

Levrero y una política del equívoco. *El Manual de parapsicología* como arte poética y eje de la trilogía esotérica

Blas Gabriel Rivadeneira

Universidad Nacional de Tucumán
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

En este trabajo proponemos una lectura crítica de la trilogía esotérica de Mario Levrero compuesta por el *Manual de parapsicología*, *Fauna* y *El alma de Gardel*. Sostenemos que el *Manual* funciona como un arte poética que da cuenta de su cosmovisión literaria, de sus procedimientos estéticos y de las condiciones de posibilidad de su obra. Al firmar con su heterónimo literario un libro articulado con los protocolos de un texto de divulgación científica, el uruguayo construye su rareza mediante una política del equívoco. Además, el *Manual* es el eje de otra *trilogía involuntaria*, que denominamos esotérica, donde, con más insistencia que en otros núcleos de su trayectoria, asedian nociones que delimitan lo levreriano. En su proyecto estético la escritura se configura a modo de un dispositivo terapéutico que habilita un estado de trance. El fantasma autoral, como una forma de vida alejada de la alienación social, emerge en ese *espacio libre*. Para Levrero, este contacto con lo trascendente tiene lugar en detrimento del yo cotidiano del artista, lo que implica un riesgo necesario, ya que el resto de las personas pueden acceder a esa realidad ampliada por el Inconsciente a partir del *diálogo entre almas* de la lectura.

PALABRAS CLAVE: Mario Levrero - literatura latinoamericana - Manual de parapsicología - trilogía esotérica - arte poética.

Levrero and a politics of equivocation. *Manual de parapsicología* as a poetic art and axis of the esoteric trilogy

Abstract

In this work we propose a critical reading of esoteric trilogy by Mario Levrero composed of *Manual de parapsicología*, *Fauna* and *El alma de Gardel*. We maintain that the *Manual* functions as a poetic art that accounts for his literary worldview, his aesthetic procedures and the conditions of possibility of his work. By signing with his literary heteronym, a book articulated with the protocols of a popular science text, the Uruguayan constructs his rarity through a politics of equivocation. In addition, the *Manual* is the axis of another «involuntary trilogy», which we call esoteric, where, with more insistence than in other nuclei of his trajectory, he besieges notions that delimit his aesthetic project. In his poetics, writing is configured as a therapeutic device that enables a state of trance. The authorial ghost, as a way of life far from social alienation, emerges in this *free space*. For Levrero, this contact with the transcendent takes place to the detriment of the artist's everyday self. This implies a necessary risk because the rest of the people can access that reality expanded by the Unconscious from the reading defined as a *dialogue among souls*.

KEYWORDS: Mario Levrero - Latin American literature - Manual de parapsicología - esoteric trilogy - poetic art.

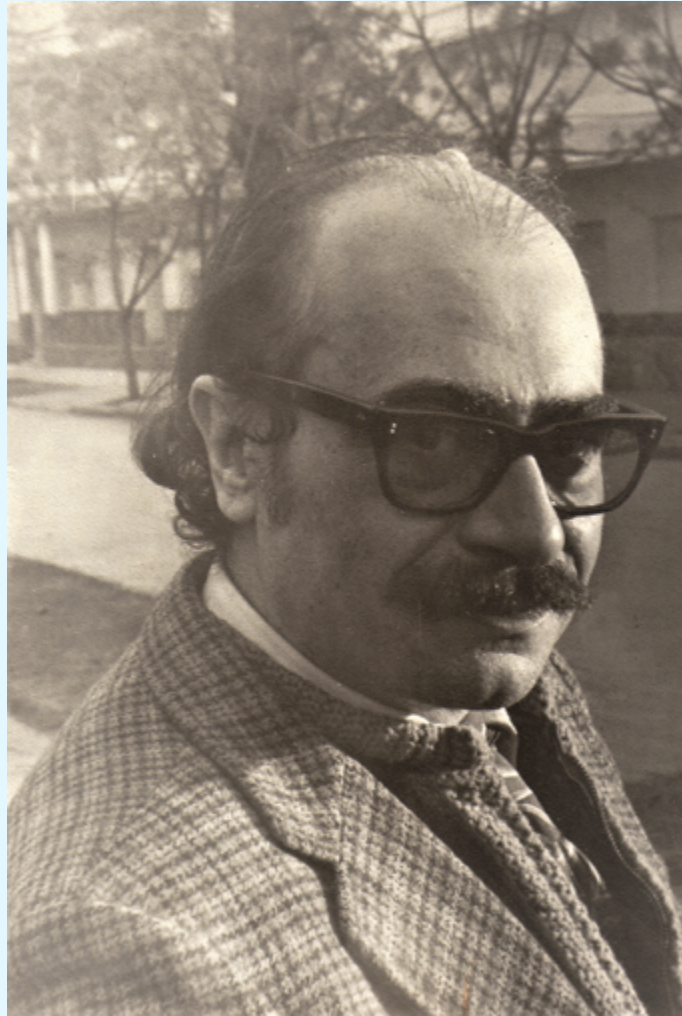


Figura 1. Ca. 1975. Jorge Varlotta de bigotes. Archivo Familiar Levrero.

El mito de origen: la parapsicología

En diferentes intervenciones públicas Mario Levrero asocia su relación con la parapsicología a un origen marcado por la escritura literaria. Por ejemplo, en una entrevista con Carlos María Domínguez, ante la pregunta por el surgimiento de este interés por la disciplina, insiste: «Poco después de empezar a escribir. Me sucedieron cosas muy llamativas, de telepatía, sobre todo, y luego tuve miles de experiencias más de distinto calibre» (Gandolfo, 2013, p. 49). Esta postura fundacional que coloca en un mismo punto de inicio el nacimiento de la escritura literaria —y, por ende, de su fantasma de autor— con la irrupción de experiencias paranormales da cuenta de la relevancia que estas tienen para asediar su obra. En ese contexto la aparición del *Manual de parapsicología* funciona para el uruguayo a modo de un exorcismo, es decir, una explicitación de los procesos internos que movilizan su poética:

Mi interés por la parapsicología apareció después de empezar a escribir. Al empezar a trabajar con el inconsciente me empecé a mover en otro terreno, y empecé a sufrir trastornos de tipo parapsicológicos, sobre todo telepáticos. Es como que percibía más de lo necesario, lo que era realmente torturante. Eso me llevó a una terapia parapsicológica, y el médico me explicó lo que me ocurría, descartando explicaciones sobrenaturales, lo que me ayudó a reducir la sintomatología. Le fui prestando menos atención y escribir el manual fue como liberarme de eso, otro exorcismo (Escanlar y Muñoz, 1988, pp. 53-54).

El libro, al apropiarse de protocolos de un texto de divulgación científica y rehuir de una matriz narrativa, se coloca en una zona de borde (Gerbaudo, 2021) que hace difícil una localización cristalizada dentro de la cartografía de su proyecto escriturario. De este modo, Diego Vecchio (2016a) señala que la inclusión de un supuesto manual en su obra literaria e incluso la publicación de la primera edición en una revista enfocada a la ciencia ficción sería uno de los tantos equívocos que ocurren con Levrero. Desde nuestra perspectiva, se trata de una política del equívoco y no de un mero error «involuntario», de una ética de escritor que lo lleva a situarse fuera de lugar (Rivadeneira, 2020a). A partir de esta posición (ex)céntrica el uruguayo construye su poética y lugar de autor.

La filiación de Levrero con la vertiente de los raros que realiza Ángel Rama (1972) parte de la constatación y de un intento de domesticación de esa característica excesiva: su libertinaje imaginativo (Rivadeneira, 2020b). Asimismo, más allá de las fundamentadas críticas que realiza Hebert Benítez Pezzolano (2020) a las debilidades teóricas de la categoría *raro* por su pretendida transhistoricidad, es evidente su potencia heurística para plantear una nueva organización del campo literario iluminando otras políticas de la imaginación (Benítez Pezzolano, 2016) alejadas del canon realista. Destacamos la fecundidad de la mesa de montaje (Antelo, 2015) del concepto de Rama y su correspondiente genealogía no solo por su incidencia en la articulación del campo, sino por las múltiples relecturas posteriores como las de Hugo Achugar (2010), que asocia la noción a un espacio de disenso, o de Carina Blixen (2010), quien lo vincula a la idea de extranjería y a la conciencia no diáfana del sujeto que enuncia. En ese marco, sostenemos que el uso de materiales marginados y los equívocos que colocan a Levrero en un constante fuera de lugar configuran su politicidad de raro. La escritura del *Manual* adquiere, entonces, el espesor de un arte poética donde se explicitan procedimientos y una cosmovisión literaria a la vez que se reafirma un lugar de autor que se posiciona en los márgenes.

Luciana Martínez resalta que el uso y la intervención del discurso científico por parte de Levrero «se conecta con el anhelo romántico por reunir mística, ontología, ciencia, estética» (2016, p. 94). A su vez, el uruguayo hace un ejercicio de reciclaje o incluso de coprofagia en el rescate de materiales marginales que reutiliza en función de su poética. Diego Vecchio destaca a propósito el gesto anacrónico que implica la escritura del *Manual* en tiempos en los que la disputa simbólica en el campo de las ciencias del inconsciente es dominada por el psicoanálisis: «El objeto de la parapsicología sería residual, construido a partir de los restos inasimilables por las otras ciencias» (2016a, p. 99). En el marco de un proyecto construido a través de residuos, el carácter particularmente «inclasificable» del *Manual* remarca su dimensión programática. Por un lado, el libro da cuenta de su cosmovisión de la escritura como un dispositivo terapéutico que habilita una instancia de trance hipnótico y la irrupción de una forma de vida alternativa. Por el otro, delimita las condiciones de posibilidad de la lectura de su obra, ya que se explicita su noción a modo de una comunicación entre almas. Para Levrero, el pacto de lectura deviene en un pacto espiritual (Corbellini, 2018) estableciendo un vínculo asimilable a la intensidad de un encuentro sexual (Núñez, 2016) que posibilita el (re)conocimiento de una realidad ampliada, lo que, en sus términos, implica, también, un contacto con lo trascendente.

En este trabajo proponemos una lectura crítica del *Manual de parapsicología* como un arte poética levreriana y eje de la trilogía esotérica, integrada, además, por *Fauna* y *El alma de Gardel*. La inclusión del *Manual* dentro de la obra de Levrero refuerza su lugar de autor (ex)céntrico a la vez que le permite explicitar su cosmovisión literaria. El uruguayo es un escritor prolífico que publica una vasta y variada cantidad de libros, que en gran parte son segmentados en tríadas por la crítica (De Rosso, 2013; Libertella, 2019): la trilogía involuntaria, la policial, la experimental y la luminosa. La delimitación de una trilogía esotérica no ha sido tan atendida debido a las dificultades para abordar un texto como el *Manual*. Sin embargo, entendemos que en esta tríada se concentra su proyecto escriturario y resulta indispensable para el análisis del conjunto de su obra. En este sentido, Ezequiel de Rosso (2013) destaca que solo las series a las que denomina policial y esotérica se mantienen en distintos momentos de su trayectoria. Nuestra hipótesis plantea que estos textos disímiles y alejados en el tiempo —el rioplatense escribe desde 1966 hasta 2004— pueden ser reunidos de manera coherente bajo el halo de su fantasma de autor que se configura como un «maestro-sacerdote-médico» (Rivadeneira, 2020a). La publicación del *Manual* es clave para la construcción de esta figura. El texto funciona a modo de un arte poética que permite delinear este espectro que organiza esta constelación de libros alrededor de una cosmovisión común: la literatura como instancia de trance hipnótico. La escritura

en Levrero es un dispositivo terapéutico que habilita la emergencia de un *espacio libre* que permite otra forma de vida alejada de la alienación cotidiana. En la trilogía esotérica encontramos la explicitación programática de esta poética solapada por la envoltura de un texto de divulgación (el *Manual*) y la transposición ficcional de estas tesis en relatos que asumen la forma de una terapia en clave policial (*Fauna*) y de una comunicación entre almas de alcance extraterrestre (*El alma de Gardel*).

El *Manual de parapsicología*

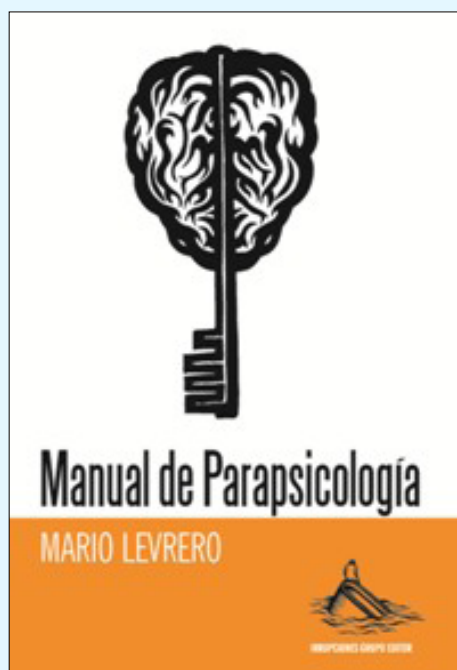


Figura 2. Cubierta de *Manual de parapsicología* (Levrero, 2010)

El *Manual de parapsicología* se publica en 1979 y el uruguayo decide firmarlo con su heterónimo literario, Mario Levrero. Sin embargo, como parte de su política del equívoco, presenta el libro a modo de un texto de divulgación científica que realiza por encargo del profesor Miguel Torri, representante en Uruguay del Centro Latino Americano de Parapsicología. Resaltamos que no es menor la elección de esta máscara para un escritor que a lo largo de su trayectoria da cuenta de una gran conciencia del funcionamiento de la figura de autor como un artefacto cultural (Rivadeneira, 2020a). En esta operación descarta el uso de Jorge Varlotta, nombre con el que presenta a su yo cotidiano y firma parte de su obra periodística, los guiones de historietas o las letras para canciones. Tampoco utiliza algunos de los tantos heterónimos con los que publica textos humorísticos como Tía Encarnación, Alvar Tot, Lavalleja Bartleby, Ange de la Branche, Sofanor Rigby, entre otros. Desde su primera edición dentro de las colecciones de libros de la revista argentina de ciencia ficción *El péndulo* hasta las más recientes de *Irrupciones* y *Criatura*, el *Manual* se sigue publicando en compilaciones literarias e incluyéndose en la obra de Levrero. Lo hace, eso sí, desde una zona de borde (Gerbaudo, 2021) que provoca ciertas vacilaciones en la crítica y, sobre todo, en grandes empresas como Random House a la hora de su comercialización. Sostenemos que, a pesar de esa ubicación periférica, el texto es un arte poética que ilumina todo el proyecto levreriano, como si desde el margen se pudiera aprehender mejor la totalidad.

Diego Vecchio (2016b) postula que los múltiples heterónimos que utiliza el uruguayo le permiten desplegar sus diferentes facetas creativas. Asimismo, esta emergencia de distintos semblantes está asociada a una de las nociones del *Manual*: la prosopopeisis. Este concepto refiere al fenómeno de la

irrupción de una personalidad en un sujeto en estado sonambúlico. En el apartado donde Levrero define la prosopopeya la vincula con la literatura fantástica:

Esta especie de literatura fantástica que acompaña a la afloración de la personalidad disgregada, se presenta en distintos grados de complejidad, desde la invención de pequeños detalles anecdóticos, falsamente biográficos, hasta biografías completas que nada tienen que ver con la vida real del sujeto (Levrero, 2010, p. 23).

Esta relación con la figura literaria del doble, ubicada en la matriz de géneros que atraviesan su obra como el fantástico y el policial, es evidente. De hecho, Levrero acude explícitamente a dicha categoría para resolver el enigma de su novela *Fauna*. Afirmamos, también, que la operación escrituraria fundacional de fragmentar la firma de Jorge Mario Varlotta Levrero en dos se sustenta en la noción de prosopopeya y es clave en la conformación de su poética. Para el uruguayo Mario Levrero, el escritor, es un efecto de la escritura que tiene como condición de posibilidad la existencia del sujeto alienado, Jorge Varlotta, su yo cotidiano, que sobrevive o subsiste en el marco de las presiones de la vida social.

El *Manual* se organiza en tres partes de acuerdo con las diferentes taxonomías de los fenómenos que abarca la disciplina. Además, incorpora tres apéndices, un prólogo y una advertencia que funciona a modo de un instructivo en el que se destaca que, para facilitar la tarea al lector, cada tanto se incluyen unas alertas «invitando a suspender la lectura y cambiar de actividad» (Levrero, 2010, p. 13). Esta particular interacción con el lector fractura la aspiración cientificista del texto y lo asemeja a prácticas de las vanguardias. Junto a su afán clasificatorio, el libro se construye a partir de la delimitación conceptual y el desarrollo de definiciones a la manera de un diccionario especializado.

En la versión levreriana de la disciplina todo fenómeno parapsicológico se produce por medio de una *psicorragia*:

Palabra cuyo sentido puede deducirse por analogía con *hemorragia*. En esta última hay una *disociación de los tejidos* que permite la afluencia de la sangre fuera de su curso normal. En la *psicorragia* hay una *disociación* psíquica que permite la liberación de fuerzas inconscientes (Levrero, 2010, p. 25).

Estos fenómenos se producen cuando existe un estado de *trance* en el sujeto, entendiéndolo como un grado de abolición de la conciencia volitiva presente en el sueño, la sugestión o la hipnosis. Asimismo, Levrero destaca que: «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*» (2010, p. 25). Esta idea, que delimita un mecanismo capaz de inducir la afloración voluntaria del inconsciente, es fundamental en su poética: para el rioplatense la escritura es un dispositivo terapéutico o *mancia* que habilita la emergencia de un otro, el escritor, que habita en ese *espacio libre*. Levrero define a las *mancias* como «el rito –práctico o simplemente mental– que da al sujeto una sensación de seguridad que le permite entrar por sí mismo en un estado ya sea leve o profundo de trance hipnótico» (2010, p. 25).

La noción de inconsciente que desarrolla el *Manual* «no es fácil ni parece por ahora posible» (Levrero, 2010, p. 18) de definir. Esta característica inaprensible del concepto organizador de la parapsicología que describe Levrero es coherente con su concepción mística (Martínez, 2013, 2016) y lo lleva a delimitar objeto y disciplina tautológicamente: el Inconsciente, con mayúscula y como sustantivo, es la causa habitual de los fenómenos parapsicológicos y la parapsicología la ciencia que los estudia. Este rasgo guarda relación con la idea de escritura del uruguayo en la que deseo y realización aparecen entremezclados o, como resalta Álvaro Fernández Bravo, «desdiferenciados» (2016, p. 21). En su poética el Inconsciente se persigue mediante el dispositivo o *mancia* que se articula al momento de escribir y, de manera recursiva, se realiza en ese mismo movimiento.

Levrero distingue este Inconsciente con mayúscula de uno con minúscula y como adjetivo que refiere a las «facultades y fenómenos que no dependen de la conciencia» (2010, p. 18) y del subconsciente entendido como los procesos inconscientes que podemos hacer conscientes en forma más o menos voluntaria. Como destaca Vecchio (2016a), el uruguayo se aleja de la concepción freudiana

y hegemónica formulando un inconsciente clase b que construye a partir de la parapsicología, sus lecturas de Jung y restos del imaginario místico. Al respecto, leemos en el *Manual*: «Jung advierte la “consciencia” de “lo inconsciente”, y muchas veces prefiere el término *alma*, sin su significación religiosa, para referirse a este “sujeto” que protagoniza la vida llamada inconsciente» (Levrero, 2010, p. 18).

Los trabajos de Martínez (2010, 2013) son fundamentales para el abordaje de la presencia del discurso científico en la obra levreriana. La crítica (2016) destaca otro concepto del *Manual*, la telergía como una noción pertinente para analizar la escritura temprana del uruguayo proclive a la proliferación de dobles. Dicha categoría delimita la relación de ciertos fenómenos extranormales de efectos físicos con la energía fisiológica humana. Describe la capacidad de un sujeto dotado en trance de producir una manifestación del inconsciente a través de la cual provoca en el mundo físico aparentes objetos o personas, espectros que se materializan y simulan autonomía mediante la voluntad o inteligencia inconsciente, que denomina psicobulia o, más específicamente en este caso, telebulia. En las aproximaciones al concepto en el *Manual*, el uruguayo destaca las propiedades curativas a las que se lo asocia y su vínculo con la idea de *fuerza*. Esta fuerza tendría cierta consistencia física y produce «efectos que pueden ser comparados a los de la electricidad y los imanes» (Levrero, 2010):

La telergía está compuesta por fuerzas complejas, que varían según las circunstancias, produciendo distintos efectos y que se trata de las mismas fuerzas que actúan en el interior del organismo humano; además responden al concepto actual de la transformación de la energía física, que como hemos dicho es una sola y adquiere distintos nombres de acuerdo con la acción que realiza (p. 47).

Martínez (2016) asocia los textos tempranos de Levrero, oníricos y poblados de arquetipos, con la noción de telergía y los contraponen a la escritura como manía que, de manera lúcida, supo identificar en relación con la etapa final de su trayectoria. Desde nuestra perspectiva, entendemos que el uruguayo configura toda su obra a modo de un dispositivo terapéutico o manía y en el caso de los relatos diarios de la llamada trilogía luminosa solo explicita dicho proyecto (im)posible. Frente al fracaso por retornar a un modo de escribir perdido, exhuma al yo que enuncia para, en esa operación, (re)construirse y rastrear las huellas del Espíritu que asume la forma de un pájaro del que solo quedan restos (Echeverría, 2008).

En distintas entrevistas Levrero destaca el libro *Psicoanálisis del arte*, de Charles Baudouin. De este retoma la idea de que el arte es hipnosis. En una de estas intervenciones resalta a propósito:

Lo que se transmite no es la información, sino un contenido que está disimulado y que se te mete a través de un estado de trance. Para mí, hay un hecho artístico cuando hay hipnosis, encantamiento. Por eso estoy en contra de los críticos que desarman los textos, buscan técnicas, explican racionalmente determinados fragmentos. Eso pone distancia, como los prólogos, que hacen que se lea buscando lo que dice en él. Creo que la comunicación directa con el autor, el alma a alma, está en la forma, en el estilo, en la estructura del relato (Gandolfo, 2013, p. 196).

En el *Manual* desarrolla la sentencia de que el arte es hipnosis, pero de manera lateral y disimulada, mediante esta poética y política del equívoco que constituye su rareza. A propósito, destaca a los artistas como sujetos que tienen hiperestesia o exaltación de la sensibilidad:

Del mismo modo que ciertas mariposas macho son atraídas por la hembra en celo desde muchos kilómetros de distancia, o que un perro entrenado para la caza muestra una sensibilidad olfativa extraordinaria, también un artista suele advertir matices (de color, sonido, etc.) completamente indiferentes para otras personas (Levrero, 2010, p. 19).

De este modo, a lo largo de un libro que adopta la forma de un manual de divulgación, Levrero despliega las condiciones de posibilidad de su propuesta estética. En un apartado, por ejemplo, se refiere al talento inconsciente: «Son muy abundantes los casos conocidos de descubrimientos, invenciones y obras de arte ideados, resueltos, completados o aun realizados totalmente durante el sueño, incluso en estado de sonambulismo espontáneo» (2010, p. 20). En otro segmento, que nos remite

a los ejercicios caligráficos de *El discurso vacío*, se detiene en la psicografía y destaca que: «Se obtiene con cierta facilidad (y siempre con riesgo), entrenándose en independizar la mano que escribe» (2010, p. 40). Estos fragmentos dan cuenta de cómo en el *Manual* Levrero desarrolla su concepción particular respecto a la literatura y el arte, remarcando incluso los medios o técnicas que emplea en la construcción de sus textos: onirismo, trance, disociación del sujeto que escribe con el yo consciente.

No obstante, en el «riesgo» que refiere entre paréntesis en relación con la psicografía se concentra la concepción de la escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Levrero destaca a lo largo del *Manual* el uso de mancias con fines terapéuticos, pero remarca el riesgo que existe en toda forma de manipulación del inconsciente, por lo que debe realizarse «por personas debidamente autorizadas, y siempre bajo la responsabilidad del médico o del psicólogo» (Levrero, 2010, p. 27). Hasta incorpora como uno de los apéndices del libro un apartado titulado «Nociones de psico-higiene» en el que aborda, a partir de consejos, la búsqueda del equilibrio y la armonía psíquica y física. Vuelve a desalentar, entonces, la inducción indebida al trance hipnótico. Sin embargo, dentro del mismo apéndice con las advertencias, señala una condición de excepción respecto al artista en la que explicita una postura estética y ética que hace referencia a su propia relación con la literatura:

El artista genial, el filósofo o el santo, lo son porque han logrado estimular su Inconsciente; pero lo han hecho por medio de «mancias» apropiadas, técnicas de inducción al trance ligadas a una visión elevada de la realidad y a grandes aspiraciones espirituales. Pagan, también, un precio en salud porque se trata de la ruptura de un equilibrio; sin embargo, la humanidad tiene derecho a pensar que ese precio vale la pena (Levrero, 2010, p. 84).

El artista es un sujeto dotado, en los términos levrerianos. Esta particularidad, empero, no es del todo privilegiada: de hecho, resalta que esta capacidad de evidenciar o producir fenómenos parapsicológicos no está condicionada por el sexo o la inteligencia, aunque es más frecuente entre «los sonámbulos, histéricos, psicóticos y retardados mentales» (Levrero, 2010, p. 24). Además, implica un riesgo. El deterioro del yo consciente y cotidiano, en este caso Jorge Varlotta, es el precio que se debe pagar para la emergencia del fantasma de Mario Levrero como efecto de esa mancia que es la escritura convertida en dispositivo terapéutico y forma de vida. Una apuesta riesgosa que es estética, pero también ética y política, pues implica un rechazo a la vida burguesa organizada a partir del trabajo alienante y un arrojarse abismado al Inconsciente o al Espíritu que, en su perspectiva, resultan intercambiables.

Otra trilogía «involuntaria»

Una muestra de la política del equívoco que practica Levrero en la organización de su obra es su conocido descubrimiento de que las tres primeras novelas que escribe conforman una especie de trilogía involuntaria. Luego de su publicación recién logra reconocer que las une el eje arquetípico de la ciudad. De Rosso (2013) distingue, a propósito, otras trilogías que constituyen series en la trayectoria del uruguayo: la experimental compuesta por *Caza de conejos*, *Ya que estamos* y *Desplazamientos*; la policial, por *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, *La banda del ciempiés* y *Dejen todo en mis manos*, y la luminosa, por «Diario de un canalla», *El discurso vacío* y *La novela luminosa*. El crítico, a la vez, destaca una serie esotérica integrada por *Fauna* y *El alma de Gardel* en la que no incluye el *Manual*, entendemos que debido a los problemas que plantea su falta de espesor narrativo por su estructuración mediante los protocolos de un texto de divulgación científica. En su retrato biográfico sobre Levrero, Mauro Libertella (2019) sí señala esta posible trilogía esotérica que implica la incorporación del *Manual* dentro de esa cartografía organizada en tríadas.

De esta manera, la ubicación del *Manual* ilumina distintas zonas de esta política del equívoco. Se trata, entonces, de un arte poética que asume la forma desviada de un texto de divulgación. Igualmente, puede ser leída como el eje de una nueva trilogía involuntaria, la esotérica, serie de textos en donde expone con más claridad su cosmovisión literaria. En este sentido, Núñez resalta, en el prólogo de la última edición, que el libro es una puerta de entrada en la dimensión Levrero:

De algún modo, este manual no solo sirve para explorar la obra de Levrero con ojos atentos, sino que tiene la facultad de provenir de ese mundo que escapa a la percepción adormecida de la costumbre, como si este texto se hubiese colado por un portal de otra dimensión: la dimensión Levrero (2019, p. 10).

En una escala mayor, toda la trilogía adquiere este carácter de puerta de ingreso en relación con las otras series. De hecho, *Fauna*, que es escrita en 1979, el año de aparición del *Manual*, tiene de epígrafe una cita de Freud que induce una lectura desviada del médico vienés como simpatizante de la parapsicología: «Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis» (2012a, p. 11). Vecchio señala con justeza que esta frase, amputada y tergiversada de Freud, no implica una torsión falsa, sino que nos desplaza a esa otra dimensión levreriana: «La parapsicología podría ser definida como el reverso del psicoanálisis, la ciencia del ectoplasma de Freud. O bien, un psicoanálisis de otro planeta, un psicoanálisis de un mundo paralelo al nuestro, la ciencia del inconsciente espectral» (2020, p. 224).

Fauna narra un caso de terapia parapsicológica que se estructura a modo de una investigación detectivesca. Es decir, concentra las dos series que De Rosso (2013) señala como las que más perduran en la trayectoria del uruguayo: la esotérica y la policial. A su vez, coincidimos con el crítico cuando la coloca entre los libros donde predomina lo esotérico, ya que la proliferación de dobles y los enigmas que presenta la novela se resuelven recurriendo a conceptos del *Manual*, más precisamente, la proso-popesis. En *Fauna* los personajes femeninos, configurados como ánimas junguianas tan recurrentes en su narrativa (Corbellini, 1996), se componen a partir de esta noción. El ánima, esa especie de monstruo bifronte que implica la salvación y la perdición y reúne la imagen de la madre y de la prostituta, en este caso adquiere la silueta aparente de dos hermanas: Flora, aniñada y retraída, y Fauna, de desbordante sexualidad. El protagonista, un escritor que trabaja en un quiosco, recibe la inesperada visita de la última, quien le pide que inicie una terapia con su hermana, ya que sabe que tiene conocimientos de parapsicología, pues ha escrito artículos periodísticos sobre la disciplina.



Figura 3. Cubierta de *Fauna / Desplazamientos* (Levrero, 2012a)

En la novela se plantean, entonces, distintas matrices de la poética de Levrero. Por un lado, una economía política de la práctica literaria que se detiene en la materialidad del oficio, en el hecho, por ejemplo, de tener que trabajar de otra cosa, como reverso de la potencialidad de la escritura, esa máquina antropofágica que se puede apropiarse de distintas disciplinas o sujetos, la parapsicología en este caso o el psicoanálisis y el Freud del epígrafe, y configurar su propio fantasma. Esta dinámica tiene su operación originaria en la creación de Mario Levrero como efecto de escritura y resultado de la existencia, a modo de supervivencia, de Jorge Varlotta. Por otro lado, la escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. El texto está dedicado a terapeutas entre los que menciona –subrayando este papel del arte– a un escritor como Raymond Chandler y humoristas como Laurel y Hardy. *Fauna* es una terapia organizada en clave de investigación policial. Levrero se vale del método de la sospecha del género, que lo asocia al procedimiento del análisis, para desarrollar su cosmovisión poética. Las hermanas, e incluso el malvado Monsieur Victor, resultan ser la misma persona, quien, a partir de la prosopopeya, adquiere estos diferentes rostros. En el camino de este proceso terapéutico el *objeto contundente* con el que el protagonista ataca al villano es la máquina de escribir.

Si *Fauna* introduce la dimensión Levrero a través de la voz de un Freud fantasmal, en *El alma de Gardel* dicha puerta se construye mediante la invocación de un Gardel de otro planeta. El protagonista, otra vez un escritor, es abordado por un desconocido mientras realiza una investigación en una biblioteca. Este sujeto de cabellos blancos le dice que Gardel ha dejado su alma en sus discos: «El alma de Gardel está en el surco de cada disco, un poco del alma quiero decir, son pedazos que fue dejando por la Tierra, y ahora tendría que reunirlos silenciosamente para poder trascenderse» (Levrero, 2012b, p. 17). Aunque el espectro desea elevarse a un plano superior, la admiración de los que lo escuchan tiende a retenerlo en uno inferior. La historia se complejiza cuando el escritor recibe la visita del alma que resulta ser una fuerza extraterrestre:

Esta alma que se había encarnado una vez en Carlos Gardel no era un alma común, sino una fuerza que había sido dirigida hacia aquí desde una remota galaxia con la misión de conquistar nuestro planeta. Pero las almas no siempre obedecen las órdenes superiores, y ésta no lo había hecho; utilizó su poder especial para transformarse en un ídolo de multitudes, y después de la muerte de su envoltura carnal se quedó cerca de nosotros y de nuestro plano de existencia como una presencia benéfica, protectora (Levrero, 2012b, pp. 20-21).

Así como en *Fauna* se apropia del método del policial para ficcionalizar una terapia, en *El alma de Gardel* Levrero utiliza un motivo de la ciencia ficción para dramatizar su cosmovisión del arte como una comunicación entre almas. La presencia de Gardel ocupa un rol protector y, de hecho, se preocupa por el protagonista, ya que el hombre de pelo blanco, otro extraterrestre, podría hacerle daño. Esta irrupción fantasmática se manifiesta sin ninguna marca de la identidad terráquea del músico, sino que lo hace como un viento en el marco de ese contacto entre almas que deviene en el cuerpo del protagonista flotando en su cuarto.

La silueta de Carlos Gardel funciona en la obra de Levrero como la imagen del artista que transmuta en mito. En la novela *París* lo encontramos cantando en la ciudad homónima construida a modo de una metáfora (Mondragón, 2006; Montoya Juárez, 2013) que condensa los sueños y las pesadillas de la modernidad. El protagonista indigente (Verani, 1996), característico de sus relatos, descubre en ese texto que tiene alas y asiste al asesinato de lo trascendente (Rivadeneira, 2014) simbolizado en un ángel caído. Jorge Olivera (2011) destaca que a este plano mítico lo complementa una naturaleza ucrónica, ya que el narrador mira por televisión la invasión de Hitler a París o va al concierto de Gardel en el teatro Odeón sabiendo que ha sufrido un accidente y se encuentra, además, con un grupo de rock antecediéndolo. En ese espacio que yuxtapone temporalidades la figura del músico nunca es representada, sino que el protagonista se deja llevar por su voz entonando «Rubias de New York» hasta tener la certidumbre de que no se trata de un engaño, sino que el Mago está allí. Esta voz del fantasma del Mago (re)aparece en *Burdeos, 1972* distorsionada por efecto de la escucha de la pareja del narrador, Antoinette, a quien le molesta su música. Como señala Núñez, se trata de un ejemplo de hiperestesia indirecta, una noción presente en el *Manual* que explica que el vínculo estrecho entre ambos habilita que «no solo para uno se hagan perceptibles las emociones del otro, sino

que se sugestionen mutuamente los estados de ánimo, estableciendo una situación de comunicación extranormal» (2019, p. 8).



Figura 4. Cubierta de *El alma de Gardel* (Levrero, 2012b)

El alma de Gardel aborda esta comunicación extranormal, de otro planeta, entre almas, para pensar, a partir del concepto de hiperestesia, el funcionamiento de la memoria y la percepción. La novela se articula a través de una serie de intensidades que vincula, por corredores espectrales, un objeto –un paraguas, un libro–, un momento lluvioso, el recuerdo de una mujer y otra mujer del presente:

¿Habría reencontrado a Julia si no hubiera reencontrado el paraguas rojo en el cajón de la cómoda? Pero este movimiento hacia Julia había comenzado antes, quizá cuando robé aquel paraguas en la Biblioteca, y me puse a pensar en paraguas, y recordé mi colección de paraguas y me puse a buscarla. ¿Por qué no? Hubo toda una actividad psíquica que finalmente me condujo a Julia por un aparente azar, y esa actividad incluía el interés por un libro visto en una vidriera (Levrero, 2012b, pp. 110-111).

Juan José Becerra (2012) plantea que esta serie de encadenamientos mentales conforman una trama sobre la composición del recuerdo, lo que pone en funcionamiento la narración intensiva propia del uruguayo que se contrapone al carácter expansivo del género novela. Para el escritor argentino, Levrero recorta la experiencia vital y la somete a una práctica de laboratorio a través de métodos de aproximación, como el buceo escópico, para obtener una verdad más intensa. Sostenemos que esta estrategia se corresponde con su cosmovisión literaria expresada en el *Manual* y a la delimitación que realiza del artista. La hiperestesia de estos sujetos dotados habilita este detenerse en pequeños recortes de experiencia hasta penetrar en lo invisible a la vista del resto y en asediar un objeto con una profundidad que lo transforma y traza diferentes líneas de asociación. La dimensión Levrero consiste en ingresar a esa percepción de *otro planeta* que ilumina otros matices del universo aparentemente

conocido, por eso no es extraño que se reivindique como un autor realista, un realista de otra galaxia que convierte todo en literatura:

El destino de toda cosa en el universo, tal vez incluso el universo mismo, sea convertirse en Literatura. Todo hecho que no se pierde de la memoria, se vuelve Historia o Novela, y finalmente la Historia se lee como Novela (2012b, p. 54).

El *Manual*, en particular, a modo de arte poética y esta trilogía esotérica a la que se integra, a pesar de no ser tan abordados por la crítica como otras zonas de su obra, dan cuenta de manera concentrada de esta dimensión Levrero. Manifiestan las condiciones de posibilidad de sus textos, su cosmovisión, estrategias y figuración de autor. En este sentido, Ricardo Romero (2016), cuando intenta aproximarse a una delimitación de lo levreriano, se detiene en que se trata de una ética y estética de la escritura: «Todo se vuelve literatura porque la literatura es esa búsqueda interminable de lo real, porque esa es la única manera de no perdernos en la hostilidad silenciosa de la vida» (p. 116). No es casual que Romero recurra a diversos fragmentos de *El alma de Gardel* para asediar lo levreriano, ese discurrir escriturario que acaba en el propio Levrero, en su fantasma: «Las personas ya no son personas, son como los colores que utiliza el artista. Y el artista soy yo, y el único espectador soy yo, y el espectáculo comienza cuando yo llego» (Levrero, 2012b, p. 99).

La escritura en Levrero se configura como un dispositivo terapéutico y una forma de vida. Un discurrir que busca una experiencia luminosa, el Inconsciente o el Espíritu y, de manera recursiva, se realiza en la misma práctica. En ese recorte se nos presenta un universo otro, donde los objetos son asediados con mayor intensidad. Esta operación habilita la emergencia de un *espacio libre* respecto a la vida alienada de los adultos y su yo cotidiano, Jorge Varlotta, y permite la emergencia del propio Levrero, efecto él mismo de la escritura.

El autor es un muerto

En la «Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero» el uruguayo realiza una operación similar a la que hace en el *Manual*. El texto asume un protocolo escriturario que rompe con lo narrativo, aunque es incluido dentro de un libro de relatos breves, *El portero y el otro*, y puede ser leído como una segunda arte poética:

Cuando de tanto en tanto caigo en una «crisis literaria», tengo algún sueño en el cual aparece «El Escritor», una figura imponente, una especie de maestro, grande y oscuro, al cual me acerco; no nos hablamos, él simplemente está allí, en una actitud de contemplación o ensimismamiento, y yo me mantengo a una respetuosa distancia, lo observo. No sucede más nada, pero esos sueños tienen una carga tremenda y sé que en ellos resuelvo algo que me permite seguir andando. Bien, en el sueño no se dice de modo explícito, pero al despertar sé que ese hombre es Onetti (Levrero, 1992, pp. 181-182).

Este fragmento, en el que vuelve a ciertos núcleos del *Manual*, da cuenta del espesor de la imagen del fantasma a la hora de pensar la tradición literaria: funciona como un peso, una carga inquietante, pero que, al mismo tiempo, es indispensable para seguir «andando». No se parte de una *tabula rasa*, cada escritor se configura en relación con otros, sus contemporáneos y las siluetas del pasado. A su vez, toda literatura nacional construye un espectro primordial, una especie de *pater familias* alrededor del cual giran el resto de las sombras del sistema literario. Bolaño, en su condición de escritor transnacional o, mejor dicho, polinacional, describe en su obra dos escenas similares al sueño levreriano, pero asociadas a las literaturas mexicana y chilena: el primer caso aparece en *Los detectives salvajes*, el encuentro entre Ulises Lima y Octavio Paz en Parque Hundido donde sin decirse nada comienzan a formar figuras y líneas imaginarias entre sus cuerpos; el segundo, en el relato «Carnet de baile», es aún más similar al de Levrero, ya que se trata de una alucinación en la que la figura de Hitler transmuta en la de Pablo Neruda.¹ La poética de un escritor depende, entonces, de la distancia

1 «48. Hubo una época, felizmente ya pasada de mi vida en que veía por el pasillo de mi casa a Adolf Hitler. Hitler no hacía nada más que caminar pasillo arriba y pasillo abajo y cuando pasaba por la puerta abierta de mi dormitorio

y la forma de las líneas imaginarias que traza respecto al fantasma de la tradición, de la posición en la que ubica su propia silueta en el espacio imaginario del campo. Levrero, que en su autoentrevista destaca sus diferencias con la obra de Onetti, lo identifica como el espectro desde dónde dibujar su propia sombra. Señala: «Es uno de los autores que justamente no tienen “encanto”, no te hipnotizan o no te permiten caer en trance; Onetti lleva a su propio crítico incorporado» (1992, p. 181). Como en un juego de espejos, legitima su postura estética casi por la negativa en relación con el modelo: frente a la literatura sin encanto, la literatura como trance hipnótico; frente al realismo crítico, el libertinaje imaginativo.²

La recurrencia a figuras espectrales situadas en la frontera entre presencia-ausencia a lo largo de la historia literaria, desde los clásicos grecolatinos, pasando por Shakespeare, hasta la literatura contemporánea, expresa mucho más que un tópico. Se trata de un método reflexivo sobre la práctica de escritura, sobre el funcionamiento del dispositivo. La literatura organiza toda una teatralidad, una puesta en escena alrededor de un muerto, de algo que está y no está, que asedia. Todo autor es un muerto, el fantasma de un nombre, señala Jorge Monteleone (2016) a partir de Agamben, el eco de una voz que nos llega traducida.

El libro *Lo que dicen las mesas parlantes*³ contiene las «conversaciones» que pudieron entablar Victor Hugo, su familia y amigos más cercanos con espíritus célebres, como los de Galileo, Jesucristo o Shakespeare. Las sesiones tuvieron lugar entre 1854 y 1855 durante el exilio del escritor francés en la isla de Jersey por razones políticas. El texto es casi un manual acerca de los mecanismos literarios: implica una apropiación de la oralidad; una oralidad muchas veces traducida, del más allá al médium –en general el hijo de Victor Hugo, Charles–, del médium a la escritura del autor francés; un diálogo con la tradición –Shakespeare llega a dictar un drama desde el más allá– y una conversación con La Muerte. No es un dato menor que, dentro de los espectros con los que toman contacto, es con este último con el que tienen un mayor intercambio y por el que Victor Hugo, en particular, demuestra más interés. La Muerte hasta le dicta una especie de poética sobre la escritura a lo largo de varias sesiones. Leemos en uno de los fragmentos de esas transcripciones: «Todo gran espíritu hace dos obras en su vida: la obra del vivo y la obra del fantasma» (Monteleone, 2016, p. 59).

Una de las consignas del taller literario de Levrero consiste en anotar, lo más fidedignamente posible y sin pretensión literaria, el relato de un sueño y, en una segunda etapa, sobre la base de ese texto crear uno nuevo borrando los indicios de su origen onírico. En el «Diario de la beca» el uruguayo se detiene en el caso de una alumna que no logra resolver de manera satisfactoria el ejercicio, pero de la que le interesa destacar el contenido narrado: pasa por un cementerio, entra en una casa, ve ciertas cosas y decide volver a la suya; allí nota que sus familiares están hablando mal de ella y que le han desarreglado la biblioteca, por lo que se indigna. Cuando los increpa nadie le responde, todos la ignoran y al final desaparece. Señala Levrero:

Le hice notar lo obvio, que en ese sueño ella estaba muerta, era un fantasma. No se había dado cuenta; en su momento, ni siquiera su terapeuta le había interpretado el sueño de este modo. Le expliqué a mi alumna la coincidencia con el sueño que yo había recordado y anotado hoy, el de mi velorio, y le propuse que el relato lo transformara en un cuento de fantasmas, contado por el fantasma (2009, p. 63).

Concebir el relato como un cuento de fantasmas donde el narrador es un espectro es la forma más genuina de contar, porque, en definitiva, la práctica de la escritura no es otra cosa que un dispositivo, como las mesas parlantes de Victor Hugo, que procura (re)construir ecos de voces perdidas en algún lugar de la memoria, el Inconsciente, los sueños o el más allá. Los *flippers*, las computadoras, los ejercicios caligráficos

ni siquiera me miraba (...) 49. Quince días después Hitler se esfumó y yo pensé que el siguiente en aparecer sería Stalin. Pero Stalin no apareció. 50. Fue Neruda el que se instaló en mi pasillo» (Bolaño, 2010, p. 405).

2 Además, si en Onetti el creador, configurado en personajes como Brausen o Linacero, es un dios en miniatura y con minúsculas que inventa grietas dentro de la miseria gris de la ciudad, en Levrero es un instrumento que escribe en procura de un acontecimiento siempre (por)venir.

3 La publicación, en 2016, por WunderKammer es la primera traducción al español del libro y forma parte de una colección cuyo segundo texto es, significativamente, *Los raros*, de Rubén Darío.

de *El discurso vacío* o la imagen recurrente con el papel de calidad de *La novela luminosa* son metáforas de esta máquina que sutura cuerpo y sombra.

Lo levreriano consiste en asediar cualquier recorte de la experiencia con la intensidad y la autenticidad de este mecanismo que muchas veces tiene poco que ver con la consagración literaria. El uruguayo configura su politicidad al valerse de los restos de disciplinas marginadas como la parapsicología y las teorías de Jung. Compone un Inconsciente «clase b» (Vecchio, 2016a) que escribe con mayúscula y es intercambiable con Espíritu o Yo interior/verdadero para dar cuenta de hacia dónde se dirige esta maquinaria de escritura. Se trata de una posición estética y ética que lo coloca en un lugar (ex)céntrico, «fuera de lugar», que articula mediante los aparentes equívocos y el uso de material residual. En este sentido, no es un hecho menor la firma como Mario Levrero del *Manual de parapsicología*, que funciona a modo de un arte poética dentro de su obra. Un libro que a partir de los protocolos de un texto de divulgación explicita métodos, taxonomías y prácticas que presentan su cosmovisión estética. La incursión de manera lateral en géneros en su momento poco valorados por la crítica como el policial, el folletín o la ciencia ficción expresa una operatoria similar, una voluntad de situarse en la periferia de la periferia. De esta manera, los otros dos textos de la trilogía esotérica se construyen retomando estos elementos: *Fauna*, la ficción de una terapia parapsicológica estructurada de igual forma que un relato policial, y *El alma de Gardel*, una exploración en la percepción y el recuerdo a través de la asociación por hiperestesia en el marco de una invasión extraterrestre.

El programa de las vanguardias históricas de fusión vida y obra es acotado por Levrero, que piensa la literatura como una instancia terapéutica individual. El escritor o artista asume un rol fronterizo con el médico o el sacerdote al entender la escritura como mancia o dispositivo. El costo que debe pagar es alto, las incursiones en la interioridad o el Inconsciente en el momento del trance se hacen en desmedro de un yo cotidiano desgajado, con escasa voluntad. El uruguayo expone esta fractura en su propio nombre: Mario Levrero es una incisión escrituraria de Jorge Mario Varlotta Levrero, una cicatriz en la firma remarca la prosopopeya, el desdoblarse en detrimento de un Jorge Varlotta que sobrevive como puede. En el marco de las lógicas burguesas que organizan la vida social a partir del trabajo, el yo cotidiano rehúye de los horarios y obligaciones de un empleo formal y, aunque fracase en su intento de encontrar el ocio absoluto como condición ideal, en ese gesto, en esa derrota, habilita la posibilidad de la irrupción de Levrero al poner en funcionamiento la máquina de escritura.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (2010). *¿Comme il faut?* Sobre lo raro y sus múltiples puertas. *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, 17-28. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/376>
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías Latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Becerra, J. (2012). La memoria infiel. *Cuadernos LIRICO*, 7. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/752>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.752>
- Benítez Pezzolano, H. (2016). Presentación. Raros y fantásticos uruguayos: tres casos, tres perspectivas. *Revista Landa* 4(2), 166-170. Recuperado de [https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%C3%93N%20Hebert%20Ben%C3%ADtez%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20\(2\).pdf](https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol4n2/2.%20DOSSIER%20-%201.%20PRESENTACI%C3%93N%20Hebert%20Ben%C3%ADtez%20Pezzolano%20-%20Presentacion%2020161%20(2).pdf)
- Benítez Pezzolano, H. (2020). Ángel Rama y los raros: ascenso y desvanecimiento de una categoría. *Telar*, 25, 27-48. Recuperado de <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/493/507>
- Blixen, C. (2010). Variaciones sobre lo raro. *Cahiers de LI.RI.CO*, 5, 55-72. Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/394>
- Bolaño, R. (2010). Carnet de baile. En *Cuentos* (pp. 398-406). Buenos Aires: Anagrama.
- Corbellini, H. (1996). Las traiciones del soñante. *Nuevo Texto Crítico*, 16/17, 19-34.
- Corbellini, H. (2018). *El pacto espiritual de Mario Levrero*. Montevideo: Paréntesis.
- De Rosso, E. (2013). Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 141-163). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- De Rosso, E. (2016). Una profesión sin nombre: límites del género policial en *Fauna*. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 195-202). Buenos Aires: Eduntref.
- Echeverría, I. (2008). Levrero y los pájaros. En P. Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero* (pp. 93-102). Montevideo: Trilce.
- Escanlar, G. y Muñoz, C. (1988). Levrero o de los modos del hipnotismo. *Cuadernos de Marcha* (33), Año IV, 51.
- Fernández Bravo, Á. (2016). El oficio de escribir: consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 17-28). Buenos Aires: Eduntref.
- Gandolfo, E. (Comp.) (2013). *Un silencio menos: conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva.
- Gerbaudo, A. (2021). *Ni dioses ni bichos: profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- Hugo, V. (2016). *Lo que dicen las mesas parlantes: conversaciones con los espíritus en la isla de Jersey*. Girona: WunderKammer.
- Levrero, M. (1992). Entrevista imaginaria con Mario Levrero por Mario Levrero. En *El portero y el otro* (pp. 169-187). Montevideo: Arca.
- Levrero, M. (2009). *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo.
- Levrero, M. (2010). *Manual de parapsicología*. Montevideo: Irrupciones.
- Levrero, M. (2012a). *Fauna / Desplazamientos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Levrero, M. (2012b). *El alma de Gardel*. Buenos Aires: Mondadori.
- Libertella, M. (2019). *Un hombre entre paréntesis: retrato de Mario Levrero*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Martínez, L. (2010). Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance. En A. Giordano (Comp.), *Cuadernos del Seminario I: Los límites de la literatura* (pp. 33-58). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR.
- Martínez, L. (2013). Mario Levrero, la ciencia y la literatura. En E. de Rosso (Comp.), *La máquina de pensar en Mario: ensayos sobre la obra de Levrero* (pp. 165-190). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martínez, L. (2016). Una distancia óptima: mística, parapsicología y termodinámica en Levrero. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 81-96). Buenos Aires: Eduntref.
- Mondragón, J. C. (2006). París: Ciudad-metáfora en la obra de Mario Levrero. «Dossier Mario Levrero». *Hermes Criollo. Revista de crítica y teoría literaria y cultural*, 10, 105-114.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre: poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.
- Montoya Juárez, J. (2013). *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce.
- Núñez, M. (2016). La biblioteca errante: escenas de lectura en *La novela luminosa* de Mario Levrero. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 11-12, 257-273.
- Núñez, M. (2019). La dimensión Levrero. En M. Levrero, *Manual de parapsicología* (pp. 5-10). Montevideo: Criatura.
- Olivera, J. (2011). Dos versiones del exilio en París: Mario Levrero y Carlos Gardel. *Revista de Filología Románica*, VII, 331-338.
- Rama, Á. (1972). El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya. En *La generación crítica (1939-1969)* (pp. 220-245) Montevideo: Arca.
- Rivadeneira, B. (2014). París como escenario del crimen. En G. Franco, M. González y P. Núñez (Comp.), *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero* (pp. 28-43). Montevideo: Rebeca Linke.
- Rivadeneira, B. (2020a). La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida. Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero. *Orbis Tertius*, 25(32), 110.
- Rivadeneira, B. (2020b). 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, 69-94.
- Romero, R. (2016). Aproximaciones a Levrero. Lo levreriano. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero:*

- intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 113-118). Buenos Aires: Eduntref.
- Vecchio, D. (2016a). El *Manual de parapsicología*. Los inconscientes categoría B. En C. Bartalini (Ed.), *Escribir Levrero: intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (pp. 97-110). Buenos Aires: Eduntref.
- Vecchio, D. (2016b). Las personalidades múltiples de Jorge Mario Varlotta Levrero. *Cuadernos LIRICO*, 14, Recuperado de <https://journals.openedition.org/lirico/2301>
- Vecchio, D. (2020). *Fauna/Desplazamientos: un díptico espectral*. En J. L. Nogales Baena (Coord.), *Mario Levrero: i(nte)rrupciones críticas* (pp. 223-236). Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Verani, H. (1996). Aperturas sobre el extrañamiento. *Nuevo Texto Crítico*, 16/17, 45-58.