

La condición fractal

[Jesús Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar – Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Montevideo, Trilce, 2013, 144 p.]

Ramiro Sanchiz
rsanchiz@hotmail.com

Parece que Juan Carlos Onetti dijo alguna vez que "los críticos son como la muerte: pueden tardar, pero siempre llegan". Y Mario Levrero, quien de alguna manera asumió la ética de escritor de Onetti, nunca ocultó lo problemático, lo áspero de su relación con la crítica; aunque, para él, los críticos tardaron, sí, pero llegaron. Después que la muerte, es verdad, pero *llegaron*. Y siguen llegando.

Es un poco extraño, de todas formas, que haya habido que esperar casi diez años (con una suerte de *boom* editorial en el medio) para que apareciera el primer libro dedicado por entero a la literatura de quien ha sido y viene siendo reconocido como el último verdadero maestro de la literatura uruguaya o, por qué no, rioplatense. Se trata de *Mario Levrero para armar – Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, de Jesús Montoya Juárez, publicado en Montevideo por la editorial Trilce, ligada a la obra de Levrero gracias a la edición en la década de 1990 de libros como *El discurso vacío* y *El alma de Gardel*.

Ya desde el título elegido por Montoya asistimos a una doble perspectiva; la idea de un Levrero "para armar" evoca una pluralidad de piezas y sus necesarias articulaciones, no siempre evidentes; del mismo modo, a lo largo del libro encontramos diversos modelos de esa articulación: el papel de las imágenes en la narrativa levreriana, por ejemplo, o el posible rol del concepto de fractal en algunas zonas de esta; a la vez, cada una de esas perspectivas evidentemente "arma" un Levrero posible.

En cuanto al "libertinaje imaginativo" (una referencia a la lectura temprana de la obra de Levrero a cargo del célebre crítico uruguayo Ángel Rama) y su tensión entre el elogio y la objeción, en la atención a esa fórmula de Rama plantea Montoya la posibilidad de leer a Levrero desde las coordenadas de una época –en tanto Rama habla de los límites *permisibles* a la imaginación y la relación ideal que esta debería sostener con cierto compromiso con la realidad social y política– y, por lo tanto, habilita el enfoque biográfico.

Es interesante, entonces, que *Mario Levrero para armar* no sólo sea el primer libro crítico dedicado a Levrero sino que, además, incluya el primer esbozo de una biografía.

Por supuesto que Montoya es consciente de que escribir una biografía de un autor que tanto se dedicó al juego de las máscaras (es larguísima su nómina de pseudónimos y heterónimos; de hecho, "Mario Levrero" es un tipo muy particular de pseudónimo) y a la problematización del "yo" (en particular del "yo" que escribe y narra) no puede ser tarea fácil. Está claro que la vida del autor de "Diario de un canalla" y *El discurso vacío* sólo puede ser abordada desde la idea de lo incompleto, lo disperso o fragmentario, incluso de lo ficticio. Así, el Levrero propuesto por Montoya (o, mejor dicho, esas piezas que se nos proponen como parte del rompecabezas o del modelo para armar que fue Jorge Mario Varlotta Levrero) dista tanto del "verdadero" Jorge Varlotta (si es que cabe pensar

en el "verdadero" fulano de tal) como el que proyecta el "Diario de la beca" de *La novela luminosa* o el firmante de *Manual de parapsicología*.

Esto último no quiere decir que la biografía ensayada por Montoya no depare sorpresas del lado "real". Aparece, por ejemplo, un Levrero que no desdeñó el compromiso político y llegó a marchar 200 kilómetros por sus ideales comunistas; del mismo modo ofrece también un interesante marco cronológico capaz de aportar claves no desdeñables a ciertos relatos, entre ellos las *nouvelles* o cuentos largos compilados en el libro *Todo el tiempo*, quizá lo mejor de la producción levreriana breve.

Dejando ahora de lado la biografía, Montoya propone en su libro tres formas de abordaje a la obra levreriana. La primera propone la écfrasis (descripción textual de una obra de arte visual) como un procedimiento recurrente y distintivo en la obra del autor y la segunda –que podemos entender como un caso particular de la primera– construye un modelo "fractal" para describir los procedimientos narrativos en la novela *París*. La tercera, por su parte, plantea la posibilidad de leer la novela *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* desde la perspectiva de la imagen en los medios masivos, en particular la televisión.

240

En cuanto a la écfrasis, el camino hacia esta propuesta está inaugurado, si se quiere, por el propio Levrero, pues en no pocas entrevistas manifestó su parecer en cuanto al papel de la imagen en su narrativa y en la narrativa en general (Montoya aquí cita el libro de diálogos con Levrero compilado por el comunicador y escritor uruguayo Pablo Silva Olazábal). Está claro, a la vez, que no es fácil fijar qué entendía Levrero por *imagen*, pero el abordaje de Montoya, centrado en el diálogo entre dos formas de representación (la visual y la escrita), es evidentemente una herramienta útil a la hora de crear modelos de la narrativa levreriana. En particular, Montoya propone una interesante y fértil lectura del cuento "Los muertos" centrada en la noción de écfrasis; la proliferación de elementos en el relato, entonces, estaría guiada por la construcción verbal de las imágenes, en lugar de otra por una lógica narrativa tradicional. Esta manera de leer –atendiendo a la relación entre las imágenes construidas en el texto– puede extenderse sin mayores problemas a casi la totalidad de la narrativa levreriana, y en ese sentido la propuesta de Montoya se convierte en una útil herramienta a la hora de caracterizar esa ominosidad gnoseológica o "disonancia cognitiva" tan característica de la obra de Levrero o, al menos, de la zona más *slipstream* de esta (los relatos de *Aguas salobres*, *Los muertos*, *Todo el tiempo*, las novelas *Desplazamientos*, *París*, *El lugar* y *El alma de Gardel*, por nombrar algunos).

La vinculación del concepto de fractal al trabajo de Levrero sobre las imágenes es, si se quiere, más arriesgada y, por lo tanto, todavía más interesante. El origen de la lectura de Montoya

está en la descripción de ciertas baldosas en la novela *París*, que, según nos dice el narrador, contienen la representación completa de la estación de ferrocarril a la que pertenecen. Los fractales, es sabido, presentan la propiedad de "invariancia de escala", por la que si ampliamos –y no importa qué tanto– cualquiera de sus regiones terminaremos encontrando siempre el mismo diseño, el del "todo"; varias formas de esta suerte de puesta en abismo han sido ampliamente tematizadas, ejemplificadas o trabajadas en la literatura, por supuesto –basta con leer "Magias parciales del Quijote", de Jorge Luis Borges, o la descripción de célebre "mapa de Royce"–, pero en el caso de Levrero lo "fractal", como señala Montoya, va más allá. En gran medida porque su descripción de las baldosas parece evocar nítidamente no sólo lo autocontenido (como podría aparecer en ciertas litografías de M. C. Escher, por ejemplo) sino también la llamada "dimensión fractal" –recordemos que los fractales pueden describirse como curvas de dimensión intermedia entre la segunda y la tercera. Así, el procedimiento "fractal" en la narrativa de Levrero se apoya en la autosimilaridad (la idea de invariancia de escala, que puede entenderse como una forma de generar una imagen autocontenida) y la iteración (qué remite a una forma de proliferación, a una "generación", si se quiere, del relato y el texto); ambas nociones se vinculan entonces a ese narrar a través de la lógica particular de las imágenes que propone Montoya en relación a "Los muertos" y, por lo tanto, se convierten en otras herramientas de gran utilidad a la hora de abordar la narrativa levreriana.

En cuanto a *Nick Carter*, Montoya encuentra aquí un nuevo abanico de posibilidades a la hora de incorporar lo fractal a un posible modelo de la narrativa levreriana, y ofrece una lectura estimulante de la sucesión de máscaras y marcos epistemológicos que se suceden en esta novela. Habla, por ejemplo, de la "condición fractal del yo" (114), una fórmula especialmente feliz que parece hecha a medida para describir el efecto de los juegos levrerianos con el autor implícito, el autor real y el narrador de sus textos. A la vez, atendiendo a la historia del personaje Nick Carter en la narrativa popular y *pulp*, tanto en su variante textual como televisiva, Montoya se detiene a considerar el trabajo de Levrero sobre el simulacro, el espectáculo, la noción de género narrativo, el entretenimiento y la llamada "literatura de masas".

Es de esperar que el número de trabajos críticos sobre la obra de Levrero aumente; es de esperar, entonces, que el de Montoya no sea sino el primero de una larga serie de libros publicados sobre uno de los autores más importantes de la reciente literatura latinoamericana; en cualquier caso, las propuestas de *Mario Levrero para armar* son –además de disfrutables en sí mismas en tanto crítica, en tanto *lecturas*, en tanto construcciones autosuficientes, en tanto ejemplos de razonamiento y argumentación– un punto

de partida para reflexiones futuras que den cuenta todavía más extensivamente de ese extraño continente que es la narrativa levreriana: continente que, por momentos, parece estar esperando todavía ser descubierto.