



En Piriápolis, en la puerta de una librería de canje y papelería familiar. Levrero fuma y sonríe junto a Sergio Kern y Nilda R. de Varlotta, su madre.

La biblioteca errante. Escenas de lectura en *La novela luminosa* de Mario Levrero*

Matías Núñez

Universidad ORT



257

Resumen

El artículo analiza la utilización por parte de Mario Levrero de una serie de recursos intertextuales y pragmáticos –especialmente el humor– cuya función consiste en ofrecer claves de recepción a los lectores de *La novela luminosa*.

Palabras clave: Levrero - biblioteca - intertextualidad - Teoría de la Recepción.

Key words: Levrero - library - intertextuality - Reception Theory.

A finales de mayo de 2016, la venta de gran parte de la biblioteca personal de Mario Levrero llevada adelante por sus herederos suscitó un intenso debate en las redes sociales en el que las celebraciones y las críticas proliferaron con igual apasionamiento.¹ Por un lado, la oportunidad un tanto fetichista de acceder a un ejemplar que hubiera pertenecido al autor, certificado en su autenticidad por un delicioso exlibris del Llanero Solitario –el elefantito de antifaz que dibujaba Varlotta–, mantiene cierta coherencia con el modo en que Levrero fue conformando su biblioteca a lo largo de su vida. La dinámica de compra de “libros de viejo” aparece como uno de los motivos

* Este trabajo es el resultado de los estudios de doctorado realizados en la Universidad de Salamanca y financiados por la ANII.

1. Ver Gonzalo León: “Un tesoro intangible”, en <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/145480477230/un-tesoro-intangible> (consulta realizada 01/09/2016).

reiteradamente escenificados en sus textos. Basta pensar, por ejemplo, en *La novela luminosa* (2005), donde las escasas incursiones al mundo exterior a su departamento que se impone el protagonista –comunicación telepática con el vendedor de libros mediante (Levrero 2008 220)– se justifican por la necesidad de proveerse alguna de esas novelas policiales que el autor devoraba sin ninguno de los prejuicios hacia la cultura popular que aquejaron a tantos de los miembros de su generación.² En este sentido, vale la pena mencionar un ejemplo más de estas “escenas de compra de libros usados”, asociada también a “casualidades paranormales”: la difícil decisión de someterse a una operación de vesícula, esa que derivó en la escritura del manuscrito original de *La novela luminosa* como forma de atenuar el temor a la muerte, es finalmente asumida por Levrero gracias al hallazgo de un libro mientras revolvía los cajones de una librería de usado: *No se opere inútilmente* (Levrero 2008 17).

Por otro lado, la dispersión de la biblioteca personal de Levrero supone un enorme dolor de estómago para algunos investigadores y críticos, que consideran que dentro de los libros que leyó el autor puede haber claves para interpretar su escritura.³ Subrayados, notas en los márgenes o comentarios adquieren para los investigadores una intertextualidad “tridimensional” que emerge del texto y se convierten en piezas que hay que analizar con lupa y rastrear hasta los textos escritos por el autor. Cuando esta alarma metodológica entró en el debate en las redes sociales, una nueva respuesta también “levreriana” –bien intencionada, pero de dudoso rigor académico– se dio al asunto: la organización de brigadas de lectores voluntarios que, previo a la subasta, leyeron y releeron los ejemplares de la biblioteca en busca de anotaciones o cualquier otra señal de que Levrero hubiese destacado algún pasaje. Conjuntamente con el homenaje onírico organizado durante el décimo aniversario de su muerte (donde se presentaron textos de personas que hubieran soñado con Levrero⁴), este tipo de emprendimientos pone de manifiesto el potencial pragmático y espectacular de una obra y un autor cuya incidencia en los lectores genera lo que se conoce como “recepción productiva” (Moog-Grünwald: 69-100). Es decir, la obra levreriana no solo inspira a otros escritores a continuarla a través de nuevos textos sino que

2. Y su postura de fruidor posmoderno de géneros como el policial, el cómic, el humor, la ciencia ficción o, incluso, los videojuegos, es uno de los importantes motivos que lo acercaron tanto a las nuevas generaciones de lectores (pero esto sería motivo de otro artículo).

3. Según el citado artículo de Gonzalo León, fue Ramiro Sanchiz quien dio la alarma en torno a los problemas metodológicos que podía suscitar la venta de la biblioteca. Más allá de esto, vale aclarar que el archivo personal de Levrero, con los manuscritos de sus obras y sus textos personales, está depositado y catalogado en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

4. El texto completo de esta convocatoria así como los textos que registran los sueños pueden consultarse en el sitio <https://adioslevrero.wordpress.com/> (consulta realizada 03/09/16).

desencadena una serie multidisciplinaria de acciones que funcionan como respuesta a esos libros y que, de algún modo, amplían su universo.

En este sentido, es un ejemplo derivado del mundo del cine, pero también libresco, el de la editorial Blurb que ofrece a través de Internet el libro del escritor Jack Torrence (el protagonista de *The Shining* [1980], interpretado por Jack Nicholson) titulado, como no podía ser de otra forma, *All Work and No Play Makes Jack a Dull Boy* (2008). Este libro-fetichismo, construido exclusivamente a partir de las pocas escenas donde se muestran las páginas del manuscrito que el enajenado autor escribe durante la película de Stanley Kubrick, pone de manifiesto la relevancia y el interés que tienen las obras de arte dentro de las obras de arte; tanto si se tratara de la oportunidad de conseguir alguno de los objetos imposibles que Jorge Luis Borges hace ingresar en el mundo desde Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, tanto si existiera la oportunidad de comprar, por ejemplo, el libro *No se opere inútilmente*. Y es que, en definitiva, la única relevancia (material y simbólica y, por qué no, fetichista) de la biblioteca de un autor está dada por este gesto espectacular que hace ingresar un libro dentro de otro para ponerlos en diálogo intertextual.⁵

La tentación de abordar un comentario sobre la biblioteca de Levrero a partir de las preferencias del autor por la literatura policial, género predominante en el catálogo que se hizo circular los días previos a la subasta, es grande. Sin embargo, además de que ya existe un amplio corpus crítico al respecto, la empresa de investigar la importancia de los textos que conformaron la biblioteca de Levrero con base en la cuantificación de un inventario aporta muy poco al abordaje crítico de la obra del dueño de los libros. Y es que en el caso de Levrero, producto de sus diversas mudanzas y la mencionada dinámica de canje y compra de libros usados, no puede considerarse que el valor material de su biblioteca personal fuera comparable, por ejemplo (y la comparación es extrema con toda intención), a la de Umberto Eco, que alquilaba un piso exclusivamente para almacenar la prodigiosa cantidad de incunables o manuscritos medievales que le sirvieron para construir el mundo



5. En este sentido, vale destacar que una de las principales intertextualidades que tienen los textos de Levrero es con su propia obra. Se pueden enumerar varios ejemplos, como la reescritura autoficcional que *Burdeos, 1972*, hace del episodio del puente Alejandro III, inicialmente referido en el cuento "La cinta de Moebius". Asimismo, tanto los textos de "la trilogía involuntaria" como los de su obra autoficcional tejen redes de significación que se aluden y complementan orgánicamente. Un análisis "intratextual" muy sugerente, a su vez, es el que propone Luciana Martínez al leer algunos de los elementos de la obra levreriana a la luz de su *Manual de Parapsicología* (Martínez 33-57). Y para leer el *Manual de parapsicología* hay que atender también a su germen, es decir, a la bibliografía a partir de la que se desarrolla y en la que destaca el siguiente título: *El Yo y el Inconsciente* (Levrero 2010 92), de Carl Gustav Jung. La influencia junguiana recorre toda la obra de Levrero (la idea de "irrupción", "sombra", "ánima" y "ánimus" son solo algunos ejemplos) y es, sin dudas, uno de los "ejemplares" más importantes de su biblioteca. Más allá de la relevancia general de Jung en la obra de Levrero, se podría decir, en particular, que es tan provechoso leer *Fauna* (1982) con la mirada puesta en el *Manual de parapsicología* (1978) como leer *Desplazamientos* (1982) teniendo a mano las obras completas de Jung.

de *El nombre de la rosa* (1980). Como fue dicho antes, la biblioteca de un autor son sus lecturas y, en especial, aquellas lecturas que son escenificadas en sus libros. Y en este sentido, la obra de Levrero es enormemente rica en citas y alusiones (algunas marcadas y otras cuyo rastro hay que desentrañar) que no solo muestran su forma de leer, sino que sugieren la tan anhelada pista crítica: la manera en que Levrero esperaba ser leído.

La lectura del escritor

Ambos fenómenos, la forma de leer de Levrero y las expectativas de lectura que tenía sobre su propia obra, están estrechamente relacionados. Por ejemplo, si se atiende a la breve labor de crítico literario que Levrero desempeñó en *El País Cultural*,⁶ es raro encontrar algún artículo en el que no mencione al lector, los procedimientos que este debe emprender para ingresar en el texto y, sobre todo, los efectos que ciertos pasajes de seguro producirían en quien se entregue al “trance” literario. Esta conciencia de los efectos pragmáticos de la literatura está directamente vinculada con la conocida noción levreriana de entender la obra de arte como una forma de comunicación entre “almas”. Por ejemplo, dice Levrero en entrevista con Álvaro Matus:

Hace mucho tiempo, cuando recién comenzaba a escribir, o tal vez antes, encontré un libro que se llama *Psicoanálisis del arte*, de Charles Baudouin, del que saqué un concepto poco divulgado: el arte es hipnosis. Entonces, lo que se produce entre el que escribe (o pinta o expresa de cualquier forma artística) y el que lee (o percibe y lee la obra del tipo que sea) es una comunicación de alma a alma. (Matus 96)

Hilar una red de imágenes y dejar que el lector se debata en esa telaraña hasta que las fantasmagorías nacidas de los sustratos más hondos del ser lo atrapen, lo hipnoticen. Esta podría ser una síntesis de las “trampas hipnóticas” a través de las cuales Levrero buscaba lograr la comunicación de lo “indecible”, de los contenidos inconscientes que se escondían en su alma y que irrumpían no ya en su conciencia sino en la de su lector, que los recibía como si le hubiesen sido transmitidos telepáticamente.

Esta concepción del proceso de lectura, en apariencia desbordada de metafísica, se ajusta, sin embargo, bastante bien al tono de los primeros postulados de la teoría de la recepción. Para Roman Ingarden –inspirado por la fenomenología de Edmund Husserl–, por ejemplo, el texto nacido de la mente de escritor era entendido como un “objeto” incompleto que solo el lector podía concretizar a través de su acto de lectura; logrando, de este modo, una comunicación entre ambos que reproduce en la lectura la experiencia estética

6. Para un detalle completo de estos textos críticos, ver la bibliografía que Pablo Rocca realizó para la edición de Arca de *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1992).

de la creación.⁷ La forma en que el lector completa los “espacios vacíos” del texto,⁸ por tanto, funcionan en Levrero como una forma de interpelación y una exigencia que reclaman a quien lee no solo una participación activa sino una compenetración con la experiencia que se le presenta, ya sea desde el humor, ya desde el desafío de atravesar el trabajoso –y muchas veces exasperante– proceso que supone la recuperación de una “experiencia luminosa”.

Precisamente, una de las maneras a través de las que Levrero prepara al lector de *La novela luminosa* para la comunicación de sus vivencias místico-domésticas, y que de otro modo no podrían ser captadas o “experimentadas” en su real dimensión, es apelando a la intertextualidad con su “biblioteca”, haciendo ingresar en su obra escenas en las que se muestra a sí mismo leyendo y comentando diferentes libros que, no es casualidad, ofrecen claves para adentrarse en esa obra en proceso plagada de digresiones e interrupciones que pueden llegar a dejar perplejos a ciertos lectores.

Para Reinaldo Laddaga, por ejemplo, el libro que da la clave de *La novela luminosa* tiene que ver con la posibilidad de que esa “extraña” realidad que percibe el protagonista esté signada por algún desorden psíquico o por la medicina que busca contrarrestar estos trastornos:

Como suele suceder, un gran libro contiene siempre al menos un pasaje que nos da la clave de la clase de experiencia que quiere inducir o provocar. En *La novela luminosa*, la escritura del pasaje en cuestión [un fragmento vinculado a los silencios de la memoria y a la dificultad de narrarlos] es desencadenada por la lectura de Oliver Sacks, cuyos libros consisten en informes clínicos de pacientes con trastornos neurológicos. (Laddaga 229).

Sin reducir la relevancia de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985) (Levrero 2008 248) en el entramado de *La novela luminosa*, la acertada precisión de Laddaga puede ampliarse a más de “un pasaje” que oriente al lector en torno al sentido que pretende construir el texto,

7. La fenomenología abre una posibilidad distinta a Ingarden para pensar la obra literaria. A la luz de las consideraciones husserlianas, el autor se pregunta, ¿cómo está estructurado este objeto de conocimiento? Esta es la pregunta inicial que guía la investigación. Este objeto del conocimiento tiene una estructura que es preciso descubrir para responder una segunda cuestión, ¿cómo existe? [...] En este sentido, la tarea de Ingarden consiste en confrontar la estructura del texto literario con las formas en que puede ser concretizado. De aquí deriva una consideración más: la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo, al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica solo al texto o solo a la lectura: existe como oscilación entre ambos polos (Angélica Tornero 161).

8. Para Wolfgang Iser, la indeterminación resultante de los “espacios vacíos” que el lector necesita articular y completar de un texto forma parte de un esquema comunicativo que se interpreta en tanto “actos” de enunciación y recepción (175-177).

ya que son varias y multifuncionales las distintas escenas de lectura de los libros de su biblioteca que Levrero prodiga a lo largo de la novela.

La biblioteca luminosa

Si el acto de lectura concretiza la experiencia estética de la creación, la pregunta que se impone entonces es: ¿cuál es la estrategia de comunicación que pretende *La novela luminosa*? En principio, Levrero apela a un esquema discursivo que le ofrezca al lector el contexto propicio para ir asimilando ese estado de percepción especial en la que surgen las experiencias luminosas; un estado que, vaya fatalidad, no depende de la voluntad del escritor.⁹ De este modo, tanto el narrador –que recorre lentamente una a una las moradas de su memoria– como el lector avanzan penosamente rumbo a ese estado de “gracia” en el que poder referir y experimentar las vivencias luminosas. El modelo de dicho esquema no es otro que el de *Las moradas* (1577) de Santa Teresa de Jesús, con quien comparte, a su vez, el derrotero que la mística española atribuye a la coexistencia entre pensamiento y escritura:

Son tan oscuras de entender estas cosas interiores, que a quien tan poco sabe como yo, forzado habrá de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas, para decir alguna que acierte. Es menester tenga paciencia quien lo leyere, pues yo la tengo para escribir lo que no sé; que cierto algunas veces tomo el papel como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar. (Santa Teresa 19-20)

Es así que “El diario de la beca”, el desmesurado prólogo de *La novela luminosa*, cumple entonces con la intención de ofrecer el contexto idóneo que permita, por un lado, al narrador retornar al antiguo estado espiritual en el cual escribió el manuscrito original y, por otro, al lector adentrarse paulatinamente en los complejos temas que se le presentarán. En esta construcción del contexto necesario para transmitir sus experiencias, sin embargo, radica gran parte de lo que el narrador asume como un fracaso:

Así fue como me compliqué la vida, porque todo ese entorno y todas esas palabras me fueron llevando por caminos insospechados aunque muy lógicos; esos procesos están maravillosamente explicados en *Las moradas*, de Santa Teresa, mi patrona, pero es claro que a nadie le basta con que le expliquen los procesos; no hay más remedio que vivirlos, y al vivirlos es como se aprenden, pero también es como se comenten errores y se pierde el rumbo. (Levrero 2008 15)

9. “Quiero decir que probablemente había de fondo una comprensión de que el fracaso de mi relato se debía a la falta de un entorno, de un contexto que lo realzara, de un clima especial creado con una gran cantidad de imágenes y de palabras para reforzar el efecto que la anécdota debía provocar en el lector” (Levrero 2008 15).

La pérdida del rumbo, del control del relato de las vivencias cotidianas, es presentada como uno de los principales motivos que hacen fracasar el objetivo de narrar las experiencias luminosas. ¿Por qué, entonces, insiste Levrero en la narración de lo trivial? Precisamente, porque el narrador no pretende presentar la emergencia de lo místico como algo incuestionable sino, simplemente sugerirlo como una verdad íntima: una verdad en la que cree cabalmente, pero sobre la que no tiene intención de evangelizar, consciente del peligro de que su discurso pueda sonar como el sermón de un profeta *new age*: “Pero por otra parte, los momentos luminosos, contados en forma aislada, y con el agravante de los pensamientos que necesariamente los acompañan, se parecerían muchísimo a un artículo optimista del *Selecciones del Reader’s Digest*” (Levrero 2008 456).

Hasta aquí, entonces, se puede considerar que “El diario de la beca” funciona como una preparación, tanto del lector como del escritor, para ingresar en el clima de aquello que habrá de contarse; ejerce de antesala o prólogo al relato que irá creciendo en el tono confesional y potenciará el ambiente paranormal de las experiencias que se referirán. No es menor, una vez más, que el propio “Diario de la beca” se ocupe de ofrecer una teoría de los “prólogos”, una reflexión metalingüística que no es otra cosa que las preferencias de lectura de Levrero.



El prólogo como purgatorio

La escena de lectura de *Barrio de maravillas* (1976), de Rosa Chacel, que defrauda las expectativas de lectura que tenía Levrero a partir de la fascinación que le había producido *Memorias de Leticia Valle* (1945), hace ingresar una serie de comentarios en torno a la estructuración de *Barrio de maravillas* que pueden ser entendidos como una fundamentación del proceso de escritura que se lleva adelante en “El diario de la beca”. Por ejemplo, el narrador dice en relación a las estrategias tradicionalmente novelescas que articulan el libro de Chacel:

Me hubiera gustado muchísimo más una historia lineal, autobiográfica cien por cien, y con esto no quiero decir históricamente verdadera, sino simplemente doña Rosa hablando, escribiendo desde esa niña que fue y que nunca dejó por completo de ser, sus sistemas de pensamiento, su visión de las cosas, su profundidad, su mística, sus formas de jugar. (Levrero 2008 110)

¿Por qué, entonces, Levrero continúa con la lectura de la obra de Chacel a pesar de las constantes menciones al tedio que le producen las digresiones en subtramas novelescas que hacen hablar a todos los personajes? Y la respuesta que da Levrero a esa persistencia parece ser una excusa y una promesa para el lector de su propio diario: “Porque a pesar del aburrimiento, cada tanto

aparece algo importante” (Levrero 2008 132). Yendo todavía un poco más lejos, el narrador desliza un comentario que sugiere la plena conciencia de la frustración que producen las desviaciones de las normas de cooperación lingüística: “Lo peor del libro [de Rosa Chacel] son las interrupciones” (Levrero 2008 133).¹⁰ En esta dinámica que ofrece claves pragmáticas sobre “El diario de la beca” a partir de las escenas de lectura de otros libros, Levrero, por ejemplo, expone el desagrado que le produce la lectura del prólogo de Javier Tomeo a –según traduce el propio Levrero– “La angustia del golero ante el penal” (Levrero 2008 256), de Peter Handke. Más allá de que Levrero no comparte la lectura interpretativa de Tomeo, lo que más parece molestarle es el descuidado manejo de la información vinculada a la historia, la forma en que Tomeo anticipa eventos que Handke podía haber planeado presentar gradualmente o cuya interpretación pretendía dejar librada a la participación del lector. Es decir, no solo se brinda un punto de vista con respecto a cómo un autor puede llegar a administrar la información dentro de la comunicación literaria, sino que se sugiere su comprensión de lo que “debe ser” un prólogo. Como dijimos, no es casual que dentro de su extenso diario que oficia de preparación para *La novela luminosa* se ofrezca una teoría en torno a los “prólogos”. En este sentido, Levrero ofrece algunas pistas más, esta vez, referidas directamente a los “prólogos” que acompañan a sus propias obras:

Si el autor esperaba sorprender al lector con algún golpe de efecto (de los que hay varios), el señor Javier Tomeo decidió que no lo conseguiría. Este caso quizás es más grave que el del prólogo español a mi novela *La ciudad*, en la que no hay golpes de efecto, pero en la que sí puede interesarle al lector descubrir por sí mismo qué es lo que se siente ante ciertos pasajes o ver por sí mismo cómo va evolucionando la trama. El señor Muñoz Molina decidió evitarle al lector esos penosos trabajos [...]. Afortunadamente, puede ser que las cosas cambien, porque para la publicación de *El lugar*, Marcial Souto consiguió a un señor, Julio Llamazares, muy digno, que dice detestar los prólogos y no adelanta mucho ni interfiere para nada en el diálogo del lector con la novela. (Levrero 2008 258)

Y los “penosos trabajos” que supone desentrañar el sentido de su novela es algo que Levrero no pretende ahorrarle al lector. Por el contrario, no teme forzar al máximo la situación comunicativa, como si únicamente estuviese dispuesto a revelar sus convicciones más íntimas a quien sea capaz de atravesar la serie de pruebas que le antepone. Porque para el lector enterado de los mecanismos pragmáticos que despliegan sus obras autoficcionales, quien conoce tanto la simbología de los fenómenos vinculados a las aves como

10. En relación a esto, piénsese, por ejemplo, en las interrupciones constantes que se escenifican en *El discurso vacío*, o lo que se dice con respecto al tratamiento de temas interesantes: “Prosigo, tratando de desarrollar temas poco interesantes, inaugurando tal vez una nueva época del aburrimiento como corriente literaria” (Levrero 2006 34).

la idea de la escritura como *performance* que va modificando al sujeto, “El diario de la beca” ofrece una serie de guiños que permiten reconocer las estrategias digresivas dentro de un plan de exploración y búsqueda personal –no libre del humor y extrañamiento, por supuesto–.¹¹ Sin embargo, la estrategia iterativa de registrar una y otra vez los eventos más insignificantes, postergando continuamente el tratamiento de los temas centrales, podría ser entendida como un recurso novelesco que apele a generar “suspense”. Como veremos, esta estrategia de evasión de “temas difíciles” es más propia de los diarios y las escrituras del yo que de las estrategias que siembran la “necesidad de saber” en la ficción, incluso está más próxima a una dinámica de frustración de las expectativas de lectura que muchos podrían llegar a considerar “exasperante”... o humorística.

En este sentido, las escenas de lectura del propio manuscrito de *La novela luminosa*, a medida que esta se va escribiendo, también intervienen como señalizaciones pragmáticas que pautan la recepción.¹² Por ejemplo, es significativo el episodio en el que se refiere lo que el personaje de M opina sobre *La novela luminosa* cuando lee lo que Levrero lleva escrito hasta ese momento: “[M] dice que para el lector común, tal vez este diario podría pasar por una novela, con un protagonista y unas situaciones inventadas. Me gustó el comentario” (Levrero 2008 366).

Desde este punto de vista en el que se enmascara el pacto de lectura, “El diario de la beca” podría entenderse dentro del paradigma de esos textos donde la timidez de enunciar la propia vida se transforma en novela. Sin embargo, las interrupciones que ofician de contexto para poder decir lo que de otro modo sonaría como “artículo optimista del *Selecciones del Reader’s Digest*”, instalan las experiencias místicas en lo cotidiano pero, a su vez, le recuerdan permanentemente al lector que se trata de un diario, de un proyecto literario y personal. Porque cuando luego de las largas páginas de la rutina diaria que “enmascaran” las experiencias más íntimas, cuando el narrador se adentre en la explicación de su visión del mundo y las relaciones amorosas, de la comunicación de las almas a través de, entre otras cosas, la sexualidad,



11. Mario Levrero plantea la síntesis del proceso a través del cual el narrador le presenta al lector los “hallazgos” de la escritura de la siguiente manera:

Cuando el autor sabe demasiado sobre el argumento, a veces se apura a contarlo, y la literatura va quedando por el camino. La literatura propiamente dicha es imagen [...] Una novela, o cualquier texto, puede conciliar varios usos de la palabra. Pero si vamos a la esencia, aquello que encanta y engancha al lector y lo mantiene leyendo es el argumento contado a través de imágenes. Desde luego, con estilo, pero siempre conectado con tu imaginación. (Silva Olazábal 15)

12. La lúcida lectura que ofrece Pablo Vergara a la hora de abordar la presencia del lector implícito en la obra de Mario Levrero es sumamente esclarecedora a este respecto: “La compañía que [Levrero] encuentra en el hipotético o futuro lector está de este modo dada por el propio reconocimiento que hace de sí al constituirse también como lector [de su propio manuscrito], y sienta con ello las bases para la transmisión y el reconocimiento y el intercambio de los contenidos en lo luminoso” (Vergara 172).

también ofrecerá una escena de lectura que instale la oportunidad de matizar el “poder místico” de lo que se cuenta. En esta línea, cuando Levrero comenta la novela policial *Las dos caras de la moneda* (1949), de los primos Fredrick Dannay y Manfred Lee (que conforman el seudónimo Ellery Queen), llega a la conclusión de que el texto debe pertenecer a la época en que los primos ya no escribían sus novelas sino que contrataban “escritores fantasmas” para que realizaran sus obras.

No es difícil que el grueso de la novela haya sido escrito por una mujer. Los toques románticos y las escenas sentimentales se acumulan hasta producir vómitos, envueltos en una prosa llena de pretensiones literarias, como si los primos Dannay y Lee hubieran pasado por un taller literario uruguayo. Citas de autores célebres, filosofía barata, repeticiones de pasajes policiales que se cuentan y se vuelven a contar una y otra vez en el marco de razonamientos deductivos... Ah, la cantidad de páginas que saltéé, y la cantidad que habría deseado saltar. Anoche me dormía, y seguía leyendo dormido, sin encontrar fuerza de voluntad para saltar; estaba como embobecido por esa cháchara inagotable, por esa historia que no avanza y no avanza y no avanza... Este diario, en comparación, es una lectura dinámica, interesante, entretenida y divertidísima. (Levrero 2008 388-389)



La comparación final no es más que una asunción irónica de las propias características de su proyecto, ya que la argumentación que el narrador utiliza para defenestrar la novela de esa “mujer” que seguramente está detrás del seudónimo Ellery Queen es aplicable muchas veces a su propio texto: “citas de autores célebres”, “filosofía barata” o repeticiones de pasajes que “se cuentan y vuelven a contar una y otra vez en el marco de razonamientos deductivos”. Pero es también a partir de otra relación intertextual con su biblioteca personal, esta vez, con *El lugar de los caminos muertos* (1984), de William Burroughs, que Levrero presentará finalmente su “indecible” creencia en torno a la fusión entre mística y sexo; y es que la posibilidad de comunicación de las “almas” a través del encuentro sexual es, precisamente, uno de los contenidos que emerge como el núcleo central de *La novela luminosa*, una vez desbrozados los innumerables anecdóticos cotidianos que sirven de “contexto” para la experiencia mística. Es así que *El lugar de los caminos muertos* le posibilita a Levrero comenzar a introducir su teoría relativa a las formas de comunicación que pueden desarrollarse desde otras dimensiones del ser. Por ejemplo, en torno al tema medieval de las relaciones sexuales que se dan en los sueños a través de la participación de incubos y súcubos, Burroughs plantea una interpretación sobre un episodio contemporáneo que involucra al protagonista de *El lugar de los caminos muertos*, el forajido-telémeta Kim Carson, quien descarta la reputación maligna de las “parejas fantasmas” (para él no son demonios los seres con los que gozamos en el mundo onírico): “Concluyó que el fenómeno estaba relacionado con la proyección astral pero no era idéntica, puesto que

la proyección astral no era sexual y táctil. Decidió llamar a estos seres con el nombre general de ‘familiares’” (Levrero 2008 333-334). Estos encuentros sexuales en una dimensión que trasciende las leyes de la física son explicados por Burroughs a partir de un sincretismo entre las creencias medievales y la parapsicología, temas que para Levrero son el verdadero sustento del libro de Burroughs, a pesar de los diversos –e infinitos– caminos por los cuales se dispersa la trama de la historia:

Fue recién al llegar a la página 230 y pico del libro [*El lugar de los caminos muertos*] cuando encontré ese pasaje que extracté más arriba, y me dio la impresión de que todo el libro era una envoltura plagada de insensateces para que este pasaje quedara disimulado como una insensatez más. Pero yo sé que lo que allí se dice no tiene nada de insensato. Quizás algunas interpretaciones o algún adorno de los hechos sean discutibles, pero no me cabe la menor duda de que el autor experimentó realmente la situación básica que allí se narra. Y eso lo sé porque a mí me pasó lo mismo. (Levrero 2008 335)

Y aquí, una vez más, hay una clave de lectura en torno a cómo entender la infinidad de eventos rutinarios que *La novela luminosa* registra para, al mismo tiempo, poder “deslizar” una mirada alternativa en torno a la realidad. Pero si la sexualidad, entendida como una forma de comunicación que puede producirse a través de los sueños y que muestra otra dimensión del ser (que trasciende el universo físico), es uno de los temas fundamentales de *La novela luminosa*,¹³ ¿cómo se las ingenia Levrero para que el tono de “gurú hippie” que suponen tales apreciaciones se diluya en una forma de comprensión de lo cotidiano? ¿Cómo logra naturalizar estas experiencias? El formato de diario tiene mucho que ver con esto y, una vez más, la escenificación de la lectura de un libro sirve de guía para comprender estas aparentes salidas del tono “realista”: el diario de “la tía Rosa”.

Rosa mística

Apenas comenzar “El diario de la beca”, la importancia de la vinculación entre sexo y misticismo queda sugerida por medio de los comentarios que suscita la lectura de *Alcancía. Ida*. (1982), de Rosa Chacel (cuando aún la obra de “tía Rosa” fascinaba a Levrero), aunque, inmediatamente, el discurso se interrumpe dejando en suspenso la temática:

13. Recordemos, por ejemplo, el sueño referido en *La novela luminosa* que involucra al protagonista y al personaje de Ginebra: él está acostado de espaldas y Ginebra se ubica en cuclillas sobre él, pero si bien los sexos apenas se tocan, la transmisión de energía que se producía entre ambos –le explica el narrador a Ginebra en un antiguo correo– constituía una experiencia mística equiparable al fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, en el que Adán roza el dedo Dios (Levrero 2008 363-364).

Sigo encontrando raras coincidencias con tía Rosa [...] Tal vez sólo coincidamos en cierta zona mística, o mágica. En ese diario suyo que estoy leyendo y me empujó a escribir este diario mío, hay entre una cantidad enorme de trivialidades algunas reflexiones que me dejan estupefacto. Entre ellas, algo que empecé a escribir una vez e interrumpí, sobre la relación entre sexo, erotismo y mística. (Levrero 2008 36)

A este respecto, por ejemplo, puede leerse en *Alcancia. Ida*:

Sea posible o no, el anhelo de unión y de contacto que en *todo amor* aparece como finalidad es también, y sin la menor duda, una referencia a *algo* real. Creo que la palabra vivencia tendría aquí que emplearse en otra dimensión. Habría que decir que ese *algo* real es, no una vivencia, sino *la* vivencia. ¿Será esta *vivencia esencial* lo que Platón conservaba como reminiscencia?... Es lo que creo. Porque esta reminiscencia que el amor despierta, lo es de un hecho real: la unión de las dos células. Esa unión es el primer contacto o, más bien, es el tacto, el reflejo de sí mismo que, al confundirse y comprenderse uno y otro, es sí mismo. De modo que, si esto es cierto –y la vivencia está en mí tan clara como pueda haberlo estado en Platón–, es, simplemente, el tacto la posesión del ser, la posibilidad, la eternidad, la gloria, el paraíso y tantas otras cosas, que son la misma. (Chacel 280)

Para Levrero, una de las experiencias luminosas más destacable es, precisamente, aquella que, a través del sexo, permite al yo alcanzar la plena conciencia de sí mismo, del otro y del universo.¹⁴ Al igual que Levrero, Chacel cierra su disquisición sobre temas trascendentales con anotaciones sobre el cansancio y la rutina, incluso con una ironía humorística sobre sus divagaciones poco “cartesianas”: “Bueno, estoy cansada; voy a leer un poco a Descartes, y mañana será otro día” (Chacel 280).

Pero en estas digresiones que evitan el tratamiento de ciertos temas también hay una clave, digamos, genérica. Porque la libertad y la experimentación que rigen las escrituras del yo, las interrupciones y las dudas ante las posibles falsedades inherentes al género así como los problemas para tratar lo íntimo y el desvío hacia temas menos dolorosos –como las continuas referencias a las lecturas diarias– son algunas de las coincidencias entre los diarios

14. Creo que cuando surge el amor, el amor verdadero, entre un hombre y una mujer, ambos se transforman y adquieren ciertas virtudes mágicas. Tal vez no se dan cuenta. El amor pasa a guiarlos, a dirigirlos, y ambos tienen la posibilidad de hacer cosas que normalmente les parecerían imposibles. Se vive en una realidad que tiene más dimensiones [...] en el amor erótico, en el sexo con amor, en la tensión del deseo, en la proyección de las energías del hombre y de la mujer hacia la creación de una nueva vida, allí, en esa tensión y en esa circunstancia íntima, es cuando en ambos se hace presente lo que en cada ser, habitualmente escondido, hay de dios. Sólo Dios puede crear vida, y no es otra la función del sexo. En la tensión de nuestro deseo, Chl y yo fuimos, por un momento, como dioses. (Levrero 2008 380)

de Rosa Chacel y el “Diario de la beca” que emprende Levrero. A su vez, si atendemos al reparo a la hora de enfrentar lo “indecible”, al temor a ingresar en temas que pueden perder su significado trascendental al ser narrados (o incluso terminar siendo “obscenos”), la lectura que exigen las escrituras del yo implica completar esos silencios, llenar esos vacíos del discurso para construir el ánimo y las pasiones que configuran al sujeto del discurso:

[...] a Rosa Chacel le resulta imposible anotar “las cosas valiosas” por temor a que, así apuntadas, se marchiten y prefiere conservarlas en la memoria o en la oscuridad del olvido, ámbitos donde todo se conserva vivo e intacto en estado puramente germinal, pero para cubrir esos silenciosos espacios de la interioridad donde aquélla se incuba. Y, aunque la autora se propone alejarlos de la vida íntima, frenando su incursión en los “terrenos prohibidos”, a través de estas páginas nos llega el clamor de una conciencia: los registros de variadísimos estados de ánimo, ideas, pensamientos, figuraciones... Y, tal como corresponde a ese género absolutamente interior, subterráneo, abisal, no falta en él la cuidada plasmación de lo onírico. El diario se convierte así en reducto último, en recipiente –*alcancia*– de la atormentada dialéctica entre vida y obra. (Rodríguez Fischer 12)



Llegados a este punto, uno de los problemas que puede suscitar la interpretación que este artículo propone radica, precisamente, en la lectura un tanto “literal” de pasajes de un denso contenido místico y que en la obra de Levrero son tratados con el debido cuidado con que ha de manejarse lo “indecible”, ese “espacio vacío” que la verdadera literatura pondera por sobre cualquier explicación posible. La ambigüedad como factor que matice lo referido es lo que, por ejemplo, lleva a Reinaldo Laddaga a sugerir las lecturas de Sacks como clave de indeterminación de lo que *La novela luminosa* cuenta. ¿Vivió realmente el personaje lo que nos refiere? ¿Todo se trata de una alucinación? ¿Una broma? Y esta última pregunta relativa al humor es la que encuentro más productiva, ya que el humor, en lugar de pretender desacreditar las “vergonzantes” creencias que Levrero va desgajando a lo largo de su texto, supone una última estrategia pragmática para decir lo que no se puede decir... tal vez haciendo que sea el lector quien lo diga o complete el discurso a partir de su lectura, a partir de su risa.

La lectura como encuentro sexual

A modo de conclusión en torno a una posible estrategia de interpretación para *La novela luminosa* que considere la “biblioteca” que allí aparece, voy a proponer una pregunta sobre algunos postulados levrerianos ya desarrollados en este texto: si la literatura es una forma de comunicación entre las almas al igual que el sexo, ¿puede entonces la lectura ser entendida

como una vía comunicación cargada de contenido “sexual”? Para que la respuesta sea afirmativa, voy a recurrir a la comprensión levreriana del humor. Como dijimos, que el discurso de *La novela luminosa* se vuelva ambiguo y se exprese a través de información implícita parte del hecho de que el narrador asume un lector con determinadas competencias para decodificar su mensaje. Para favorecer la comprensión a nivel general, se integran al discurso “escenas de lectura” o reflexiones metalingüísticas, al tiempo que las secuencias humorísticas complejizan el sentido y reclaman una mayor participación y compenetración por parte del lector: “El esfuerzo de procesamiento de enunciados de este tipo es mayor en casos de uso literal del lenguaje, pero al mismo tiempo provocan un mayor número de efectos contextuales, como puede ser el placer, la complicidad o la risa de los interlocutores” (Torres Sánchez 85).

Es así que la decodificación del humor juega un papel crucial en los textos levrerianos, ya que más allá de suponer que el lector deba llenar los “espacios vacíos” que deja el discurso autoficcional, casi siempre, es también una señal de que se trata de algo importante, de un asunto difícil de abordar para el narrador, muchas veces, la intimidad más dolorosa. Asimismo, el humor y hacer de uno mismo el objetivo de la risa es una estrategia retórica que en lugar de desacreditar lo que se dice integra al discurso las posibles críticas que podrían generar los postulados de quien habla, ya que lo que no se formula desde la ingenuidad, no solo se vuelve motivo de reflexión metalingüística y se hace consciente sino que, de hecho, se dice a “pesar de todo”.

De acuerdo a Northrop Frye, por ejemplo, tanto la tragedia (género que pretende remediar la “caída” del héroe) como la comedia (en tanto reconciliación entre lo elevado y lo terrenal) suponen una búsqueda de la identidad y la conquista de la libertad (224-225). La tensión entre ambos géneros en los textos levrerianos deriva en las situaciones humorísticas, sin que se niegue del todo el dolor de, por ejemplo, la soledad, ni se concrete efectivamente la pretensión de exclusión y elevación espiritual. Dice Levre- ro en una entrevista de Helena Corbellini:

La función del humor es permitir la coexistencia de los opuestos. Estamos dominados por formas de percepción y entendimiento de la realidad, que son un poco falsas: blanco/negro, masculino/femenino. Después uno empieza a descubrir que cada sentimiento, cada actitud y manera de ser tiene una parte contraria que la sociedad te obliga a reprimir. Y el humor permite hacer una síntesis de dos cosas contradictorias, que fuera del humor no están admitidas. El humor te hace expresar la verdad sobre las cosas. (Corbellini 87-88)

Por supuesto, el humor sirve también para rebatir en el discurso las posibles objeciones que se le podrían plantear a la alternativa forma de ver

el mundo del narrador.¹⁵ E integrar las críticas a los clichés de la propia personalidad constituye una de las prerrogativas de las escrituras del yo; porque escribir sobre uno mismo no garantiza una mayor “autoridad” con respecto al tema. Antes bien, se presta al riesgo de quedar rehén de las propias construcciones. Sobre esto, cabe mencionar otra instancia pragmática de las escrituras íntimas, quizás no del todo deseada por los escritores: que el lector pueda desmontar de forma más eficiente que él las propias ficciones que despliega en torno a su “yo”, que lo descubra en los mecanismos de su auto-complacencia. En este sentido, las constantes interrupciones y la incapacidad de Levrero para abordar ciertos temas son señales del dificultoso proceso que ha de emprender el yo para no quedar atado a sus propias “verdades” e intentar, cuando menos, cuestionarlas. Quizás por eso, al igual que James Thurber, otro miembro destacado de su biblioteca –que aquí queda apenas esbozado–, Levrero hace de sí mismo el objeto de la burla de sus textos.

Desde aquí, sexo, mística y humor pueden resumir escuetamente el funcionamiento de las “trampas hipnóticas” a través de la cuales la literatura autoficcional de Levrero busca transmitir sus experiencias luminosas; apelando a que el lector complete lo no dicho y supere así los constantes reparos y reticencias del autor frente a la cosmovisión alternativa de la realidad que está ofreciendo. En auxilio de esta apreciación puede citarse un episodio desarrollado en “El diario de la beca”. Una vez que la relación entre el narrador y Chl entra en una etapa donde las relaciones sexuales son puestas de lado (no por voluntad del protagonista), se refiere una anécdota en la que, sentados a la mesa de un bar, Levrero le pregunta a Chl por la enfermedad de un amigo en común. Chl no recuerda la índole de la enfermedad, por lo que ella le pregunta a Levrero cuál es el mal que aqueja al hombre en cuestión. Levrero busca hacerse entender mediante ademanes debido a que en ese preciso momento engulle una medialuna, por lo que recurre a un gesto realizado con el dedo mayor de su mano, ya que la enfermedad afecta el “extremo inferior del tubo digestivo” de su amigo (Levrero 2008 117). Luego de un momento de cavilación en el que Chl busca atribuir significado al gesto, una risa incontenible los sobrecoge a ambos durante largos minutos. Ya en la calle, de regreso al apartamento de Levrero, este le dice a Chl: “Bueno, después de todo, tuvimos nuestros orgasmos” (Levrero 2008 119). Más adelante, el narrador desarrollará la teoría –plenamente freudiana– que sustenta



15. Salvador Gutiérrez Ordóñez, siguiendo a Jean-Louis Berrendonner, plantea que la ironía puede ser utilizada como un recurso retórico destinado no a la agresión sino más bien a “hacer fracasar” las posibles agresiones que suscite el discurso: “El humor, se dice, es corrosivo y no da lugar a la defensa. De ahí que su interpretación vaya desde una literalidad positiva a una interpretación negativa. Berrendonner sostiene la posición inversa: la ironía es fundamentalmente defensiva” (Gutiérrez Ordóñez 36).

este comentario: “Yo llegué a la conclusión de que Chl, como muchas, muchas mujeres, capta intuitivamente el significado psicológico de contar chistes y se da cuenta de que es en realidad una forma de penetración sexual. La risa equivale al orgasmo” (Levrero 2008 275).

La risa, entonces, como algo que se induce en el otro, logra la empatía indispensable para comunicar lo íntimo, lo doloroso y, por qué no, lo místico. Así como las lecturas referidas en *La novela luminosa* son claves para la recepción de la propia obra, el humor es otro salvoconducto que interviene para que el escritor se permita adentrarse en su intimidad, pero también para matizar el alcance de esa verdad que se le ofrece al lector y que busca ser erigida como una “verdad personal”. Una verdad sin pretensiones mayestáticas, apenas la crónica de un puñado de experiencias efímeras y de algunas lecturas que, sin embargo, dotan de significado toda una vida.



Matías Núñez (1981) es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; tiene un Máster en Literatura Española y Comparada por Universidad de León; un Diploma de Estudios Avanzados en Literatura Hispanoamericana por Universidad de Salamanca y la Licenciatura en Letras por la Universidad de la República. Trabaja como docente de la Universidad ORT y en la Escuela de Oficios Don Bosco. Desde 2006 colabora con la sección literaria de *Brecha*. Publicó la novela *Yugoslavia* (Premio Lolita Rubial, Banda Oriental, 2014).

- CORBELLINI, Helena, “Condimentos a la sazón”, en Elvio Gandolfo: *Un silencio menos. Conversaciones compiladas por Elvio Gandolfo*, Buenos Aires: Mansalva, 2013, pp. 87-90.
- CHACEL, Rosa, *Obra completa*. [Vol. IX. Diarios. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.)], Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2004.
- DE JESÚS, Santa Teresa, *Las moradas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador, *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Madrid: Arco Libros, 1997.
- LADDAGA, Reinaldo, “Un autor visita su casa. Sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”, en Ezequiel De Rosso (selec. y pról.): *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2013, pp. 223-236.
- LEVRERO, Mario, *Manual de parapsicología*, Montevideo, Irrupciones Grupo editor, 2010.
- _____, *La novela luminosa*, Barcelona: Mondadori, 2008.
- _____, *El discurso vacío*, Buenos Aires: Interzona, 2006.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.
- MARTÍNEZ, Luciana, “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”, en Alberto Giordano (ed.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*, Rosario, 2010, pp. 33-57.
- MATUS, Álvaro, “El laberinto de la personalidad. Entrevista a Mario Levrero (1940-2004)”, *Revista UDP*, n.º 5, Santiago de Chile, julio 2007, pp. 95-98.
- MOOG-GRÜNEWALD, María, “Investigación de las influencias de la recepción”, en Manfred Smeling: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona: Alfa, 1984.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “Prólogo”, Rosa Chacel: *Obra completa*. [Vol. IX. Diarios. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra (eds.)], Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2004, pp. 7- 13.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo: Trilce, 2008.
- TORNERO, Angélica, “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, volumen 13, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 159-172.
- TORRES SÁNCHEZ, María Ángeles, *Estudio pragmático del humor verbal*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1999.
- VERGARA, Pablo: “Querido diario lector. Escritura, forma y novela en *La novela luminosa* de Mario Levrero”, en Graciela Franco, María del Carmen González y Patricia Núñez (comps.): *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, Montevideo: Rebeca Linke, 2014, pp. 164-172.