

LOS PERFILES DEL MONSTRUO. FIGURACIONES DE LA MUJER COMO UN ARQUETIPO JINGUIANO EN LA NARRATIVA DE MARIO LEVRERO

Blas Gabriel Rivadeneira
CONICET
Universidad Nacional de Tucumán
Universidad Nacional de Santiago del Estero
Argentina
blasgriv@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Proponemos abordar las figuraciones de la mujer en la obra de Mario Levrero. A partir del análisis de la trilogía involuntaria –*La ciudad* (1970), *El lugar* (1981) y *París* (1979)– en diálogo con otros textos, destacamos que los personajes femeninos se construyen como monstruos bifrontes: al mismo tiempo que impulsan la búsqueda reconstructiva del protagonista de los relatos, son un obstáculo para dicha realización. Sostenemos que Levrero configura sus personajes femeninos tomando como modelo el arquetipo del ánima junguiana que reúne la semblanza de la madre y la de la bruja. La mujer, constituida como objeto de deseo, es un fantasma inaprensible que al ser alcanzado asume la forma de su negativo y deviene antiorgásmico, lo que da cuenta, además, de su particular concepción de la escritura como dispositivo terapéutico y proyecto (im)posible.

PALABRAS CLAVE: Mario Levrero, trilogía involuntaria, figuraciones de la mujer, ánima junguiana, dispositivo terapéutico.

THE PROFILES OF THE MONSTER: REPRESENTATIONS OF WOMEN AS A JUNGIAN ARCHETYPE IN MARIO LEVRERO'S NARRATIVE

I propose to address the representations of women in Mario Levrero's work. From the analysis of the Trilogía involuntaria –*La ciudad* (1970), *El lugar* (1981) and *París* (1979)– in dialogue

with other texts, I emphasize that the female characters are constructed as two-faced monsters: while they promote the reconstructive search for the protagonist of the stories, they are also an obstacle for this fulfillment. I argue that Levrero configures his female characters taking as a model the archetype of the Jungian anima that brings together both the image of the mother and that of the witch. The woman, constituted as an object of desire, is an elusive phantom that when reached assumes the form of its negative and becomes antiorgasmic, which also accounts for his particular conception of writing as a therapeutic device and (im)possible project.

KEYWORDS: Mario Levrero, Trilogía involuntaria, representations of women, Jungian anima, therapeutic device.

Recepción: 31/03/2021

Aprobación: 06/07/2022

UNA POÉTICA Y UNA POLÍTICA DE LOS RESTOS

Una de las posibles interpretaciones para entender por qué Mario Levrero es aún hoy considerado, por sectores de la crítica, un escritor raro es su condición de autor residual. Raymond Williams define la noción como lo que “ha sido efectivamente formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (167). La asociación con lo residual entra en aparente contradicción con la operación crítica de Ángel Rama (*Aquí. Cien años*; “El estremecimiento” 220-245) quien sitúa a Levrero como parte de un proceso emergente, de un “estremecimiento nuevo” en la narrativa uruguaya. Sin embargo, el señalamiento de Rama apunta a una dinámica más compleja, lo ubica dentro de una genealogía, la de los raros, cuya estética se construye mediante un proceso de selección, apropiándose de elementos del pasado e incorporando otros para producir una propuesta diferente a las estéticas dominantes en el campo literario de la época, asociadas al realismo¹.

¹ Entre los abordajes recientes sobre el tema destacamos los planteos de Hugo Achugar (18) quien, siguiendo a Jacques Rancière, delimita lo raro como un espacio de disenso. Carina Blixen lo relaciona con la indagación íntima del sujeto que escribe, resaltando la extranjería y lo extraño como elementos constitutivos de la rareza lo que da lugar a una conciencia “no diáfana, no confiable, de lo otro, de la división, la pluralidad del yo y la discontinuidad del mundo conocible” (63). En tanto, Hebert Benítez Pezzolano (“Raros y fantásticos”; “Presentación”; “Ángel Rama y los raros”) rescata la intervención crítica de Rama al plantear una categoría

En su artículo “Del inextinguible romanticismo. La imaginación en Mario Levrero” José Pedro Díaz resalta las filiaciones de la obra levreriana con el romanticismo y el onirismo de las vanguardias históricas, al tiempo que destaca la vinculación vida-obra como un rasgo central de su poética: vivir la literatura o la literatura como forma de vida. Luciana Martínez (“Mario Levrero: parapsicología”; “Mario Levrero, la ciencia”; “Una distancia”) señala, en este sentido, que el uruguayo construye una epistemología alternativa a la de la ciencia clásica valiéndose de nociones provenientes de la mística, el romanticismo y la parapsicología. Para Levrero la escritura es un dispositivo para acceder al conocimiento del yo interior, al espíritu o al inconsciente que para él resultan términos intercambiables. Como plantea Diego Vecchio (“El *Manual de parapsicología*” 109) el inconsciente levreriano es uno “clase b” construido a partir de la apropiación de los residuos de paradigmas perdedores en las disciplinas del inconsciente como la parapsicología o el psicoanálisis junguiano.

La concepción de la creación literaria como un trance hipnótico articula desde qué lugar Levrero pretende ser leído. Construye las condiciones de posibilidad de la lectura de su obra, una poética. El uruguayo fragmenta su nombre, Jorge Mario Varlotta Levrero, para dar cuenta de la emergencia, en el propio ejercicio de la práctica de escritura, de su fantasma autoral, Mario Levrero, quien se contrapone a su yo cotidiano alienado, Jorge Varlotta. Para el rioplatense la escritura es un dispositivo terapéutico o mancia², en términos de la parapsicología, que permite la afloración controlada del inconsciente y el acceso al verdadero conocimiento de la realidad. El deseo de recuperar la experiencia luminosa, de antemano imposible, y su realización tienen lugar en

que ilumina otras políticas de representación que rompen con lo mimético y revisa los límites teóricos de la noción como su immanencia y pretensión ahistórica. Blas Rivadeneira (“Levrero, los raros”), por su parte, lo define como un lugar político de enunciación que sitúa al autor fuera de lugar. Además, destaca el contexto de la propuesta de Rama señalando que el crítico esboza la emergencia de un proceso de transformación al calor de la revolución latinoamericana de finales de los sesenta y que su genealogía sería una manifestación de ese fenómeno de orden sociocultural.

² Levrero, en su *Manual de parapsicología*, destaca: “El estado de trance y la eventual psicorragia pueden ser provocados, incluso autoinducidos, por medio de técnicas *muy peligrosas* que en Parapsicología se agrupan bajo el nombre de *mancias*” (25). El uruguayo concibe la escritura como una de estas técnicas o mancias que posibilitan la disociación psíquica que libera contenidos del inconsciente, es decir, la psicorragia. Por lo tanto, resulta “peligrosa” para el sujeto que debe someterse a un estado de abulia a fin de habilitar dicha emergencia. Son los riesgos que asume Varlotta como condición de posibilidad para la existencia de Levrero.

la escritura misma y se presentan como acciones desdiferenciadas (Fernández Bravo 21). Esta búsqueda de lo luminoso organiza toda su obra y se hace ostensible en sus relatos-diario donde, como destaca Helena Corbellini (*El pacto espiritual*), explicita su propuesta de pensar la lectura como un pacto espiritual. En una entrevista con Elvio Gandolfo señala: “Yo diría que si la obra es inspirada, lo que se capta es nada menos que la personalidad global del artista, a través de las sugerencias impresas en las formas, el color, el tema” (17).

Con los restos del psicoanálisis junguiano, de la parapsicología y de otras disciplinas y corrientes marginadas, Levrero nutre muchas de sus representaciones y articula su poética. También configura su politicidad de raro. Al colocarse fuera de lugar (Kohan, 1917 91) y trabajar con materiales residuales construye una política de la representación alternativa al realismo hegemónico. De este modo, en distintas entrevistas donde habla sobre su forma de pensar la literatura, reaparecen en su vocabulario nociones o palabras relegadas del léxico literario como inspiración, espíritu o interioridad.

En relación con la imagen de la mujer, la idea de musa y su negativo son rescatadas y reformuladas en la construcción de su obra. Desde su primera etapa rara pasando por sus textos experimentales o al género policial, hasta las últimas novelas-diario más autoficcionales, el papel de la mujer es crucial en el desarrollo de sus relatos. Su función es constituyente de los viajes y desplazamientos característicos de su narrativa, ya sea porque impulsan, detienen o desvían los movimientos del personaje principal. Siguiendo a Carmen Perilli (57), destacamos que en Levrero la mujer se configura como el mito de lo otro, su papel es siempre complementario al del protagonista masculino³. Martín Kohan señala, en este sentido, que las figuras femeninas se construyen en su obra como nudos de concentración de enigma, como lo que no se alcanza a comprender y se convierte en parte sustancial para que sus dispositivos narrativos funcionen:

³ Perilli utiliza estas nociones para abordar la construcción de la figura de la mujer en la obra de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Por lo tanto, estas representaciones, que a modo de un monstruo bifronte la reducen a una intermediaria del hombre tanto con Dios como con el Diablo, son centrales en la obra de Levrero y guardan puntos de contacto con la de otros autores latinoamericanos. Estas figuraciones incluso lo vinculan a Juan Carlos Onetti, con quien el uruguayo explicita sus diferencias estéticas al calificarlo como un escritor que no encanta en oposición a su cosmovisión que valora a la literatura como una instancia de trance hipnótico (Levrero, “Entrevista imaginaria” 181-182).

Las mujeres que aparecen en estos relatos, por ende, antes que personajes de una determinada trama, antes que portadoras de una determinada psicología, son los engranajes literarios de esas máquinas de desconcertar y multiplicar dimensiones que se activan en los libros de Levrero. (“La inútil libertad” 1)

En este trabajo proponemos un análisis de las figuraciones de la mujer en la narrativa del uruguayo centrándonos, especialmente, en las novelas *La ciudad*, *El lugar* y *París* que componen la trilogía involuntaria⁴, situada en el primer núcleo significativo de su producción. Las diversas mujeres que pueblan la trilogía –Ana, Mabel, Alicia, Sonia, Angeline– se construyen desde el espacio de la falta, no son las protagonistas de las novelas, sino que son presentadas en función del desarrollo o la frustración de las expectativas del personaje principal –masculino e innominado–. La representación ambivalente de los personajes femeninos los configura como un monstruo bifronte asimilable al modelo arquetípico del ánima junguiana.

Los intentos de alcanzar estas figuras escurridizas e inaprensibles remiten, a la vez, de manera metadiscursiva, al propio proceso de escritura que Levrero entiende como un dispositivo terapéutico. En el caso de las novelas de la trilogía involuntaria esta operación es más ostensible ya que los relatos se estructuran como un viaje y una búsqueda de sí mismo (Olivera “Intrusismos”; “Mario Levrero”) y de una territorialidad propia por parte de un narrador protagonista “indigente” (Verani, “Aperturas” 46), caracterizado por la falta (de vivienda y hasta de nombre propio). En el recorrido que emprende el personaje central, las mujeres se articulan como una promesa para llenar ese vacío y reconciliarlo con su entorno o como un desvío de este objetivo (re)constructivo. El narrador asedia, entonces, este agujero de su falta sin alcanzar del todo sus atributos, una identidad, de manera similar al proceso intrincado de deseo y realización en la escritura como camino del (auto) conocimiento o acceso al Inconsciente/Espíritu propio de las concepciones levrerianas de la literatura.

⁴ La trilogía es involuntaria porque, luego de la publicación de cada novela en forma independiente, Levrero comprende que están vinculadas por un eje común: la ciudad (Verani, “Conversación” 16).

ARQUETIPOS Y UNIVERSALES: LOS PERSONAJES FEMENINOS COMO EL ÁNIMA JUNGUIANA

En una entrevista Levrero señala que en el proceso de escritura de las novelas de la Trilogía involuntaria “trabajaba con los arquetipos, que más que anónimos son universales” (Gandolfo 197).

En esa época la inspiración venía de lo que creo es el inconsciente colectivo junguiano, un inconsciente profundo, morada de arquetipos. Para mí eran experiencias reales, reales en su dimensión inconsciente. Mirar para adentro y ver qué aparece y contar lo que se ve. Nada de planificar. Por eso considero que son libros realistas, derivados de una experiencia personal que es interior más que fantástica. (Gandolfo 195)

El trabajo con material onírico como acceso a una forma de conocimiento más acabada de la realidad siempre ha motivado al uruguayo a catalogarse como un escritor realista en contraposición a la crítica que suele adscribirlo a lo fantástico, la ciencia ficción o esa categoría inestable de lo raro. Además, su apropiación singular del psicoanálisis junguiano no solo le permite valerse de sueños como sustento narrativo y la conformación de su poética, sino que le posibilita desarrollar un agudo sentido del análisis y el autoanálisis de los textos, que lo acercan a la práctica terapéutica. De hecho, en el intercambio epistolar que mantiene con el poeta argentino Francisco Gandolfo la relación que se establece entre ambos transmuta de los consejos propios de un taller literario a los de la clínica; Levrero le diagnostica una posible flebitis a causa de la pérdida de su manía (Aguirre 70). En esa correspondencia, en su condición de profesor de talleres de escritura⁵ y en diversas entrevistas, el uruguayo configura su imagen autoral como la de un maestro-médico-sacerdote (Rivadeneira, “La escritura” 3).

En un trabajo reciente, donde analiza el material del Archivo Levrero alojado en la SADIL, Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, Ignacio Dansilio se detiene en las numerosas transcripciones de sueños y destaca que en ellos hay muchos pasajes metadiscursivos además de los narrativos. Cita, a propósito, el siguiente fragmento:

⁵ Una de las alumnas que más tiempo asistió a su taller, Helvecia Pérez, lo describe de la siguiente manera: “Levrero fue un maestro de escritura, sí, pero en realidad fue un maestro espiritual cuya herramienta era la escritura” (Villanueva 160).

Creo que el sueño es arquetípico porque solo puedo comprender vagamente algo remitiéndome a Jung. La mujer es el ánima, quien evidentemente se queja de que ha sido despojada de su poder por otra figura arquetípica, aparentemente una figura paterna. Mi amigo W. sería el arquetipo del mago, en este momento asociado con el yo, a quien facilita algunos poderes. Todo esto se corresponde con la idea de Jung de desposeer al ánima de su poder para transformarla en función inconsciente, de modo que esos poderes pasen transitoriamente al yo. (Cit. en Dansilio 140)

Carl Jung, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, afirma que es un error considerar el alma del recién nacido como una *tabula rasa*. El psicoanalista entiende que la aperccepción del sujeto se encuentra condicionada por instintos y preformaciones heredadas *a priori* a los que denomina arquetipos. Escribe a propósito:

Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos, tanto en las creaciones de la fantasía onírica infantil como en los delirios de la esquizofrenia, así como también, aunque en menor medida, en los sueños de los normales y neuróticos. No se trata entonces de *representaciones* heredadas sino de *posibilidades* de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia, general tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos. (74)

Jung plantea que los arquetipos constituyen el inconsciente colectivo, fundamento de la psique y patrimonio de toda la humanidad. Los postula, entonces, como una serie de modelos que forman parte de una estructura inmutable, de moldes vacíos alojados en un inconsciente profundo, que adquieren una figuración cuando transmutan en complejos de un inconsciente individual, es decir, cuando estas posibilidades asumen una forma concreta producto de la experiencia de un sujeto. Como señala Diego Vecchio, “no se trata de un inconsciente social hipostasiado, sino de una hipótesis para pensar ciertos motivos comunes a toda la humanidad, independientemente de la experiencia personal” (“*Fauna*” 230) que aparecen tanto en sueños como en obras literarias o dogmas religiosos, en tiempos y lugares distintos manteniendo una identidad a pesar de la discontinuidad de su irrupción. Los arquetipos dan cuenta de

un sistema psíquico transhistórico y universal, el el inconsciente colectivo, que se manifiesta en la conciencia a través de estas figuras y complejos ancestrales, mientras que en el caso del inconsciente individual dicha irrupción se produce mediante el retorno de lo reprimido.

Para el psicoanalista suizo una idea arquetípica principal es la de la *syzygia*, *coniunctio* o unión suprahumana de lo masculino-femenino. La figura del ánima pertenece a la parte femenina de esta díada en la que convive, por un lado, la fascinación ante el brillo de la imagen materna y, por otro, el desencanto frente a la castración de la madre hermafrodita. Escribe Jung: “en la vida amorosa del hombre, la psicología de este arquetipo se manifiesta bajo la forma de ilimitada fascinación, sobrevaloración y engevecimiento o bajo la forma de la misoginia en todos sus estadios y variantes” (77-78). Otro arquetipo central es el sí mismo que representa la totalidad, la instancia de integración de los opuestos que, conflictivamente, estructuran el desarrollo del sujeto (ánima-ánimus, persona-sombra, inconsciente-conciencia, individual-colectivo) y, por lo tanto, se sitúa al final del proceso de individualización. Se trata del modelo que da cuenta de un sujeto plenamente integrado, que alcanza el final en su impulso de autorrealización donde, por ejemplo, en su trayectoria ha incorporado la parte de su ser identificada con el sexo contrario, el ánima en el caso de los hombres.

Coincidimos con Helena Corbellini cuando plantea que en Levrero la figura de la mujer recibe la proyección del arquetipo del ánima junguiana. La crítica uruguaya señala que “La mujer bruja que incita a la lujuria y la diosa que devuelve la paz al espíritu y restituye al hombre al Universo. Esta es el ánima junguiana, donde coexisten la sabiduría y el desatino” (“Las traiciones” 22).

La representación de la mujer como un monstruo remite a imágenes arcaicas como la de la *vagina dentata* o la sirena, mitos donde se conjuga la seducción femenina con lo amenazante. La figura del ánima se sustenta en estos mitos precedentes y en la elaboración previa del psicoanálisis que, desde los trabajos de su padre fundador, Sigmund Freud (225-244), sitúa a la mujer en el lugar de lo otro inquietante: el miedo primigenio por la falta del pene de la madre⁶. Esta relación con lo monstruoso se encuentra

⁶ Desde una perspectiva feminista Simone de Beauvoir (47-114), entre otras autoras, critica estos aspectos del psicoanálisis freudiano donde se representa a la mujer como un hombre mutilado, presa de la envidia por la falta del pene. Además, destaca que el abordaje teórico de la maduración psíquica femenina es una réplica del modelo masculino desarrollado en el

también en la noción de lo abyecto desarrollada por Julia Kristeva (7-46). El concepto hace referencia al espacio del sinsentido, aquello que no respeta los límites, las reglas, ni el orden de la ley, lo ambiguo. Para Kristeva la expulsión de lo abyecto es condición para la formación de la identidad, el yo renuncia a esa alteridad para conformarse. En este sentido, la madre es un objeto abyecto que el niño debe abandonar para desarrollar su constitución psíquica. Sin embargo, este objeto desde siempre perdido produce, a la vez, rechazo y atracción. Al colocar al sujeto en el borde de sí mismo, en la frontera entre el adentro y el afuera, la vivencia de lo abyecto genera un exceso que la asemeja a la de lo sublime, por eso el uso recurrente de diversos artistas en sus producciones.

Entendemos a la noción de ánima como un tipo de tecnología del género⁷ (de Lauretis 6-34) que naturaliza la oposición binaria y la idea de opuesto complementario. Convertida en un monstruo de dos caras, la figura de la mujer en la narrativa levreriana se construye como un vehículo hacia lo trascendente o en su contrario, una trampa que distrae al protagonista de su viaje interior e intenta seducirlo para que abandone sus deseos conformándose con la rutina familiar. Entre el deseo y su represión, entre la salvación y la trampa, es en ese *entrelugar* de lo abyecto y lo sublime donde se configuran las representaciones de la mujer de las novelas y los relatos del autor.

Los desplazamientos del protagonista innominado de la trilogía involuntaria, que son motivados por estas ánimas, tienen lugar en dos escenarios que asumen la forma de laberintos y alcances arquetípicos: la casa y la ciudad. Como señala Jorge Olivera (“Intrusismos” 181-182) la casa se articula como la metáfora del vientre materno, un espacio ordenado por otros, erigido en la frontera de lo siniestro, desde donde se expulsa al narrador, quien toma conciencia de sí e inicia la búsqueda de un territorio propio.

complejo de Edipo. La escritora francesa señala como una operación ideológica para legitimar la subordinación social y simbólica de la mujer su estatus de Otro sin la reciprocidad de un Mismo, el varón, su posicionamiento como alteridad frente a un sujeto único y absoluto.

⁷ Teresa de Lauretis, siguiendo a Michel Foucault, delimita la tecnología del género como “las técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género” (19).

ANA O EL INTENTO DE UNA NOVELA ROSA IMPOSIBLE. LO ERÓTICO COMO VEHÍCULO A LO TRASCENDENTE

Hugo Verani rescata como una constante leverrera la idea de que “el amor es siempre un placer inalcanzable” (“Aperturas” 60). Una escena representativa del trabajo con esta imposibilidad es la imagen de la hermosa y ultrasexuada ciclista número 7 del cuento “La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna” que el narrador sigue de cerca, pero no puede alcanzar:

Yo llevaba el número 23. Ante mí, como una pesadilla eterna, el número 7, trazado toscamente con carbonilla sobre una cartulina amarilla; en vano intentaba adelantarme, ya fuese mediante el esfuerzo del pedaleo o mediante sucios trucos, como el de cargar la bicicleta sobre los hombros y cortar camino a través de un bosquecillo; invariablemente quedaba siempre detrás del número 7, una muchacha de cintura de avispa que no aparentaba sufrir en absoluto las agudas molestias de la carrera; se mantenía siempre juvenilmente fresca, y me llegaba su delicado perfume de violetas que, lejos de evaporarse o ensombrecerse, se enriquecía con una transpiración sabrosa y femenina, salobre y excitante. Llevaba un pedaleo constante y sostenido, y sus hermosas nalgas, apenas cubiertas por el pantaloncito celeste, llegaban a enloquecerme con su movimiento mecánico, de ritmo impecable, y me desataban multitud de pensamientos eróticos. (Levero 93)

Ana, la primera mujer que aparece en la trilogía involuntaria, funciona como una especie de modelo de fantasma inalcanzable que se replica en otros personajes femeninos de sus libros. Huidiza y envolvente, Ana seduce al protagonista de *La ciudad* en la cabina oscura de un camión, luego le promete guiarlo a una ciudad donde complacería sus apetitos sexuales. Ninguna de estas promesas se cumple, ya que el lugar al que llegan es apenas un pueblo pequeño con una estación de servicio y un par de locales. Kohan (“La idea” 114) y Pía Pasetti (85) destacan que el relato se estructura a partir de la ausencia de ciudad, lo que, como señala Rivadeneira (“*La ciudad* como” 116-117), sumado al accionar sobreactuado de sus habitantes, lo configuran como una fantasmagoría, la versión paródica y decrepita del sueño burgués del progreso. Ana es un fantasma en ese lugar espectral. No solo lo frustra sexualmente, sino que desaparece detrás de unos viejos amigos suyos. Se convierte así en un imposible, en un símbolo del deseo. Su existencia tiene

como condición su imposibilidad. Los intentos de realización, de concreción del encuentro amoroso son vanos, implican su negativo⁸.

En *El lugar*, segunda novela de la serie, el protagonista, otra vez innominado, atraviesa un continuo de habitaciones iguales. A medida que avanza se encuentra con un grupo de personas que le temen y que hablan un idioma desconocido. Solo una mujer, a la que en un primer momento confunde con un chico, parece no tenerle miedo. Más allá de las dificultades del lenguaje, logran establecer una relación. El protagonista decide llamarla Mabel. Su necesidad de nombrarla implica un vano intento de superar las barreras de su incomunicación—la joven es muy callada, la llama “la muda”—y de retenerla. Mabel también es huidiza y desaparece tres veces sin explicación alguna. Sin embargo, es en el intento de descifrar la forma en que esta se traslada dentro del inexpugnable edificio de habitaciones repetidas que descubre que existen túneles y otros caminos posibles. El encuentro con ella es lo que le permite salir del laberinto de su inconsciente. Una vez cumplido este papel, Mabel lo abandona definitivamente. Como resalta Corbellini (“Las traiciones” 29-31) en la novela el protagonista logra evitar la fatalidad que recae en dos posibles alter egos. Lo hace en gran medida por la intervención femenina: en un caso se encuentra con un moribundo que no ha podido descubrir la salida de la sucesión de habitaciones iguales, no tuvo contacto con una Mabel que lo ayudara a descifrar sus pasadizos; el segundo caso refiere al personaje del Francés, con quien el narrador tiene una gran afinidad y cercanía de pensamientos, salvo por el hecho de que este ha perdido el impulso del deseo—se muestra indiferente a la mujer que se interesa en él y, en general, indolente con todo a su alrededor— por lo que termina suicidándose.

En *París*, última novela de la trilogía, dos son los personajes femeninos relevantes: Angeline y Sonia. Angeline es una prostituta que le fue asignada luego de su ingreso al Asilo de Menesterosos—se trata de un edificio protegido por carabineros donde es recibido por un cura—. Todo a la vez parece estar regido por una organización de características totalitarias. El protagonista—otra vez innominado—, confundido desde su llegada a este París de ensueño, se siente atraído por Angeline, quien se mantiene esquivada e incluso cuando accede

⁸ La idea de negativo entendido como revés de la trama aparece en uno de los primeros libros de Levrero, *La máquina de pensar en Gladys*, que reúne una serie de relatos, siendo el primero el cuento homónimo y el último su negativo. Gladys es también un personaje esquivo, su falta se materializa en una casa en proceso de derrumbe y en el ronronear incesante de la máquina.

a tener relaciones sexuales lo hace de manera fría, mostrando su desprecio. Sonia, en cambio, es una mujer que se le acerca por su iniciativa. Disfrazada de prostituta se infiltra en el asilo para luego revelarle que es una militante guerrillera de la Resistencia. Desde ese momento Sonia desaparece como otras de las mujeres levrerianas motivando el desplazamiento del personaje principal. Le ha encargado que lleve un mensaje secreto a un activista. Sonia se configura como otra de las ánimas junguianas que lo impulsan en su viaje. Al final de la novela, cuando el ambiente represivo se acrecienta, el protagonista se compromete con su mundo luego de su encuentro con Sonia. Ella le dice que lo ama, que le ha confiado el tesoro de la Resistencia y que esa noche va a morir en combate. Con el tono exagerado de la novela rosa, se exacerban el amor, la entrega y el sacrificio. Frente a la dimensión mítica y sus deseos de desplegar sus alas, elige no volar. En una última escena memorable, el narrador decide no lanzarse por los aires con sus alas, sino que salta hacia adentro de la azotea del edificio.

En una entrevista de 1988 con Gustavo Escanlar y Carlos Muñoz publicada en *Cuadernos de Marcha*, Levrero explicita el papel del erotismo en su obra: “Es a través del erotismo y de las experiencias parapsicológicas que percibo la trascendencia del ser, una mayor dimensión. En ese sentido se emparentaría con el impulso religioso” (56). Las mujeres de los relatos se configuran como disparadoras de un erotismo afebrado, asimilable al impulso religioso, y caracterizado por su falta de materialidad. Al exceso de pasión que motiva al personaje central a desplazarse, simbólica y territorialmente, lo complementa la ausencia de corporalidad. Los relatos se estructuran como la persecución de un fantasma que cuando es alcanzado deviene en su contrario, la desilusión de la rutina familiar o la vulgaridad del porno. En el último encuentro con Mabel en *El lugar* este erotismo espectral es más evidente, el protagonista transmuta su pasión carnal por la muchacha en una especie de éxtasis místico donde su ser se reconcilia con su entorno:

Pero Mabel era algo más que su cuerpo, y se presentaba ante mis ojos como la imagen misma de la inocencia. No había en su actitud ni el menor asomo de provocación. De inmediato, la oleada de mi deseo se veía enfrentada a esa actitud esencialmente asexuada de la muchacha, y la erección cedió en un instante y la corriente que me electrificaba el cuerpo pasó a transitar, supongo, por otras vías: me invadió un estado de dulzura y lucidez, y me sentí realmente un hombre, un ser humano, un ser que formaba parte de la Naturaleza, una partícula ínfima y sin embargo imprescindible del Universo. (60)

Graciela Mántaras Loedel (97-103) señala que los relatos de la trilogía se organizan como un viaje perpetuo que asume la forma de una búsqueda-huida. Además, destaca, a partir de explicitaciones del mismo autor, que para Levrero la literatura es autoconocimiento o autodescubrimiento. A propósito de esto, Martínez resalta la recursividad de esta concepción donde “la búsqueda de la literatura, de la narración de la experiencia ‘luminosa’, de la plasmación de la experiencia de expansión del yo interior por el encuentro con el espíritu *es* asimismo la literatura” (“Mario Levrero: parapsicología” 35). Por lo tanto, más allá de las diferencias evidentes entre los materiales de escritura del Levrero de la trilogía involuntaria respecto al de los relatos-diario del final de su trayectoria, el pasaje del trabajo con lo onírico a una especie de hiperrealismo de lo cotidiano, los puntos de contacto son evidentes. Se trata de un cambio de modos de escritura –dictadura, viaje a Buenos Aires y operación de vesícula mediante– pero donde es ostensible la continuidad de una poética. La llamada trilogía luminosa⁹ es la puesta en escena del fantasma del autor en sus intentos, logrados o fallidos, por tomar contacto con lo trascendente, es decir, la explicitación, a través de una teatralidad performática donde Levrero se convierte en personaje, del momento de enunciación de esos viajes perpetuos que suceden en la trilogía involuntaria¹⁰. De ahí que las figuras femeninas mantengan esa condición de disparadoras del impulso erótico –y su contrario– que deviene en escritura, a pesar de que en los primeros textos sean personajes ficcionales y que en los diarios se trate de fantasmas contruidos a partir de familiares o mujeres de su entorno.

ANA, EL NEGATIVO COMO PORNOGRAFÍA O ESPACIO FAMILIAR

Si una de las caras del monstruo bifronte que compone el universo de mujeres en la obra del escritor rioplatense es la persecución del fantasma del deseo, contada en clave de un relato rosa imposible, la otra cara o su negativo, usando el lenguaje levreriano, se corresponde con el espacio de la concreción del acto amoroso que adquiere la forma de la pornografía o de la alienación familiar.

⁹ Compuesta por el relato “Diario de un canalla” (1992) y las novelas *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005).

¹⁰ La escritura de la trilogía luminosa es también un intento, fallido e imposible, por recuperar ese modo de escritura perdido.

El primer negativo es el del modelo, es decir, Ana. Luego de su desaparición se convierte en un espectro inalcanzable. Todo contacto posible encierra una amenaza o una trampa. Son tres los potenciales encuentros: el primero ocurre en *La ciudad*, el protagonista compra una bicicleta para ir a su casa, luego de un fatigoso recorrido logra encontrarla, pero en ella no está la joven hermosa que impulsa su viaje sino una mujer mayor rodeada de perros y niños que lo muerden. También en *La ciudad*, Giménez, el autoritario encargado de la estación de servicio, le indica los pasos que debe dar en un edificio a oscuras para llegar a la habitación donde lo esperaría Ana; el protagonista después de recorrer dos veces esos pasillos a ciegas no se decide a abrir el picaporte de la supuesta puerta que lo separa de ella. Al contrario, en un rapto de liberación decide abrir otra, expresamente prohibida por Giménez, donde encuentra a una mujer que a pesar de solo articular expresiones de rechazo termina por acostarse con él. Como en el caso de la muda Mabel, que lo ayuda a salir del escenario de habitaciones repetidas, esta otra joven habla sin necesidad de las palabras. Se comunica con el cuerpo situándose más allá del límite de lo aceptado: lo impulsa a romper el reglamento, golpear a Giménez y marcharse. Estas representaciones se relacionan paródicamente con lo que señala Tamara Kamenszain (21) cuando asocia la mujer al silencio. Son estas mudas las que le muestran los reversos de los laberintos, lo hacen desde el lugar de lo presimbólico, desde el susurro, desde el cuerpo.

Por último, en *El lugar*; Ana “ya no es más que la sombra de un deseo o un juego verbal” (Verani, “Aperturas” 53). El protagonista, en el intento de seguir a una joven creyendo que es ella, ingresa a un edificio donde es violado por una mujer poco atractiva y torturado por un grupo de hombres encapuchados. Le marcan el cuerpo, lo arrojan como a un objeto.

La imagen de Ana se transfigura en estos posibles encuentros, en el pasaje de la potencia a la realización. En la primera escena resaltamos cómo esa madre desarreglada y vieja, llena de hijos y perros que lo atacan, sintetiza la idea de la familia como un espacio hostil al deseo. Relacionado con esta perspectiva se encuentra el rechazo a todo intento de reglamentación del impulso amoroso, ya sea a partir de la familia o, como en la segunda escena, en un encuentro orquestado desde el poder –Giménez–. El último contacto frustrado con Ana representa un salto cualitativo, donde el orgasmo se convierte en vómito, el cuerpo es violado y violentado por “la gorda” y los torturadores, la escena se vuelve explícita, el relato rosa se hace pornográfico: “fue aproximando a mi cara su sexo velludo, de labios abultados y entreabiertos. Vomité sobre

la almohada y después me incorporé a medias y seguí vomitando sobre la mujer y sobre las sábanas” (Levrero, *El lugar* 149). Beatriz Sarlo (462-470) supo señalar al relato pornográfico como el revés –o el negativo– del rosa o sentimental, pues estructuralmente guardan características comunes (novelas monotemáticas, sistema binario de personajes, víctima y victimario). En Levrero se articulan como las claves narrativas del monstruo femenino de dos caras que impulsa su escritura.

En *El lugar*, Alicia funciona como el negativo de Mabel. Aparece en el campamento del segundo escenario de la novela cuando cada uno de los personajes narra la historia de su llegada. Ella parece apropiarse del relato del protagonista –cuenta que recorrió un laberinto de habitaciones idénticas–. Cuando él decide abandonar el campamento cansado de las reglas y la división del trabajo que impone Bermúdez –otra figura autoritaria–, ella se le une junto a un niño que habla el idioma extraño de el lugar. Alicia trata de seducirlo con una vida rutinaria y familiar en una casa de campo que encuentran en su camino. La aparente comodidad que le promete encubre un trasfondo inquietante: alguien o algo se encarga de proveerles comida y Alicia, cuando cree que él no la ve, habla con el niño en el lenguaje extraño. La alienación del espacio familiar y cotidiano reaparece en la obra posterior de Levrero, en los relatos que asumen la forma de diario íntimo, especialmente en *El discurso vacío*. Además, la primera escena de *La ciudad* muestra al protagonista perdido en una casa que no reconoce como propia, como si estuviera ordenada por otros. El espacio privado pierde cualquier relación con lo apacible y se erige en una cárcel frente a la hostilidad del exterior: espacio de resignación, territorio de fobias, rutinas y alienación.

En *París* es Angeline quien logra contornear este segundo rostro. Al comienzo esquiva, presta más atención a otros personajes como Juan Abal, lo que exacerba el deseo del protagonista, aunque la concreción del acto sexual es siempre frustrante: la primera vez porque lo hace dejando ver su desprecio; en otro momento, luego de perseguirla, llega a una terraza donde la encuentra teniendo sexo con lobos. Nuevamente la imagen es explícita, cruda. La animalidad tiene un sentido grotesco que aleja lo sexual de cualquier aspiración de trascendencia. La transformación definitiva se produce cuando una Angeline notablemente distinta se comporta como si fueran una pareja tradicional. Muchos de los rituales de la vida en común son parodiados: Angeline se ilusiona con las cortinas que va a comprar cuando vivan juntos, el protagonista conoce a la madre de la novia. Lo distintivo en este caso es

que el sueño de la familia burguesa aparece interrumpido por un grupo de personas que secuestra a Angeline, bajo el argumentando de que ella firmó un contrato para ser parte de un proyecto donde modelos aceptan fotografiar su muerte violenta. La mujer reificada se convierte en instrumento para la estetización de la violencia. En *París* la ruptura es evidentemente política, asistimos al relato de la decrepitud del sueño burgués de la ciudad ordenada que organiza toda la trilogía.

Juan Carlos Mondragón (108-111) y Jesús Montoya Juárez (99-102) resaltan que, en el complejo entramado de referencias que integran el París metafórico y polisémico del uruguayo –ciudad de ensueño para el escritor latinoamericano de la época, cobijo para exiliados políticos, escenario de la ocupación nazi, vinculación a productos de la cultura de masas como *Casablanca*, etc.–, un componente es la relación con su padre quien trabajó muchos años en una tienda llamada London-París. La sombra del padre, más explícita en *Desplazamientos*, su novela oscura, se erige como una fuerza violenta en oposición al ánimo. En la novela el poder fálico de la organización impulsa el exterminio de Sonia, Juan Abal y hasta de un hombre alado, mientras que Angeline es secuestrada para participar de un número sobre necrofilia para la revista París-Hollywood, nombre cuya construcción es análoga a la de la tienda de su padre.

Un elemento que marca el límite entre las dos caras del monstruo en las novelas es la presencia de lo animal. Gabriel Giorgi (30-33) entiende la animalidad como una noción que manifiesta la ruptura con las políticas de representación socialmente aceptadas. En el caso de la trilogía involuntaria asumen la forma concreta de una frontera, de una zona de transición donde se concentra lo siniestro: el pasaje del deseo a su contrario o negativo. En *La ciudad* este momento de cruce se produce cuando el protagonista decide finalmente ir a la casa de Ana, donde no la encuentra o, mejor dicho, encuentra su transmutación en una mujer robusta y más vieja. Esta resalta que los niños, que junto a unos perros lo rodean y le muerden las piernas, son los hijos de Ana. La muchacha que impulsa su deseo, el viaje a la ciudad después de abandonar la casa-vientre, deviene en una imagen grotesca del mundo familiar. En *París*, también sucede cuando el narrador emprende la búsqueda del personaje femenino que despierta su pasión, Angeline. En la azotea del asilo, donde está casi prisionero, la encuentra en una escena zoofílica. Una manada de perros aúlla mientras lamen el cuerpo desnudo de la mujer que gime de placer. El protagonista trata de hacer valer su propiedad sobre ella, pero en su intento por detenerlos es atacado por un perro o un lobo que lo

hace caer al vacío. Entonces, mediante la irrupción de lo fantástico, ocurre un nuevo punto de cruce en el texto: “Mi caída es frenada como por un paracaídas enorme y compruebo con asombro que estoy volando, e incluso gano altura” (*París* 60). Como señala Jorge Olivera (“Intrusismos” 461) la transformación y el vuelo dan cuenta del contraste entre el espacio de lo mítico y lo humano. El narrador despliega sus alas sobre la ciudad mito, París, e ingresa a su territorio. Sin embargo, en la novela, París se construye como una ciudad metáfora devenida en pesadilla (Mondragón 105-114), convertida en el escenario del crimen de lo trascendente (Rivadeneira, “París como escenario” 28-43).

Ignacio Echeverría (93-102) destaca que Levrero toma de la simbología cristiana la imagen del pájaro como representación del espíritu. En la novela el protagonista presencia el asesinato de uno de los ángeles que sobrevuelan la ciudad y en un sueño es señalado por jueces que remarcan su condición de testigo de la muerte de un pájaro:

(Creí entender que se me estaba juzgando no por haber interrumpido el partido de básquetbol, sino por haber presenciado la muerte de algo como un pájaro; los jueces hacían frecuentes referencias a este hecho oscuro que yo sabía de algún modo verdadero, aunque no pudiera recordarlo; me sentía cada vez más culpable y llegué a temer que en algún momento, en el pasado, hubiese llegado realmente a dar muerte a un ser volador; pero los jueces no me acusaban de ello, y ni siquiera parecía importarles demasiado el hecho en sí, sino que hacían hincapié en mi participación como testigo –cosa que creían mucho más grave y reproable [...]) (Levrero, *París* 94)¹¹

Esta vinculación con lo animal adquiere un registro más lúdico en un texto escrito al poco tiempo de la trilogía e incluso publicado antes que dos de estas novelas¹²: *Caza de conejos*. En este relato fragmentado se produce una transgresión de la denotación (Cosse 38-41) que provoca que tanto Laura, la mujer de desbordante sexualidad de la novela, “muchachas salvajes” y

¹¹ En la llamada trilogía luminosa, esta vez en un marco realista, se repite su rol como testigo de la decadencia/muerte del espíritu: el personaje central de los diarios presencia la caída de Pajarito en “Diario de un canalla”, de un pájaro muerto en la boca de otro animal, el perro Pongo, en *El discurso vacío* y, finalmente, de la osamenta de una paloma de la que apenas quedan restos en *La novela luminosa*.

¹² Si bien las novelas de la trilogía se escriben entre 1966 y 1970, tanto *El lugar* como *París* se publican varios años después, en 1981 y 1979 respectivamente.

“conejos” resulten palabras casi intercambiables: “Decimos que vamos a cazar conejos, pero en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas” (43). El humor, en particular el absurdo, otro elemento recurrente en la poética del uruguayo, opera mediante la variación y la repetición. Además, en la grieta provocada por el juego entre significantes y significados emerge el impulso erótico como vehículo a lo trascendente.

Desde el punto de vista metadiscursivo, al asociar los viajes de las novelas con la búsqueda escritural del uruguayo, resaltamos que la figura femenina del ánimo funciona como disparador de ese proyecto (im)posible que es alcanzar la experiencia luminosa, el espíritu o el inconsciente. Este intento, a la vez, se realiza en la escritura misma más allá de tratarse de una tentativa siempre parcial, destinada al fracaso. En relación con esta trayectoria en *La ciudad* asistimos al momento fundacional del abandono de la casa como vientre materno en busca de una territorialidad propia y un nuevo hogar que, como señala Theodor Adorno (85), es el de la escritura. En *El lugar* la práctica se politiza y se convierte en testimonio (Rivadeneira, “El lugar como” 69-70), el narrador registra en papelitos toda su experiencia y cuando es marcado en su cuerpo por los torturadores siente una necesidad casi física de dar cuenta y sus manos no pueden parar de escribir. Por último, en *París* asistimos al crimen de lo trascendente representado en el asesinato de un hombre alado, este acto de violencia señala la pérdida del aura y prefigura un compromiso con el entorno a la hora de pensar la escritura.

LA MUJER: EL MONSTRUO, EL MITO

En el relato “La cinta de Moebius” el protagonista, un adolescente que viaja con su familia luego de que sus padres ganan pasajes para recorrer el mundo, se encuentra con una mujer, también llamada Mabel, “ma belle” (73), quien resume esta condición arquetípica de los personajes femeninos levrierianos, entre la diosa, la madre y la prostituta. La mujer, en una especie de estado de trance místico que no está claro si es de ella, del narrador o de ambos, profiere un largo discurso mientras masturba al protagonista:

Yo soy tu alfa y tu omega, la Virgen, el Espíritu; soy el principio y el fin... la madre de Juan el Bautista y de Jesús el Nazareno; tu

madre y la madre del mundo; soy tu hija, que aún no ha nacido, e Irma estaba en mí, y Susana también estaba en mí; te conozco desde el principio... –su voz se iba apagando y yo comenzaba a recuperar lentamente mi lucidez; la había visto crecer y achicarse, la había visto como un árbol y como una serpiente, como una copa de piedra, como una cascada de agua, como una luna, como una niña, como una adolescente, y siempre era igual a sí misma, y me parecía conocer su voz desde siempre. (Levrero 74)

El éxtasis místico es interrumpido bruscamente cuando Mabel se levanta de la cama, se limpia la mano con una cortina sucia y le señala un cartel pegado en la pared que resulta ser la lista de precios: “Masturbación de un adolescente, 10 francos” (74). La mercantilización del cuerpo, la valorización y, por ende, su degradación, de vehículo de lo trascendente a mercancía, hace que la figura arquetípica de la mujer que construye Levrero guarde puntos de contacto con la economía política sobre la literatura que desarrolla a lo largo de su obra. La literatura es ese dispositivo que habilita el contacto con el espíritu, pero también un producto consumible.

Existen distintos momentos y apuestas estéticas a lo largo de una obra tan prolifera como la del uruguayo: del libertinaje imaginativo (Rama, “El estremecimiento” 244) al imaginario de lo íntimo, de lo raro y onírico de la trilogía involuntaria al hiperrealismo de la trilogía luminosa. No obstante, consideramos que a lo largo de su trayectoria persiste, con matices, la proyección del universal en la representación de personajes femeninos. Alicia de *El discurso vacío* o Chl de *La novela luminosa* son fantasmas de mujeres que toma de su vida para ficcionalizarlas junto a sí mismo –Levrero, autor y personaje– y cada una sintetiza un lado del monstruo bifronte. Alicia, la madre, la esposa, la doctora, la rutina, mujer a la que deja; Chl, la joven, la bella, el deseo, la que lo deja. En un sentido similar, en *Desplazamientos*, a la que llama su novela oscura, el relato se organiza usando protocolos del género de terror en clave psicoanalítica (De Rosso, “Una novela oscura” 6). El ánimo se compone a partir de dos hermanas: Blanca, con la que el narrador tiene una relación armoniosa, pero de un erotismo débil y Nadia, por la que siente una atracción incontenible que deriva incluso en la violencia física. La filiación como recurso en la construcción del monstruo bifronte se repite en *Fauna*, novela donde el protagonista realiza una terapia parapsicológica siguiendo las formas de una investigación detectivesca y que tiene como resultado que las hermanas Flora, aniñada y aséptica, y Fauna, de desbordante sensualidad,

son una sola mujer que proyecta estas dos personalidades a causa de la represión. En su lectura de estas últimas dos obras, Diego Vecchio (“*Fauna/Desplazamientos*: un díptico” 223-236) destaca el nudo entre literatura e inconsciente espectral, entre historia clínica y relato detectivesco como ejes de los textos: los personajes femeninos se metamorfosean por disociación prosopopéyica¹³ (*Fauna*) o se desdoblán en figuras fantasmales en un relato estructurado desde la sombra del padre (*Desplazamientos*). Incluso en novelas caracterizadas como policiales, Levrero se vale de la proliferación de dobles propia del género (De Rosso “Otra trilogía”; “Una profesión”) para construir sus monstruos bifrontes femeninos: en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* La Arácnida, la archienemiga del famoso detective, Nick Carter, no es otra que María, una posadera a la que el protagonista embaraza y abandona y, a su vez, es la madre de Tinker, su ayudante de escasa inteligencia, y de Virginia, la secretaria ninfómana con la que se acuesta. En *Dejen todo en mis manos*, el narrador, en su intento de encontrar al autor desconocido de una novela firmada por un tal “Juan Pérez”, entra en contacto con diversos personajes homónimos y sujetos ligados a las letras de un pueblito de provincia. Entre ellos destacan una poeta grotesca que abusa de él y Juana Pérez, una prostituta que lo apasiona corriéndolo de su eje investigativo y haciéndolo gastar todo su dinero. Finalmente, el misterio se devela de casualidad por obra de otra mujer, Genoveva, la nieta del autor del libro que firma con el seudónimo Juan Pérez y a la que se cruza en un colectivo de regreso a la ciudad, sin dinero, abrumado por la chatura del pueblito y la desilusión con Juana.

Perilli escribe acerca de la construcción bifronte del mito de la mujer:

Intermediaria entre Dios y el hombre, intermediaria entre el hombre y el Diablo; iniciación en el misterio del universo, puerta abierta al caos; impulso hacia la luz; mensajera de las tinieblas; fuerza que atrae hacia lo alto; fuerza que arrastra a la caída; objeto de admiración y de amor, objeto de odio y de desprecio; las oposiciones podrían prolongarse casi indefinidamente. Estas imágenes contrapuestas son

¹³ La prosopopesis es un término de la parapsicología que refiere a la emergencia de personalidades múltiples. En el caso de la poética levrieriana esta irrupción de una personalidad distinta, el yo escritor, Mario Levrero, está íntimamente ligada a su concepción de la literatura como trance hipnótico. El uruguayo señala a propósito de esta facultad en su *Manual*: “Por medio de la hipnosis o la autohipnosis se puede crear distintas personalidades que alternan en un mismo sujeto, a voluntad del operador” (21).

en realidad complementarias; ambas son las dos caras de un mito en el que la mujer siempre es objeto nunca sujeto que se enuncia a sí misma. La mujer aparece como la encarnación de las delicias y los peligros de la carne. (57)

Leverero se apropia de la lógica de opuestos en la que se funda el mito. En la trilogía involuntaria el contacto con lo trascendente se da a partir de la relación con la mujer. Personajes como Ana, Mabel, Alicia, Sonia o Angeline se configuran como históricos universales en función del desarrollo dramático del protagonista. Huidizas y tramposas, el juego erótico que mantienen es un disparador o un obstáculo en su viaje. El vínculo con la mujer se convierte en su negativo cuando está domesticada por los reglamentos y la rutina social.

El espacio familiar es asfixiante para el deseo como manifestación de la trascendencia. La reglamentación de los cuerpos implica una reificación que alcanza su máxima expresión en la tortura y el sadismo. Lo erótico es ajeno a los cuerpos objetivados, lo que provoca reacciones antiorgásmicas en el protagonista: el sexo rutinario con Alicia, la entrega indiferente de la prostituta Angeline, la violación en *El lugar*. En la trilogía se hace evidente cómo lo pornográfico se configura como el reverso de la novela sentimental, en este caso, de una novela sentimental imposible.

La figuración de la mujer se desarrolla a partir de una falta doble: por un lado, carecen de autonomía, los personajes femeninos están contruidos en función del protagonista y, por otro, son la reificación del deseo del narrador, son quienes lo movilizan, son su falta, más aún cuando se encuentran fuera de escena y su presencia adquiere la materialidad del fantasma.

La mujer en Leverero asume un rasgo positivo cuando es inmaterial. El espectro funciona como un impulso erótico, asimilable al religioso, construido desde la pura potencia, un imposible. Los encuentros concretos son generalmente antiorgásmicos salvo cuando se trata de situaciones irrepetibles: Mabel lo abandona; Sonia le dice que lo ama, pero luego le anuncia que va a morir. La inmaterialidad de la mujer levereriana se termina de delinear por su escaso desarrollo dramático independiente, pues son figuras arquetípicas construidas en función del narrador innominado; de alguna manera lo nombran, son su espejo. El monstruo bifronte que componen las distintas representaciones de los personajes femeninos de la trilogía involuntaria es la imagen que refleja el espejo del protagonista masculino. En definitiva, son engranajes dispuestos para hacer funcionar la máquina hipnótica, la escritura como dispositivo o

mancia que se arroja al abismo de otra búsqueda, tanto o más (im)posible, la del espíritu, el inconsciente o el misterio, un salto al vacío, como el del protagonista de *París*, con fe en que van a irrumpir las alas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, HUGO. “¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas”. *Cuadernos LIRICO* 5 (2010): 17-28.
- ADORNO, THEODOR W. *Mínima moralía*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus, 1999.
- AGUIRRE, OSVALDO, ed. *Mario Levrero - Francisco Gandolfo. Correspondencia*. Rosario: Iván Rosado, 2015.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, HEBERT. “Raros y fantásticos: perspectivas teóricas”. *Revista [sic]* VI/10 (2014): 8-13.
- . “Presentación. Raros y fantásticos uruguayos. Tres casos, tres perspectivas”. *Revista Landa* II/4 (2016): 166-170.
- . “Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría”. *Telar* 25 (2020): 27-48.
- BLIXEN, CARINA. “Variaciones sobre lo Raro”. *Cuadernos LIRICO* 5 (2010): 29-54.
- CORBELLINI, HELENA. “Las traiciones del soñante”. *Nuevo texto crítico* 16/17 (1996): 19-34.
- . *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Montevideo: Paréntesis, 2018.
- COSSE, RÓMULO. “Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Levrero”. *Nuevo texto crítico* 16/17 (1996): 35-43.
- DANSILIO, IGNACIO. “El mundo onírico de Mario Levrero: elementos para una genética textual”. *Mario Levrero. I(n)terrupciones críticas*. Coord. José Luis Nogaes Baena. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020. 121-147.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2015.
- DE LAURETIS, TERESA. “La tecnología del género”. *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* 2 (1996): 6-34.
- DE ROSSO, EZEQUIEL. “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Comp. Ezequiel de Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 141-163.
- . “Una profesión sin nombre. Límites del género policial en *Fauna*”. *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. Ed. Carolina Bartalini. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016. 195-202.
- . “Una novela oscura: *Desplazamientos*”. *Cuadernos LIRICO* 14 (2016): 1-11. <http://journals.openedition.org/lirico/2260>

- DÍAZ, JOSÉ PEDRO. "Del inextinguible romanticismo. La imaginación en Mario Levrero". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre Levrero*. Comp. Ezequiel de Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 21-26.
- FREUD, SIGMUND. "Sobre la sexualidad femenina". Trad. José Luis Etcheverry. *Obras completas* vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 225-244.
- GANDOLFO, ELVIO, COMP. *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- EHEVERRÍA, IGNACIO. "Levrero y los pájaros". *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Trilce, 2008. 93-102.
- ESCANLAR, GUSTAVO Y CARLOS MUÑOZ. "Levrero o de los modos del hipnotismo". *Cuadernos de Marcha* 33 (1988): 51-58.
- 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*. Ed. Carolina Bartalini. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016. 17-28.
- GIORGI, GABRIEL. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- JUNG, CARL. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- KAMENSZAIN, TAMARA. "Bordado y costura del texto". *Revista de la Universidad de México* 3 (1981): 21-22.
- KOHAN, MARTÍN. "La idea misma de ciudad". *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Comp. Ezequiel de Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 113-126.
- _. *1917*. Buenos Aires: Godot, 2017.
- _. "La inútil libertad. Las mujeres en la literatura de Mario Levrero". *Cuadernos LIRICO* 14 (2016), <http://journals.openedition.org/lirico/2291>
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 2006.
- LEVRERO, MARIO. "Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero". *El portero y el otro*. Montevideo: Arca, 1992. 169-187.
- _. *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: Arca, 1998.
- _. *La ciudad*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- _. *El lugar*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- _. *París*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- _. "La cinta de Moebius". *Todo el tiempo*. Montevideo: HUM, 2009. 49-102
- _. *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- _. *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- _. *Manual de parapsicología. Irrupciones*, 2010.

- . *Dejen todo en mis manos*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- . *El discurso vacío*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- . *Caza de conejos*. Buenos Aires: Libros del zorro rojo, 2012.
- . *Fauna/Desplazamientos*. Buenos Aires: Mondadori, 2012.
- . *Diario de un Canalla. Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.
- . “La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la luna”. *Espacios libres*. Montevideo: Irrupciones, 2014. 92-109.
- MÁNTARAS LOEDEL, GRACIELA. “Mario Levrero: escribir para ser”. *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural* 10 (2006): 95-103.
- MARTÍNEZ, LUCIANA. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. *Cuadernos del Seminario I: Los límites de la literatura*. Comp. Alberto Giordano. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010. 33-58.
- . “Mario Levrero, la ciencia y la literatura”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Comp. Ezequiel de Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. 165-190.
- . “Una distancia óptima. Mística, parapsicología y termodinámica en Levrero”. *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. Ed. Carolina Bartalini. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016. 81-96.
- MONDRAGÓN, JUAN CARLOS. “París: ciudad-metáfora en la obra de Mario Levrero”. *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural* X (2006): 105-114.
- MONTOYA JUÁREZ, JESÚS. “Imágenes fractales en París”. *Mario Levrero para armar. Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce, 2013. 96-110.
- OLIVERA, JORGE. *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- . “Mario Levrero: Mecanismos narrativos en la máquina hipnótica de la creación”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*. Coord. José Luis Nogaes Baena. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020. 57-81.
- PASETTI, MARÍA PÍA. “Desplazamientos. Transgresión paratextual en la escritura de Mario Levrero”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*. Coord. José Luis Nogaes Baena. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020. 83-98.
- PERILLI, CARMEN. *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*. San Miguel de Tucumán: Secretaría de Extensión Universitaria UNT, 1990.
- RAMA, ÁNGEL. *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- . “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972. 220-245.
- RIVADENEIRA, BLAS. “París como escenario del crimen”. *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*. Comp. Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez. Montevideo: Rebeca Linke, 2014. 28-43.
- . “El Lugar como infierno moderno. Ciudad y escritura en una novela de Mario Levrero”. *Moderna språk* 108/1 (2014): 57-71.

- _. “La ciudad como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero”. *El Taco en la Brea. Revista anual del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, CEDINTEL 1* (2014): 108-121.
 - _. “La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero”. *Orbis Tertius* 32 (2020): 1-10.
 - _. “Levrero, los raros y una genealogía fuera de lugar: de la derrota de ‘la generación de 1969’ al ‘estremecimiento vacío’ en la narrativa uruguaya de la posdictadura”. *Telar* 25 (2020): 69-94.
- SARLO, BEATRIZ. “¿Pornografía o fashion?”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 462-470.
- VECCHIO, DIEGO. “El *Manual de parapsicología*. Los inconscientes categoría B”. *Escribir Levrero: Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*. Ed. Carolina Bartalini. Buenos Aires: EDUNTREF, 2016. 97-110.
- _. “Fauna/Desplazamientos: un díptico espectral”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*. Coord. José Luis Nogales Baena. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020. 223-236.
- VERANI, HUGO. “Aperturas sobre el extrañamiento”. *Nuevo texto crítico* 16/17 (1996): 45-58.
- _. “Conversación con Mario Levrero”. *Nuevo texto crítico* 16/17 (1996): 7-17.
- VILLANUEVA, LILIANA. “Mario Levrero”. *Maestros de la escritura*. Buenos Aires: Godot, 2018. 135-168.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

