción de los textos; ese era el momento en que otro Levrero estaba por nacer en *Diario de un canalla*—escrito según consta al final del texto entre 1986 y 1987/1991—, mientras que los lectores descubrían al Levrero anterior, el que había sido “raro”

y al que ahora se le asociaba a las revistas de ciencia ficción. En 1988 se traslada a Colonia, lugar donde vivirá hasta 1992. Es el año de la publicación de *El portero y el otro*, libro que abrirá el espacio a nuevos lectores, y es el período en que escribe *El discurso vacío* (1996) entre noviembre de 1991 y mayo de 1993. Es una escritura de reinicio en todo sentido, potencia lo iniciado antes en *Apuntes bonaerenses* (escrito en 1986 y publicado en *El portero y el otro*) y *Diario de un canalla* y abre una nueva perspectiva de lectura que inauguraré un canon propio.

En los tres ejemplos que hemos examinado, reconocemos formas de difusión de los libros, tipos de lectores y modos de escritura que delimitan en esencia eso que ha sido denominado como “raro” por la prensa cultural y por la crítica. En esa conjunción que conforman la obra levrieriana y sus lectores, encontramos un pasaje desde lo que la prensa denominó “raro” (discutible como hemos visto en el caso de Levrero) hacia la aceptación o construcción de un nuevo canon, donde predomina una literatura del yo, (también este rótulo le queda corto a Levrero, porque el resto de su obra también lo es), que ha sido ampliamente celebrada por público y crítica.

Hemos hecho hasta aquí un recorrido para entender los lugares de territorialización de esa nueva lengua que reivindica la imaginación como motor del proceso creativo. Es una imaginación que se representa en cuerpos, objetos, acciones en los textos de la primera época y que se desnuda para aparecer tal como es en la escritura de los diarios. Allí se explica y muestra en cada una de las anotaciones del *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* y *El diario de la Beca* (en *La novela luminosa*) algo que ya estaba en la modalidad creativa de comienzos de los setenta –de “aventura existencial angustiada” define Gandolfo (1992: 12) la zona anterior– y lo instala en una nueva forma de escritura, que singularmente lo conecta en algunos pasajes con aquellos raros de antes, pienso en Armonía Somers o en Felisberto Hernández, para reinstalar un territorio nuevo y un nuevo código de lectura que paradójicamente lo acerca a la maestría de aquellos. Entonces, cuando más lejos creemos que está de aquellos que originaron el término de raro más cercanía vemos que tiene con ellos.

VI

De esta forma Levrero trasciende el grupo de los raros de aquella lejana antología y confluye en una narrativa que lo ubica en un canon contemporáneo; más cercano a un *radicante* (Bourriaud, 2009) que ocupa nuevos espacios tal como se ve en el volumen que contiene el *Diario de la beca* y *La novela luminosa*. En la trayectoria del escritor, desde los sesenta hasta los dos mil, hay una deriva que podemos identificar con el pasaje del “estilo radical”, donde el arte “experimenta una serie de crisis que lo despojan del desconcierto que siembra” (que lo hacen ver como raro) y establece mapas de la conciencia que vuelven a trazarse, tal como lo definía Sontag (2019: 14) y que imaginamos en los cuentos que integran *La máquina de pensar en Gladys* (1970) o *Espacios libres*, hasta ciertas versiones de sus textos como *Irrupciones* (2007), para arribar a *Apuntes bonaerenses*, *Diario de un canalla*, *El discurso vacío* o el *Diario de la beca*.

Durante el pasaje de una fase a otra vemos una estética *radicante* que “puede sin daño separarse de sus raíces primeras, volver a aclimatarse” (Bourriaud, 2009: 58). En ese recorrido de un territorio a otro, “no existe un origen único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos o cruzados” (58), y la única fidelidad que tiene Levrero es a su mundo imaginativo (no a los raros en los que no se reconoce), no está en su radicalidad temprana, volver a las prácticas de escritura de los sesenta y setenta, ese mundo quedó atrás, “no existe un universo, ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo”, como argumenta Bourriaud en relación a la condición *radicante*, y agrega que aquellos “fragmentos de identidad” son los que trasplantará “en otros suelos” y donde se aceptará su “permanente metamorfosis” (58). De ahí en adelante los lectores de Levrero aceptamos la condición que ese pasaje impone.

Ahora bien, para ilustrar tomemos la relación que puede tener Levrero con Armonía Somers, y nos encontramos con dos visiones diferentes, aunque extrañamente familiares en cuanto al mundo imaginativo, a la materialidad y al tratamiento de los cuerpos y los objetos. Pienso en la materia, en el cuerpo humano como habitante especial en ambos, presente en la narrativa de Somers y de manera singular en Levrero, en ciertos pasajes de las novelas de la *Trilogía involuntaria*, por ejemplo *El lugar*, donde el laberinto territorializa un paisaje de la imaginación al que no

se puede regresar. Es una calle de dirección única donde los cuerpos sin deseo revelan el vacío del mundo interior. Entiendo que esta etapa “radical” de la narrativa temprana está ligado en algunos pasajes a lo que Sontag denominó “imaginación pornográfica” (2014), y que es parte de esa búsqueda de la forma que aparece en sus cuentos, y que con el paso del tiempo, deriva hacia una estética radicante.

Dejemos por un momento la visión del autor raro, el escritor que se asume como raro y que encuentra en los intersticios de la institución literaria su propio territorio, la construcción de su madriguera en términos de deleuzianos (Deleuze, Guattari: 1978), y que por eso mismo es visto como tal. En ese sentido, importan sus palabras cuando valora su literatura: “Sé que mi literatura es un arte menor. Pero también sé que es un arte. La valoro como algo auténtico” (Levrero, 2019: 596). Si se lo compara con un raro por antonomasia como L. S. Garini (1903-1983), vemos que nada en Levrero se acerca a esa línea de radicalidad en el lenguaje, en las formas o en la materia narrativa, un extremo que no puede tocarse con Levrero –quien siempre apuesta por una narración limpia, fresca, con gancho para el lector–. Mientras que Garini deconstruye a inicios de los sesenta la materia narrativa, reinicia el proceso y no deja nunca de ser un vanguardista de la primera escuela, un “artista radical” que quiere volver al lugar de origen (Bourriaud, 2009: 58); en cambio Levrero nunca quiere eso aunque se acerque a posiciones de la neovanguardia uruguaya. Es curioso entonces que Garini y Levrero sean nombrados como raros, y que incluso, la crítica hable de “raros uruguayos”, cuando en realidad estamos hablando de las resonancias de la vanguardia histórica, de la búsqueda de nuevos lenguajes.

VII

Cuando Levrero deja atrás la imaginación como centro, su propio territorio y materia narrativa pasan a ser su propio cuerpo, su vida, inaugura un nuevo canon. Paradójicamente, al descubrir el vacío de la escritura y del imaginario en libros como *El discurso vacío* o *El diario de la beca*, deja ver el vacío de lo postmoderno, de las vidas cotidianas llevadas a la escritura, siendo esa su materia primordial. De esta manera, cuando más cotidiano es en los temas y en las formas, más raro se lo ve. El raro termina siendo el propio autor, en sus ideas preconcebidas, en su perfil

de escritor que descubre la cotidianeidad en las milanesas del frigorífico y en las chicas japonesas donde emerge la imaginación erótica, una suerte de sensualidad que desnuda al autor y lo devuelve al radicalismo anterior sin detenerse en él, ya que concibe una nueva raíz, una nueva vuelta de tuerca en las formas, en las materias, en los temas. ¿Ese es el legado de un maestro o es una religión? Sobre este tema se pregunta en un extenso artículo Ignacio Bajter y afirma que “no hay religión ni culto a Levrero sin el escritor de sí mismo, autor de diarios concentrados en la situación de escritura, en el presente del padecimiento, el miedo, la angustia de vivir” (2013: 25), donde lo paradójico, es sin duda este *reinicio*; es la cinta de Moebius retorcida y llevada de un espacio a otro, de una materia a otra, tal y como aparece en el *Diario de un canalla* y *El diario de la beca*.

En esa dimensión hay para el lector una interrogante. ¿Quién lee a Levrero o qué relación tiene el lector de los diarios con el lector de las novelas? Levrero argumentaba que aquellos mundos de las novelas le parecían pobres y superficiales, es cierto que tienen mayor cercanía con el comic que con la literatura. Sin embargo, en ese pasaje de lo “poco profundo” a lo “muy profundo” (el término es mío), y si tomamos como referencia lo dicho por el autor, encontramos una idea para intuir el pasaje de la materia narrativa imaginativa a lo convencional y cotidiano. ¿Es diferente? No, simplemente en el primer caso había un matiz de estilo y de búsqueda en la materialidad de la obra; mientras que en el final hay un desnudarse, un *reinicio* que “se arraiga para producir lo que se podría llamar una *instalación*”, de donde la identidad del sujeto “es el resultado provisional de esa acampada” (Bourriaud, 2009: 62).

Llegados a este punto podemos arribar a una primera conclusión, Levrero ha sido considerado raro en el marco de una tendencia dominante, cuando es el diferente, no porque su literatura sea rara sino porque parte de una radicalidad que busca su propio territorio, ahí aparece la relación de sus primeras novelas con Kafka, donde construye un espacio propio, hasta convertirse en un tallo que expele sus propias raíces, un radicante en todo sentido, que necesita establecer la tabla rasa “como condición primera de un discurso que inaugura y siembra las semillas del porvenir: la raíz” (Bourriaud, 2009: 49). En este marco, la cotidianeidad del *Diario de la beca*, la desnudez del autor y sus fobias no muestra una radicalidad verdadera sino el deseo imperativo de un reinicio, de un gesto de depuración que tenga un

valor programático y que lo devuelva al territorio imaginativo de la escritura para concluir la anhelada *La novela luminosa*. Ya en la célebre frase incluida en *Diario de un canalla*: “no me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (2019: 557) aparece ese malestar que produce la operación de reacomodo.

La violencia estética y formal del primer Levrero sí la encontramos en la serie de dibujos “El infierno de la vista” (1973), “La nueva lógica” (1973) y “Las aventuras del ingeniero Strudel” (1972-1975) publicados en el volumen conjunto *Historietas reunidas de Jorge Varlotta* (2016), allí vemos con toda claridad una forma de experimentación en la ya mencionada “imaginación pornográfica” (Sontag: 2014) que coincide con la mirada que observamos en las primeras novelas y los cuentos, y en los que se ve claramente ese efecto de búsqueda formal y espiritual que muestra cuerpos humanos deformados, dibujos donde los órganos sexuales adoptan formas monstruosas y que anticipan el trabajo con la materia que luego será llevado a la narrativa. El quiebre y la dislocación de esos cuerpos se corresponde en la narrativa con algunos pasajes de la novela *París* y *El lugar*, así como algunos cuentos de *Espacios libres*. Es esta mirada radical la que de inmediato nos sitúa en un lugar de disenso, de alerta ante lo raro, porque allí hay un quiebre de las formas y la búsqueda de un pasaje a otro territorio.

Para acabar diremos que resulta curioso que en el desarrollo de su proyecto narrativo Levrero pasara de una obra minimalista en sus inicios (novelas cortas, cuentos, fragmentos, colaboraciones en prensa) a una maximalista: el *Diario de la beca*, que representa la singularidad de ese devenir de la materia narrativa para construir una obra de mucha mayor extensión que la propia novela que acompaña (*La novela luminosa*). Parece como si el preámbulo de la escritura fuera más importante que la propia acción de escribir. En el vacío de la cotidianeidad, en la desnudez del hombre Levrero, en la boutade del escritor maldito, el diario permite atisbar al lector el profundo vacío del acto de escritura que se cruza con mil motivos de distracción, como si fuera el reverso del gran acto de escribir siempre pospuesto, el ansiado fluir radical del minimalismo dejado atrás. La escritura en ese sentido y gracias al aporte del diario, muestra ese devenir de la literatura rara fuera del canon al escritor raro dentro del canon.

Referencias bibliográficas

- Achugar, Hugo (2011). “Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas” [en línea]. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LIRICO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*. 5, pp. 17-28. <<https://doi.org/10.4000/lirico.376>> [consulta 13 de septiembre de 2020].
- Bajter, Ignacio (2013). “La religión Levrero. Primer diálogo espiritual y un inédito” [en línea]. *Brecha*. 8 de noviembre. Montevideo, pp. 24-25. <<https://brecha.com.uy/la-religion-levrero/>> [consulta 15 de septiembre de 2020].
- Blixen, Carina (1991). “Prólogo”. *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo: Editorial Arca, pp. 9-17.
- (2011). “Variaciones sobre lo raro” [en línea]. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LIRICO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*. 5, pp. 55-72. <<https://doi.org/10.4000/lirico.394>> [consulta 12 de septiembre de 2020].
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castañón, Adolfo (2016), “El regreso de los raros” [en línea]. *Revista de la Universidad de México*, 146, pp. 79-86. <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ce12c1b0-2e71-47c3-aecc-a8d304fe7092/ruben-dario-el-regreso-de-los-raros>> [consulta 13 de septiembre de 2020].
- Contardi, Sonia (2011). “Los raros y otras crónicas literarias de Rubén Darío en los periódicos de Buenos Aires. Linaje y pensamiento hispanoamericanos”. *Los Raros*. Rubén Darío. Buenos Aires: Losada, pp. 9-34.
- Courtoisie, Rafael (2013). “El texto preexistente”. *Mario Levrero: Un silencio menos*. Elvio Gandolfo ed. Buenos Aires: Mansalva, pp. 24-26.
- Darío, Rubén (2011). “Prólogo”. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, p. 37.
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fuentes, Pablo (1987). “Levrero, el relato asimétrico”. *Espacios libres*. Buenos Aires: Punto Sur, pp. 305-318. Reeditado en Ezequiel de Rosso (2013), *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 27-38.
- Francalanci, Ernesto L. (2010). *Estética de los objetos*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Gandolfo, Elvio (1992). “Prólogo”. *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, pp. 5-15.
- (2013). “La hipnosis del arte”. *Un silencio menos*. Elvio Gandolfo ed. Buenos Aires: Mansalva, pp. 15-20.
- Gelles, Soledad (1995). “Una lectura de *Los muertos* de Mario Levrero” [en línea]. *Nuevo Texto Crítico*, VIII/1, pp. 73-79. *Project MUSE*. <[doi:10.1353/ntc.1995.0013](https://doi.org/10.1353/ntc.1995.0013)> [con-

sulta 15 de septiembre de 2020].

González Dueñas, Daniel (2008). “Raros, atípicos y locos. Lo tramposo y lo transparente” [en línea]. *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*. 52, Monterrey. Universidad de Nuevo León, pp. 94-100. <http://www.armasyletras.uanl.mx/56/56_17.pdf> [consulta 14 de septiembre de 2020].

González, Carina (ed) (2014). *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Nueva America.

Giraldi Dei Cas, Norah (2011). “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir” [en línea]. *Raros uruguayos. Nuevas miradas. Cahiers de LIRICO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*. 5, pp. 29-54. <<https://doi.org/10.4000/lirico.433>> [consulta 13 de septiembre de 2020].

Jitrik, Noe (comp.) (1997). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Levrero, Mario (1996). *El alma de Gardel*. Montevideo: Trilce.

----- (1996). *El discurso vacío*. Montevideo: Trilce.

----- (2005). *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara.

----- (2007). *Irrupciones*. Montevideo: Santillana. Punto de lectura.

----- (2008). *Trilogía involuntaria. La ciudad, El lugar y París*. Barcelona: De Bolsillo. Random House Mondadori.

----- (2016). *Historietas reunidas de Jorge Varlotta*. Montevideo: Criatura Editora.

----- (2019a). “Entrevista imaginaria con Mario Levrero”. *Cuentos completos*. Barcelona. Buenos Aires: Penguin Random House, pp. 584-598.

----- (2019b). *Cuentos completos*. Barcelona. Buenos Aires: Penguin Random House.

Litvan, Valentina y Javier Uriarte (eds.) (2011). *Raros uruguayos: nuevas miradas. Cahiers de L.I.R.I.CO*. N° 5, París: Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2011.

Manzi, Joaquín (coord.) (1999). *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. 2 volúmenes. Poitiers: Université de Poitiers.

Markarian, Vania (2010). “Los Huevos del Plata. Un desafío al campo intelectual uruguayo de fines de los sesenta”. *Recordar para Pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz, Regine Walch eds. Santiago de Chile: Ediciones Boll Cono Sur.

Martínez, Luciana (2010). “Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987)”. *Sendebarr. Revista de traducción e interpretación*. Vol. 21. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 109-138.

- Montoya Juárez, Jesús (2013). *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Olivera, Jorge (2020). “Mario Levrero: Mecanismos narrativos en la máquina hipnótica de la creación”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*. José Luis Nogales Baena coord. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 57-83.
- Peluffo Linari, Gabriel (2014). “Relámpagos en la ‘década oscura’ (1974-1984)”. *Artes Visuales. La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Montevideo: Comisión del Centenario, pp. 7-16.
- Pereira, Luis (2013). “Yo nunca he escrito nada que no haya vivido”. *Mario Levrero: Un silencio menos*. Elvio Gandolfo ed. Buenos Aires: Mansalva, pp. 68-73.
- Posman, Sarah; Reverseau, Anne; Bru, Sascha (2013). “Matter on the Move: Introduction to the Aesthetics of Matter.” *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-garde and Material Exchange*. Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sasha Bru y Benedikt Hjartarson eds. Vol. 3. Berlín, Germany: De Gruyter, pp. 3-14.
- Rama, Ángel (1966). *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- (1972). “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Editorial Arca, pp. 220-245.
- (1986). “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Fundación Ángel Rama - Universidad Veracruzana, pp.99-202.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rivadeneira, Blas (2013). *Más allá del centro y la periferia Mario Levrero: Una estética del raro*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2016). “Armando y des-armando genealogías. Mario Levrero y los raros: una lectura de la Trilogía involuntaria”. *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. Carolina Bartalini ed. Buenos Aires: Eduntref, pp. 185-192.
- Rocca, Pablo (1992). “(Jorge) Mario (Varlotta) Levrero: Bibliografía (XII/1966 - IV/1992)”. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Mario Levrero. Montevideo: Arca, pp. 87-127
- Ruffinelli, Jorge (1969). “La década literaria”. *Enciclopedia Uruguaya. El mensaje de los jóvenes*. Eduardo Galeano, Jorge Ruffinelli y Silvia Rodríguez Villamil. N° 57. Montevideo: Editores Reunidos y Editorial Arca, pp.127-131.
- Silva Olazábal, Pablo (2014). “Insumos para la conquista de un territorio. Levrero y el inevitable hombre blanco”. *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*. Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez comp. Montevideo: Rebeca Linke Editora, pp. 115-131.

Sontag, Susan (2014). *Estilos radicales*. Barcelona: Penguin Random House.

Vecchio, Diego (ed.) (2016). “Levrero” [en línea]. *Cahiers de LIRICO. Littératures contemporaines du Río de la Plata*, 14. <<https://doi.org/10.4000/lirico.2179>> [consulta 13 de septiembre de 2020].