

Imaginación, escritura y erotismo en la obra de Mario Levrero

Jorge Olivera

(jeolivera@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Este artículo busca esclarecer los motivos temáticos bajo los cuales aparece el erotismo en algunas obras de Mario Levrero, qué función cumple y cómo condiciona el proceso de escritura y se hace visible en la trama narrativa. Para ello se indagará en la relación entre imaginación, escritura y erotismo.

Abstract

This article clarifies the thematic motives under which eroticism appears in some works by Mario Levrero, what function it fulfills and how the writing process is conditioned and seen in narrative history. This will investigate the relationship between imagination, writing and eroticism.

Mario Levrero
Literatura uruguaya
Erotismo
Imaginación
Escritura

Key words

Mario Levrero
Uruguayan literature
Eroticism
Imagination
Writing

AnMal Electrónica 47 (2019)
ISSN 1697-4239

IMAGINACIÓN Y ESCRITURA

La narrativa del escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004) está atravesada por el erotismo como un motivo que condiciona a sus personajes, a la trama y a los temas de su obra. Esta vertiente se encuentra en las novelas de la *Trilogía involuntaria* (*La ciudad*, *El lugar* y *París*), pero también se puede visualizar en los cuentos, en algunos pasajes de sus diarios y en *La novela luminosa*. El autor se refirió a este tema en particular como una guía dirigida por una figura ideal femenina, internalizada, y que funciona como una meta hacia el mundo del inconsciente (Bernardi 2013: 148). Los aspectos señalados en este trabajo buscan establecer la relación que existe entre el acto de escribir y el erotismo; las dimensiones que el

erotismo adopta en su obra; la forma como opera en sus cuentos y relatos y la manifestación espiritual que el tema tiene en relación con la concepción levreriana de la escritura. Dada la amplitud de la obra, la complejidad del tema y el tiempo necesario para su desarrollo, solo serán tratados algunos ejemplos de cada caso, ya que se trata, necesariamente, de una introducción a un asunto mucho más extenso y profundo.

La primera cuestión que debemos tener presente relacionada con este tema es la concepción de la escritura para Levrero, el acto de escribir y los vínculos que se establecen entre las imágenes, la escritura y el erotismo durante ese proceso.

Tras definir el erotismo como «una suerte de consumo de energía por lo general considerado abyecto», Bataille lo clasifica como «una forma soberana que no puede servir para nada» (2015: 13), y acto seguido, enuncia la posibilidad de que desempeñe un papel en el gasto de la energía humana. Desde su punto de vista toma parte de formas opuestas de la actividad humana que «beben de una misma fuente, de unos mismos recursos energéticos» (14) y que por otro lado establece una dicotomía entre el ser soberano o estar ligado a una función instrumentalizada. Entiendo que en la literatura de Levrero esta dicotomía está presente en diversos planos del acto de escritura, en la forma de considerar esta como una recuperación de imágenes, en la manifestación de esas imágenes en las obras y en los roles que se les asigna en la conformación de los cuentos y las novelas. Por tanto, la concepción de la escritura para Levrero está relacionada con los procesos del imaginario vivencial que hacen posible la misma y donde el erotismo parece ser una forma de comunicación espiritual.

Una primera aproximación permite observar la aparición del erotismo como un recurso. «El deseo es la fuerza que empuja a la naturaleza humana, y si se aplica a los personajes se crea el impulso que hace avanzar la historia», como sostiene Reissenweber (2012: 49). Es así como están concebidos los personajes levrerianos. A su vez, el erotismo no es un tema en sí mismo dentro de la literatura de Levrero, sino que aparece asociado a otros, además de funcionar como un recurso ancilar para la escritura dentro de la introspección personal que la misma genera. Desde esta perspectiva, y tomando como referencia el marco temporal de aparición de su obra, Levrero se inserta en un contexto más amplio donde otros escritores también trabajan en esa misma línea, usando el erotismo como recurso y herramienta para abrir nuevas modalidades y explorar nuevas sensibilidades. Esta conexión puede observarse

con los autores de su generación (la de los años 60)¹ y de otras lenguas. Resultan interesantes las conexiones que pueden existir entre la obra de Levrero y las de John Barth o Donald Barthelme²: los caracteres comunes que se observan no hacen sino reforzar una idea ya expuesta por Verani (1996 y 2000) sobre los rasgos posmodernos en la narrativa del escritor uruguayo. Esta similitud puede rastrearse en la concepción de la escritura, lo que Barth denomina «*passionate virtuosity*, esto es, técnica y pasión a la vez» (Garrigós González 1997: 413), y que en Levrero se expresa en la relación entre imaginación y escritura.

Ahora bien, ¿qué entiende Levrero por imaginación? Para él está relacionada con la escritura en que los procesos del imaginario la hacen posible y donde el erotismo aparece como una forma de comunicación espiritual:

La imaginación es un instrumento; un instrumento de conocimiento a pesar de Sartre. Yo utilizo la imaginación para traducir a imágenes ciertos impulsos —llámalos vivencias, sentimientos o experiencias espirituales. Para mí esos impulsos forman parte de la realidad o, si lo preferís, de mi «biografía». Las imágenes bien podrían ser presentadas por palabras, una idea de esa experiencia íntima para la cual no existe un lenguaje preciso (1992: 177).

Desde esta perspectiva, la escritura es una forma de rescatar vivencias interiores, imágenes que vienen a la conciencia durante el acto de escritura, imágenes que no se pueden crear racionalmente, sino que llegan al escritor durante el proceso de creación; para Levrero, esas imágenes o vivencias permiten conectar con el espíritu, con el imaginario más profundo: «No cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima, que son las vivencias» (1992: 181). En relación con este tema, Vechio anota que «mientras la escritura automática de los surrealistas está fundada en la frase, el dictado telepático de Levrero esta fundado en la imagen»; en resumen, para Levrero no se escribe a partir de palabras sino de imágenes (1987a: 209).

¹ Para los rasgos comunes de la generación en la que se encuentra Levrero, cfr. los apartados «Los ‘raros’ en la literatura uruguaya» y «El estremecimiento nuevo», de [Olivera \(2009\)](#).

² Resultan interesantes las relaciones que se pueden establecer entre textos de Levrero de la primera época y algunos cuentos de Barthelme, por ejemplo de *Prácticas indecibles, actos antinaturales* (1972), sobre todo en «El globo», «Alicia» o «El presidente».

Por otro lado, la distinción que realiza Levrero sobre la imaginación en oposición a Sartre se refiere a que, para el filósofo, la imagen es «una cosa corporal, es el resultado de la acción de los cuerpos externos sobre nuestro propio cuerpo por intermedio de los sentidos y de los nervios» (Sartre 2006: 17); mientras que para Levrero forma parte del inconsciente y por tanto es vivencial. Para Sartre, una imagen es una *relación*, de donde la imaginación «es un conjunto de relaciones intencionales dirigidas hacia el mundo» y una «relación que procura la desrealización de ese mundo» (Butler 2012: 164 y 165). En Levrero, la imaginación es lo opuesto a la desrealización; la imaginación es una forma de entrar en el mundo real, aquello que tiene un interés más profundo para el escritor uruguayo; en cambio, para Sartre las imágenes son un escape de lo real (Butler 2012: 168).

En el centro del proceso de escritura para Levrero se encuentra la «noción de imaginación», que como aclara Vechio, no es una «imaginación reproductiva» relacionada con la percepción, la memoria o la representación sino de «una imaginación creadora», ligada a «un dispositivo de producción de imágenes, imaginación soberana, liberada de la reproducción de lo real» (2014: 209-210). Ahora bien, lo real para Levrero no es necesariamente el mundo tangible, sino aquel que se abre a experiencias que están más allá de lo tangible o de percepciones más allá de la conciencia y que permiten explorar otros estados de esta. Recuérdese que en el *Manual de parapsicología*, Levrero distingue tres nociones: «inconsciente (con minúscula) usado como adjetivo», para referirse a «procesos, facultades y fenómenos que no dependen de la conciencia»; subconsciente, referido a «procesos, facultades y fenómenos inconscientes que podemos hacer conscientes en forma más o menos voluntaria», e Inconsciente (con mayúscula), relacionado con las «causas habituales de los fenómenos parapsicológicos» (1980: 17).

Para entender la relación entre imaginación, escritura y erotismo es esencial el concepto de deseo porque, como sostiene Butler, «el deseo descubre un objeto imaginario que posee ciertos rasgos que ningún objeto perceptual podría tener», y el propio deseo «necesita de la conciencia imaginativa para expresar y establecer la condición de la creencia en esa presencia» (2012: 175). Estas anotaciones de Butler sobre el concepto de imaginación sartriana nos permiten ubicar el deseo en relación a la imaginación; y que en Levrero aparece como un fenómeno vivencial que luego se materializa en la escritura, justamente a través de ese ir hacia la escritura que el

propio deseo genera: en el escritor y en los personajes como motivación para sus acciones.

ESCRITURA Y EROTISMO

Levrero consideró que la literatura era «el intento de comunicar una experiencia espiritual» (1992: 172); esta idea requiere de una manifestación en la obra literaria para que esta funcione como, «un mecanismo hipnótico que libera momentáneamente el alma de quien la percibe y permite captar el alma del autor» (1992: 92). Este concepto es central para él y se refirió al mismo en cada una de las entrevistas que le fueron realizadas a lo largo de los años (Gandolfo 2013) y en la «Entrevista imaginaria con Mario Levrero» (Levrero 1992)³.

Levrero sostenía que la condición esencial del arte es la comunicación y que, para ello, la obra debe producir cierto tipo de encantamiento en el lector. Para lograr ese efecto recurre a diversas técnicas. La más reveladora se encuentra en la novela *Desplazamientos* (1987b), donde la organización de la trama, establecida en segmentos narrativos que se reiteran con ligeras variantes, tiene por finalidad reproducir, como si de un efecto cinético se tratara, las imágenes interiores sujetas a esa pulsión erótica que guían al personaje, y que persiguen generar un efecto en el lector. El resultado del proceso puede funcionar a nivel espiritual o a nivel de la conformación del relato (Olivera 2014). En el primer caso se trata de una conexión que impregna al lector con las imágenes primarias de la vivencia de lectura; y en el segundo, la relación con el texto y la repetición de las secuencias causan una distorsión en la percepción temporal del personaje que, puede ser vista por el lector, como una distorsión en el tiempo interno del relato.

A este efecto de encantamiento del lector Levrero se refiere como un mecanismo hipnótico (Escanlar y Muñoz 2013: 55); dicho concepto proviene de la idea del arte como «un inductor particularmente fecundo de asociación de ideas» (Baudouin 1946: 216). Levrero citó en repetidas ocasiones esta filiación con el libro de Baudouin (Gandolfo 2013) y es en *Desplazamientos* (1987b) donde mejor se percibe este proceso y donde el erotismo aparece como eje central de la novela; así lo expresó el autor en la entrevista realizada por Verani (2013). En el caso de la novela, el deseo y las

³ También recogida en el libro de entrevistas recopilado por Gandolfo (2013a).

pulsiones eróticas guían al personaje por los diferentes pasadizos de una casa pensión en la búsqueda de una imagen femenina apenas entrevista en la penumbra. Levrero dijo que la novela surgió «de la breve escena de un sueño: una mujer en ropas menores que lavaba platos en una cocina. Me llevó como dos años sacar a la luz todo el mundito que encerraba esta imagen» (1992: 175).

Es en esta novela donde mejor se percibe el «desequilibrio dentro del cual el ser se cuestiona a sí mismo» (Bataille 2001: 341) y se establece una puja entre deseo y asco que se traslada, por el sistema mencionado de la reiteración de escenas, a la estructura del relato, y donde la imagen onírica opera en la novela como la manifestación del deseo y la represión de este:

Se desprendía de ella un aroma natural, sin el añadido de ninguna clase de perfumes; la transpiración de una mujer que ha estado trabajando en tareas de la casa, un vaho salobre al que se integraban también esos olores del ambiente, la humedad, el hacinamiento, las frituras, el jabón, y la mezcla no surtía curiosamente un efecto que inhibiera mi deseo sino que, por el contrario, me parecía que multiplicaba las sugerencias de la imagen (Levrero 1987a: 118).

La escena se reitera en ese deambular del personaje por la casa en penumbras, y tiene como finalidad mostrar las diferentes variantes narrativas que la historia necesita para desarrollarse (Verani 2013: 128); pero también funciona para Levrero como un acumulador «de energía psíquica que el lector ha ido intercambiando con el texto» (128). El texto aparece como una «trampa de palabras» que puede producir según Levrero gratificación y revitalización o puede conducir a somatizar y «experimentar náuseas, vómitos, sudoración, mareos, jaqueca» (129). Resulta evidente la ironía y el tono de humor con el que se refiere al fenómeno; sin embargo, reconoce que existe una lógica de escritura, una necesidad de mostrar ese proceso en el personaje para explorar las diversas opciones de ese viaje interior y dar cierre a la novela. Por otro lado, parece posible que este tipo de construcción, como sostuvo Levrero, manifieste a nivel textual «una especie de trance hipnótico» que conduzca a «actuar con las fobias y las obsesiones y las paranoias del autor» (Escanlar y Muñoz 2013: 55).

Si tomamos en cuenta el tema predominante en *Desplazamientos* (1987b), vemos que la forma de escribir la novela enlaza con el tema de esta (la búsqueda, el deseo, el erotismo) y coloca al lector ante la disyuntiva señalada por Bataille entre

prohibición o transgresión, y que en palabras de Levrero conducen a una experiencia gratificante o somática de rechazo, en un juego entre la prohibición y la transgresión (Bataille 2001: 349) que aparece como motor de la trama de la novela.

La escena citada de la novela *Desplazamientos* permite visualizar la conexión entre imagen, escritura y acto de escribir. Existe un proceso anterior a la escritura que conduce a indagar en esas imágenes vivenciadas que afloran a la conciencia. La única forma de responder a esa necesidad es para Levrero la escritura, «hay una historia preexistente que debo descubrir poniéndome en un estado de comunicación conmigo mismo» (Domínguez 2013a: 50). Y el resultado es la construcción de ese artefacto hipnótico que es la novela y que permite al lector reconstruir las imágenes vivenciadas por el autor.

Cruzar la frontera: erotismo o pornografía

La siguiente cuestión radica en entender cómo el erotismo aparece en la obra de Levrero y qué relación tiene con la escritura. Si tenemos en cuenta que es una escritura basada en imágenes que recrean vivencias o estados del imaginario, las escenas que aparecen en sus novelas cumplen dos funciones: generar un estado vivencial en el lector y actuar como un motivo para la acción de los personajes.

La cuestión del erotismo y la pornografía, como términos asociados, aparece mencionada por Levrero en diferentes entrevistas, un género en el que se sintió muy cómodo (Pasetti 2016). Se refirió al tema sobre todo en los diálogos mantenidos con Domínguez (2013a, 2013b y 2013c). Ya en los años ochenta, el tema del erotismo y la pornografía había sido señalado por la crítica como un proceso que «se involucra con la reiterada apelación a lo orgánico, que puede derivar hacia lo mórbido» y donde el tacto es uno de los sentidos privilegiados, al que agregaría la vista, para recrear unos sentidos ambivalentes que oscilan entre «lo grato y lo repulsivo» (Fuentes 1987: 316).

Esta distinción es esencial para entender el erotismo en su obra, y en algunos casos el sexo en forma explícita que, integran un centro de interés ya señalado por Fuentes como «pertenecientes a zonas degradadas de la práctica social: lo pornográfico, el espiritismo y ciertos mitos populares» (1987: 308), junto a ciertos rasgos de la novela policial, los relatos de ciencia ficción o la literatura erótica. Estos motivos narrativos, centrales en algunos de los cuentos de *Espacios libres* (1987a) o la novela

París (1979), sitúan a la obra levreriana en la órbita de lo que Fiedler (1975) denominó *nobrow*⁴, un arte donde las barreras se cruzan para formar una nueva modalidad de relato, y donde el erotismo deviene en explicitud, adquiriendo de esa forma un estatuto propio en la creación artística, una nueva forma de expresión. Sontag (1970) llama «imaginación pornográfica» a esta modalidad, reconociendo, al mismo tiempo, el valor literario de ciertas obras consideradas hasta ese momento como subliteratura debido al uso del erotismo o la pornografía en sus historias. Levrero al parecer estaba dispuesto a cruzar esa frontera; no veía contradicción en el uso de ese tipo de imágenes o en el tratamiento de estos temas en su obra. Ese es uno de los temas que trata en la mencionada entrevista imaginaria:

- A propósito de pornografía y de mujeres: independientemente de opiniones ajenas, coincidirás conmigo que en tu literatura hay una fuerte carga sexual, a menudo expresada de un modo bastante directo, por no decir bruto. ¿No hay una contradicción, entre este hecho y tu declaración, al principio de la entrevista, acerca de la «experiencia espiritual» que debería transmitir la literatura?
- En absoluto. La contradicción está en ciertos dogmas religiosos, que quieren separar, aislar, el espíritu. Yo creo que la experiencia erótica es esencialmente espiritual, y que por ese mismo motivo es algo prohibido. Es más: la actual «liberación sexual» no hace más que acentuar la contradicción del dogma y acentuar la prohibición de lo espiritual (Levrero 1992: 184).

Por otra parte, aunque la pornografía fue rechazada por él, entendía que la exposición de escenas explícitas, más que focalizar el tema en esa dirección, permitía la expresión de una búsqueda espiritual canalizada a través de la escritura. Se defina como se defina el uso que Levrero hace del erotismo y el sexo, tiende a ser importante en su obra, al abordar un «estilo radical» (Sontag 1970) de escritura que rompe con el estatuto de la tradición literaria uruguaya.

Vemos por tanto una relación muy estrecha entre la concepción de la escritura expresada por el autor y el erotismo como generador de imágenes en la obra. Desde esta perspectiva las escenas eróticas serían una forma de focalizar la escritura en

⁴ El término, derivado de *highbrow* y *lowbrow* ('intelectual' y 'de poca cultura'), fue acuñado por Fiedler en «The case for Post Modernism», conferencia en la Universidad de Friburgo en 1968; posteriormente el texto fue publicado en *Christ und Welt* el 13 y 20 de septiembre de 1968 (*Art and Popular Cultura*). Cfr. Swirski (2005), [Anónimo \(s. f. a\)](#) y [Anónimo \(s. f. b\)](#).

una experiencia vivencial de las imágenes que luego serán trasladadas al relato, una experiencia que es antes que nada espiritual. Una visión en otro sentido sería reduccionista de lo que representa este tema en la obra de Levrero, ya que, como sostiene Bataille (2001) el sexo o el erotismo son aquello que «pone en cuestión la vida interior», pone en «cuestión el ser» (338). Esta idea no es nueva: ya fue señalada por Paz como «la dimensión pánica de los antiguos, el furor sagrado, el entusiasmo: recuperación de la totalidad y descubrimiento del yo como totalidad dentro del Gran Todo», una cuestión que adopta un matiz religioso de consumación en un plano espiritual: «el tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante» (1993: 220). Si analizamos el tema desde esta perspectiva, el erotismo en la obra de Levrero sería la manifestación de una consumación espiritual, una vuelta a un matiz religioso primigenio que adopta diversas formas como veremos en el siguiente apartado.

Dimensiones del erotismo

En Levrero el erotismo parece adoptar diversas formas, de las que anoto dos: la primera guarda relación con la escritura como una pulsión, una forma de canalizar la energía del acto de escribir y la segunda, como manifestación y complacencia de esas imágenes que pueblan el imaginario y el proceso de escritura, en el texto.

En cuanto al primer punto, aquí solamente esbozado, la forma febril de escribir los cuentos y las novelas parece establecer una relación de placer, casi erótico en el acto de visualizar las imágenes que el propio acto genera, sobre todo en el caso de las novelas, escritas en un proceso de unos diez o quince días (Domínguez 2013a). A modo de ejemplo cito algunas referencias en las que el autor se refirió a este proceso:

[...] tiene que ver con lo existencial, lo vivencial, tal vez lo religioso. En otro aspecto, es la búsqueda de un equilibrio (Gandolfo 2013b: 22).

Para que me ponga a hacer algo hace falta un estímulo, y en el caso de la literatura es necesario un estímulo a dos puntas: la necesidad de sacar algo a la luz, y la necesidad de comunicárselo a alguien (Levrero 1992: 179).

Sé de qué imágenes parto, de qué sentimientos parto, de qué impulso, pero no veo mucho más allá de eso. Incluso formalmente la cosa ya viene cocinada desde

dentro. No tengo que pensar cómo voy a escribir sino que la propia imagen ya tiene su formulación en palabras. Es como una máquina que se alimenta sola (Campodónico 2013: 112).

Una vez resuelta la primera frase –lo más difícil, pues uno siente o sabe que esa frase determinará todo: estilo, ritmo, estructura– el resto suele fluir sin problemas, salvo en algunos casos especiales; y es durante ese tiempo de creación cuando se da el placer, y al mismo tiempo la angustia, y aun la ansiedad, y sobre todo una especie de eclipse del yo habitual, un distanciamiento con el entorno (Verani 2013: 120).

[la imaginación no consiste en imaginar sino en] cerrar los ojos y prestar atención a la imagen auditiva, a la imagen olfativa, táctil, para recrear las sensaciones vividas (Domínguez 2013c: 134).

[...] el momento de escribir es siguiendo un impulso, muy difícil de dominar; se te impone desde adentro una necesidad: ‘esto hay que hacerlo’, hasta que no podés más y empezás a escribir (Bruno, Galione y Bonino 2013: 140).

[...] escribiendo todo el tiempo a toda velocidad, apurándome para poder atrapar todas las imágenes que me pasaban por la mente, y escuchando continuamente una y otra cara del mismo disco de vals de Strauss (se refiere a Nick Carter) (Saurio 2013: 155).

Como se observa, existe una vivencia previa que aflora en el acto de escribir, donde se perciben dos dimensiones, el impulso que hace posible la escritura y el sistema de imágenes que afloran durante el proceso y que pueden ser a la vez dos preocupaciones de las que parte Levrero para crear: el impulso metafísico o religioso y el impulso erótico. En una de las entrevistas con Domínguez lo resumió así:

Me cuesta mucho separar lo que sería el impulso religioso, metafísico, del impulso erótico. Parte de un mismo centro y justamente son mis dos preocupaciones e intereses constantes. A través de las experiencias parapsicológicas, las más auténticas, y a través del erotismo y del sexo, he tenido esa percepción de una mayor dimensión del ser, y es lo que necesito casi como el oxígeno. Necesito aunque sea fugazmente esa trascendencia, ese sentir más de lo que uno percibe habitualmente, más de lo que uno se permite o de lo que nos permiten ser (2013a: 51).

El resultado de ese proceso es la conformación de las imágenes dentro de la trama narrativa, y el objetivo es darle forma, ritmo y estructura a esas vivencias que

parten del inconsciente; aunque el término no sea del todo apropiado para referirse a este proceso, ya que en el momento en que aparecen, son parte consciente del desarrollo de la trama. Para el lector estas imágenes adoptan la forma de experiencias oníricas, así, la desestructuración de la trama narrativa, la aparición de lo grotesco, la presencia de situaciones desbordantes que generan diversos estadios en la estructura de los cuentos, como si de gags se tratara, generan un proceso acumulativo de escenas que conducen en la mayoría de los casos a un final incierto y a la incertidumbre del lector.

Ahora bien, ¿qué formas adopta el erotismo en esos casos? En una entrevista realizada por Domínguez se exponen algunas de esas variantes: «Esta idea del erotismo aparece en su obra signada por un misticismo primitivo: orgía, fusión con el otro, anulación de las diferencias, canibalización, elementos que están en el origen del principio religioso» (2013a: 51) —observa el entrevistador— y sobre todo en la relación que establece el erotismo como una modalidad de comunicación con el otro. Esta idea se visualiza en el deseo como un puente, como una forma de establecer un contacto entre los personajes, entre lo más esencial de ellos, como si de una fusión espiritual se tratara, tal como lo definió Paz (1993). Casi siempre entre el protagonista y narrador y el resto de los personajes femeninos, como indicó el propio Levrero:

el deseo es un puente, un tentáculo dirigido no exactamente hacia el otro sino hacia lo más esencial del otro. Por eso hablo del erotismo como de una experiencia trascendente. Para mí no es tanto una cuestión de carne sino de espíritu. A través de los mecanismos eróticos encuentro la posibilidad de llegar al alma de la otra persona, un sitio al que se llega también a través del arte. Siempre lo sentí y viví así. La comunicación y el sexo como una misma cosa. Por eso protesto cuando hablan de pornografía en mis libros. Yo detesto la pornografía (Domínguez 2013a: 52).

De esta manera, las escenas de sexo explícito cumplen la función de mostrar esa comunión espiritual entre los personajes o entre ellos y el entorno que les rodea. En este sentido es representativo el ejemplo del cuento «Capítulo XXX», del libro *Espacios libres* (1987a), donde la transformación de los personajes (femeninos y masculinos) se da luego de entrar en el ciclo de reproducción de una planta, unas moscas y unas hormigas; lo que Paz definió como «alquimia erótica: la fusión del yo y del mundo, del pensamiento y la realidad, produce un relámpago: la iluminación, llama-

rada súbita que literalmente consume al sujeto y al objeto» (1993: 208) y que en el caso del cuento mencionado culmina con la transformación del personaje en hombre-planta y finalmente en su desaparición física pero no espiritual, ya que es quien narra la historia.

En síntesis, la imaginación, la escritura y el erotismo adoptan tres variantes en la obra de Levrero: como desencadenante de la escritura, ligado a la imaginación y a la construcción vivencial de la misma a través de imágenes; como motivo de construcción de la trama (producto del acto vivencial) que se vuelcan en la escritura generando lo que él considera un mecanismo hipnótico que se crea en la obra; y como experiencia vivencial el erotismo permite el acceso a un plano más profundo del espíritu, ya que como sostiene Bataille «la determinación del erotismo es primitivamente religiosa» (2001: 342). En palabras de Sontag (1970), podríamos decir que la obra de Levrero en esos casos construye un estilo radical que rompe con la tradición literaria mayoritaria de la literatura uruguaya para adoptar formas de construcción de la literatura que ya estaban presentes en el panorama literario ([Olivera 2009](#)). Baste citar a modo de ejemplo la novela de Armonía Somers, *La mujer desnuda* (1950) o su volumen *El derrumbamiento y otros cuentos* (1953), donde «el onirismo, el sexo y el asco» (Rodríguez Monegal 1953) forman parte de la construcción de la trama de la novela y pueden ser vistas como una anticipación de lo que algunos años después aparecerá en los cuentos de Mario Levrero, entre otros escritores:

La obsesión erótica y, al mismo tiempo, un acto fisiológico y hasta metafísico que envuelve y contamina todo, son fácilmente perceptibles en estas ficciones. Hay violaciones, coitos interminables, feroces, hay también una insistencia estilística en la imaginación sexual (Rodríguez Monegal 1953: 14).

EL EROTISMO EN LAS NOVELAS DE LA *TRILOGÍA INVOLUNTARIA*

En las tres novelas que conforman la *Trilogía involuntaria* (2008) —cfr. [Olivera \(2009\)](#)—, el deseo y el erotismo funcionan como recursos narrativos, son el motivo a través del cual los personajes se mueven, emprenden una búsqueda, que en los tres casos es una ciudad. El propio Levrero atribuyó esa búsqueda de la ciudad a una figura femenina idealizada, un arquetipo femenino que está «presente en el inconsciente de todos los hombres» y representada en «una ciudad, un espacio vital cuando

quiere construirse a sí mismo» (Bernardi 2013: 148). Veamos ahora algunos ejemplos en las novelas.

Es razonable pensar que la aparición de personajes femeninos que guían al personaje o interfieren con sus intereses, lo desvían y lo conducen por nuevas rutas del relato, operan como un fenómeno movilizador de la trama. Por tanto, el erotismo en estas novelas y en los cuentos, es un elemento central en la construcción narrativa, tanto a nivel temático como a nivel de la organización de los hechos, pero también es una forma de construir a sus personajes. El impulso del deseo (erótico en la mayoría de los casos) delimita los rasgos de los protagonistas, tanto desde un punto de vista positivo como negativo, es decir, para conseguir lo que desean o para no conseguirlo.

El motivo de un personaje es lo que permite que la acción avance, es el eje estructurador de su deseo lo que moviliza la trama y permite la intriga. En estas tres novelas el ritmo de las mismas es vertiginoso, las acciones se suceden una tras otra, bajo la mirada escrutadora del narrador-protagonista quien en una especie de ejercicio metadieгético permite al lector observar ese proceso interno. Así, al comienzo de *La ciudad* (1983) asistimos a un suceso onírico donde el personaje reconstruye una escena amorosa donde el erotismo está ausente y se acentúa el vacío del personaje:

Este razonamiento, no tan nítido como aquí lo expreso, y cargado de emociones muy intensas, un poco exageradas, se perdía entre las imágenes del sueño, que iban por otro lado, separadas, y de pronto subían a la superficie, pasando a un primer plano. Me encontraba otra vez en la casa, en una de las piezas, haciendo el amor con la mujer del camionero, tendidos en el suelo. La pieza estaba vacía, sin un solo mueble, las paredes desnudas. El sueño no me resultaba grato; no había una carga de erotismo que lo acompañara. Mi forma de hacer el amor era distraída, preocupado por mis pensamientos en torno a ellos (y, curiosamente, pensaba en ella como en otra persona, como considerando un problema abstracto, a pesar de que, al mismo tiempo, tenía plena conciencia de que era ella la mujer con quien estaba acostado) y miraba pasar gente por el corredor, frente a la puerta, en ese constante ir y venir (Levrero 1983: 16).

En otro pasaje de la novela, el deseo aparece cuando la mujer se coloca sobre la espalda del personaje principal y este adquiere matices inciertos, entre el juego y

la actitud defensiva de ella: «Me parecieron manifestaciones cariñosas, aunque a veces me hacía doler» (1983: 22). La intensidad de la pulsión erótica adquiere tensión y violencia, y abre la puerta a una lucha de cuerpos: «Ella respondió con avidez; nos mordimos los labios, nuestros dientes chocaron más de una vez, el abrazo se hizo más apretado, sofocante; pronto llegué a sentir el gusto de la sangre, que nos corría por la boca» (23), hasta adquirir un matiz violento en la transformación del otro en un objeto, en el deseo de posesión del otro. Sin embargo, como en todos los casos en Levrero, la situación cambia, el protagonista pasa del deseo al desinterés, del clímax al vacío, aunque siga pendiente la promesa de una recompensa sexual: «Cuando lleguemos, tendrás tu recompensa. No lo dudes —sonrió con picardía, y tironeó de mi brazo» (23), le dice ella.

Este movimiento de interés y rechazo opera en los personajes como movilizadores de sus estrategias en las acciones a emprender, pero también la búsqueda de este tipo de satisfacciones del deseo son manifestaciones de la voluntad de comunicación con el otro, el deseo como puente hacia lo más profundo del otro (Domínguez 2013a: 51). La búsqueda de Ana en *La ciudad* es también una búsqueda de sí mismo, de ahí que, con frecuencia aparece la desazón como un mecanismo que enfrenta al personaje ante su fracaso, el deseo no logrado lo humaniza, lo devuelve a la inminencia de hechos que nunca se producen y entonces el deseo se desarma, «me molestaba hallarla en un momento en que había desesperado de encontrarla, cuando había decidido partir, cuando ya no la buscaba» (1983: 74).

En el caso de *El lugar* (1991) aparecen varios personajes femeninos que se cruzan en el derrotero del personaje (Ana, Mabel y Alicia), cautivo en un sistema laberíntico de habitaciones y túneles de los que intenta escapar, los personajes femeninos cumplen diferentes roles. Es la novela más claustrofóbica escrita por Levrero, y una vez más el erotismo está presente, aunque en diversas formas: Ana es un recuerdo lejano de fuera del laberinto, mientras que los otros dos personajes femeninos representan distintas formas de acercamiento al personaje. Alicia representa un acercamiento más relacionado con un vínculo familiar, donde el erotismo no está presente y el personaje terminará huyendo de ella. Mabel en cambio, aparece en los túneles y es un personaje con el que no puede comunicarse porque no habla, y del que percibe al comienzo un erotismo incipiente que desaparece con el sueño. Destaca de ella su aspecto andrógino que hace que la confunda con un muchacho; una apariencia engañosa que no permite que el protagonista pueda identificarla con

facilidad, «el muchachito abrió los ojos, grandes y de un castaño verdoso, me miró sin agradecimiento y se sentó en la silla. Eran ojos de mujer» (Levrero 1991: 26). Frente a ella, el protagonista adoptará el rol de *voyeur* y ella desencadenará en él un impulso sexual que aparece y desaparece, convirtiéndose, una vez más, en motor de los sucesos. En este caso concreto, el deseo se atenúa ante el sueño y abre la posibilidad a otro tipo de relación con ella:

En mi cabeza comenzaron a dar vuelta multitud de ideas, la mayoría eróticas. El problema sexual me venía preocupando, ya, hacía cierto tiempo. Pero pronto sentí que el sueño me dominaba, y apenas atiné a retirar una manta que estaba debajo de su cuerpo y a taparla con ella; era muy angosta y no alcanzaba a cubrirme [...] sentí que esa compañía femenina, a pesar de lo extraño de la situación, me hacía bien (1991: 27).

Mabel pronto es percibida como parte de ese mundo *extraño* en el que se encuentra. Para el protagonista nada en ella le conduce al erotismo: «Se aproximó a la cama, y ante mi asombro pasó por encima de mi cuerpo y se tendió a mi lado. Sin taparse, sin quitarse los zapatos, se volvió a la pared, y estoy seguro de que un instante después, al apagarse la luz, ya dormía» (1991: 27). La muchacha actúa con naturalidad y eso sorprende al personaje, de ahí en adelante el erotismo aparece de forma tangencial; de todo ello emanan sentimientos contradictorios, antagónicos, que se generan en el narrador: por momentos, ella desencadena impulsos eróticos y, al mismo tiempo, le despierta ternura. Mabel aparece y desaparece dentro del laberinto de las habitaciones sin mayor problema. Es ella precisamente quien le descubre el camino hacia la playa y la salida del laberinto. A través de ella puede comprenderse la percepción del personaje hacia el otro sexo. Asimismo, su aparición implica algunas respuestas y numerosas preguntas a la vez.

En la parte final de la novela, una vez superados los obstáculos y ya casi fuera del lugar, el protagonista se encuentra en una situación donde el erotismo está ausente y aparece el asco, en una situación más ligada a un cambio de estado del personaje que a una evolución de la trama. Por otra parte, introduce un elemento relacionado con lo bizarro que recuerda una escena felliniana, un desborde del erotismo que lo vuelve grotesco:

Los enormes pechos gelatinosos me rodearon el cuerpo, mientras la mujer trataba de excitarme frotándome el sexo con las manos. Cerré los ojos y apreté los dientes, tratando de contener el vómito. La mujer hablaba suavemente en italiano, elogiaba mi virilidad y me prometía mil delicias mientras se refregaba contra mí, asfixiándome con la carnosidad de los pechos y con ese perfume denso mezclado con olor a transpiración. Luego se tendió en la dirección opuesta y se puso mi sexo en la boca; y en seguida separó una pierna y la pasó por encima de mi cabeza y la apoyó junto a mi hombro derecho, y fue aproximando a mi cara su sexo velludo, de labios abultados y entreabiertos. Vomité sobre la almohada y después me incorporé a medias y seguí vomitando sobre la mujer y sobre las sábanas. Ella saltó a un rincón de la pieza y yo hice el tremendo esfuerzo de levantarme de la cama e intentar vestirme; la oí que me insultaba y vi que trataba de volver a acercarse. La amenacé con un pesado cenicero de cristal de roca que había sobre la mesa de luz, y se refugió en el cuarto de baño (1991: 75).

Esta situación revela algunos de los puntos que ya señaló Domínguez sobre el erotismo en la obra de Levrero, relacionados con un «misticismo primitivo: orgía, fusión con el otro, anulación de las diferencias, canibalización, elementos que están en el origen del principio religioso» (2013a: 52); en otra entrevista realizada al año siguiente, el mismo entrevistador indicará que «esa deambulación constante de tus personajes está signada por el erotismo y agregaría también, por la perversión. Ambas experiencias aparecen integradas al núcleo temático de tu escritura y nunca como agregado o gesto transgresor» (2013b: 78-79). Levrero no reconoce en esa situación «perversión», sino más bien caminos de apertura en sus relatos.

Es en *París* (1979) donde se percibe con mayor claridad el tema sexual y erótico. Una vez más, como en las novelas anteriores, el personaje llega a la ciudad en búsqueda de algo que no sabe que es, y pronto reconocemos en esa búsqueda un proceso de reconocimiento y reconstitución del yo, escindido y desmemoriado. En esta situación, el erotismo vuelve a estar relacionado con personajes femeninos que guían o ponen trabas al protagonista, que agudizan su percepción erótica o que lo desvían de las rutas que previamente se ha trazado. Pero Levrero agrega en esta novela escenas ligadas a prácticas de la sexualidad «degradadas», al decir de Fuentes (1987): bondage (o BDSM: Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo) y zoofilia son dos de las que trataremos.

Al comienzo de la novela, asistimos a una escena apenas entrevista por el personaje pero que anticipa parte de la temática, cuando en el local de Marcel al fondo ve «una enorme caverna. Hay en ella una cantidad de aparatos técnicos, algunos *wáter-closets*, varias mujeres desnudas —al parecer encadenadas a las paredes de piedra—, y tres o cuatro hombres de guardapolvo blanco que trabajan en algo» (Levrero 1979: 14). La visión momentánea le recuerda:

— Un viejo proyecto, un número especial de la revista *París-Hollywood*. Sobre la necrofilia, y etcétera —digo, echándome un poco sobre el borde del asiento delantero para que no pierda ninguna de mis palabras y al mismo tiempo pueda apreciar, con el rabillo del ojo, algunos de mis ademanes—. Modelos que comenzaban a decaer firmaron contrato para documentar las etapas de su envejecimiento y fotografiar su muerte violenta veinte años después; será un número sensacional, esperado ansiosamente por un millón de onanistas, coprófagos y tipos así, de esa clase, en todo el mundo. Tendrá mil páginas, dos mil quinientas fotografías, y sobrecitos de obsequio, especiales... (1979: 16-17).

La escena guarda relación con la búsqueda del personaje para recuperar su memoria y su humanidad, y donde la imagen representa ese estilo radical que pone en cuestión la lectura desde una perspectiva más clásica y que a su vez representa la unión de lo que Bataille denomina «la sexualidad y las excreciones» (2015: 63) y que provoca «la náusea experimentada en su condición de bestia por el animal que acaba convirtiéndose en humano» (64); en la novela aparece como resultado de ese recuerdo que aflora en el personaje: «—Será un gran número —digo, sin convicción, y me atacó la náusea al pensar en la inmundicia de todo lo que había estado diciendo, y vomité bilis sobre el asiento delantero» (Levrero 1979: 16). También esta idea guarda relación con la muerte, el erotismo llevado al límite según Bataille y que en referencia a la obra de Sade supone la «negación del otro» como «pieza angular de su sistema» (2015: 189). La experiencia narrada en *París* rompe el equilibrio de la unión sexual, «un compromiso, un término medio, el único capaz de situar su valor entre el encanto de la vida y el extremo rigor de la muerte» (2015: 189).

París es sin lugar a duda la novela donde mejor se visualiza este proceso de acercamiento a lo erótico y a la sexualidad como una forma de acceso a un estado espiritual, ligada a la búsqueda de la condición humana del personaje. Un proceso que pasa por diferentes etapas y que, aunque el sexo esté presente en ella, no

condiciona un tipo determinado de lectura, sino que acompaña un proceso del personaje que tiene que ver más con un viaje iniciático de descubrimiento de sí mismo que, con una exposición imaginaria de determinados estadios de la sexualidad. Así, en ese proceso de descubrimiento asistimos a una escena de zoofilia entre Angeline y unos perros que colocan al protagonista en una situación tensa, escena que antecede a la caída desde la azotea y a su transformación.

En efecto: en el espacio reducido entre una de las claraboyas y el parapeto, hay un cuerpo de mujer, desnudo, blanco, que se retuerce blandamente; y una media docena de perros, no muy grandes, oscuros, que se mueven sobre él. Me aproximé más. Es, evidentemente, Angeline, y los animales la acarician con la lengua, por todas partes. Ella gime y retuerce el cuerpo para ofrecer nuevas zonas a los perros (o lo que sean).

— ¡Angeline! —grito ásperamente y me acerco más, tratando de apartar a los animales con los pies. Ellos gruñen sordamente, y varios pares de ojos brillan malignos con fosforescencia verdosa en la penumbra. No me asustan, a pesar de todo, y logro acertar un tremendo puntapié en la cabeza de un animal. Dio un aullido y saltó en el aire, hacia atrás, con una contorsión del cuerpo, y cayó más lejos, como muerto. Los demás retrocedieron (1979: 47).

La manifiesta el deseo del personaje por encontrar a Angeline, una prostituta que le ha sido entregada para su disfrute en el hospicio donde se hospeda en París, pero sobre todo muestra la condición desde la cual el deseo convierte en objeto lo deseado: en este caso la joven Angeline. Luego del primer impacto de la visión el protagonista exclama: «Me perteneces —dije, también excitado—. Debes venir conmigo» (1979: 47). La sorpresa ante la escena revela la condición primaria del deseo en el protagonista y anticipa esa primera transformación que tendrá, al descubrir su condición esencial: un ser que puede volar, y por tanto un personaje que se encuentra en la disyuntiva entre el erotismo y la mística. La escena de zoofilia propone una visión extrema de la experiencia previa a la transformación, la unión de dos opuestos (la escena con los perros y el vuelo) que genera un estado de desequilibrio previo al cambio que se operará en el personaje.

Esta escena singular planteó a Levrero, durante su escritura, un efecto que describió así: «De repente sentí un tirón en la espalda a la altura de los omóplatos y sentí auditivamente el sonido de telas que se rajan. En ese momento le aparecieron

alas al protagonista y salió volando» (Escanlar y Muñoz 2013: 60). Si tomamos como referencia a Bataille cuando relaciona a la prostituta con la muerte, entendemos que la escena en la azotea del edificio es el lugar donde se «entrecruzan la vida y la muerte [...] el punto muerto del desencadenamiento de las pasiones» (2015: 155): la actitud pasiva de la mujer en la escena con los perros es la respuesta «a la exigencia del deseo» (115) del protagonista, que expresa esa dualidad entre lo vivo y lo muerto como muy pronto descubre al comenzar a volar.

FORMAS DEL EROTISMO EN LOS CUENTOS DE *ESPACIOS LIBRES*

Tanto en las novelas como en los cuentos, el erotismo o el sexo afloran bajo diversas formas. A veces aparecen como un tema dentro de un cuento o como una modalidad de organización de los hechos en la trama narrativa. Este último caso puede observarse en las novelas, ya sea a través del deseo que empuja a los personajes como una motivación para actuar; como vimos en la *Trilogía involuntaria*, donde el deseo, el erotismo o el sexo están presentes como referencias centrales que conducen a los personajes a realizar determinadas acciones. Se trata de una pulsión que operando a través del protagonista modifica las acciones de la trama. Esta cuestión nos conduce a la segunda forma de aparición del erotismo: como modalidad de construcción de los personajes, quienes materializan en el texto la pulsión que los domina y los determina hasta concluir el ciclo «energético» (Bataille 2015) y agotar las acciones que el propio deseo ha impulsado. Esta determinación conforma parte de la configuración psicológica de los personajes y tal vez, representa ese ciclo de deseo que la propia escritura genera a través de sus imágenes en el escritor. Levrero se refirió a las primeras novelas como mundos «pobres y mezquinos» aunque reconoce que tampoco volvió a «sentir con intensidad el impulso de escribir con largo aliento» (Gandolfo 2013b: 22). Un tanto diferente es la aparición del tema en los cuentos. A este respecto Levrero declaró:

Debo confesar que me asombró ver en el libro *Espacios libres* cómo se repite el tema erótico entre un cuento y otro. Es distinto ver los cuentos por separado a verlos todos juntos. Es a través del erotismo y de las experiencias parapsicológicas que percibo la trascendencia del ser, una mayor dimensión. En ese sentido se emparenta con el impulso religioso (Escanlar y Muñoz 2013: 64).

En *Espacios libres* (1987a), el erotismo como tema o motivador de la trama se acopla a la función estructural del cuento y al comportamiento de los personajes. En los años ochenta Domínguez indicó en relación a los cuentos: «Todo está vinculado al modo en que introduce el erotismo en la trama dramática de sus relatos. Enteramente libre del peso de la moralidad y aun la necesidad de transgredir la moralidad, el erotismo en su obra forma parte de la estructura dramática central» (2013a: 51). Es el caso del relato «Nuestro iglú en el Ártico», donde el mundo onírico predomina como la forma de contar la historia y donde el deseo le da cohesión narrativa a la misma. Los impulsos eróticos del protagonista-narrador lo guían por una serie de extrañas situaciones dentro de una mansión, mientras se espera la llegada inminente del Presidente. Diversas acciones involucran al personaje en búsqueda de Elga, su mujer y lo conducen por espacios que descubre en ese momento en su propia casa, casi como si el deseo abriera el camino a nuevos espacios. La pulsión sexual lo domina y lo conduce situaciones a cuál de ellas más absurda. En el pensamiento del personaje, la llegada del Presidente funciona como un inhibidor del erotismo, como un regulador social que lo domina e impide el acceso a la recompensa deseada. En esos casos el sexo aparece visto desde el prisma de la inhibición como una «masa de carne»:

Al abrir la puerta central del ropero vi una masa de carne; se trataba de una pareja, un hombre y una mujer; ella estaba de espaldas sobre el piso, la cabeza apoyada contra la pared izquierda del mueble... se abrazaban y solo se apreciaba el movimiento de las manos sobre los cuerpos (Levrero 1987a: 17).

El cuento, escrito como si fuera una proyección directa de la imaginación, no está regido por ningún tipo de reglas, salvo aquellas que se refieren a la sexualidad y que implican una prohibición social, un regulador del comportamiento del personaje que lo hacen sentirse ridículo cuando se ve sin pantalones y donde cada una de sus acciones está precedida por impulsos eróticos que aparecen y desaparecen o son frenados por los otros personajes o la situación, a veces grotesca o absurda:

[...] advertí que me encontraba en la cocina, bajo el fregadero, y que dos piernas bien formadas se situaban junto a mi cabeza [...] adelanté la cabeza unos centímetros y forcé los ojos hacia arriba [...] alcancé a ver una prenda negra y la

parte inferior de un largo collar de perlas que rozaba un ombligo [...] Forcé nuevamente la vista pero no alcancé a averiguar si realmente se trataba de María, la cocinera; podía ser ella, aunque nunca antes había reparado en la belleza de su cuerpo. Porque resultaba más cómodo me dediqué a mirarle las rodillas; después de un rato no pude contenerme más y las besé; la mujer dejó escapar un chillido agudo y se rompieron algunos platos; saltó hacia atrás, golpeándose la espalda contra un armario verde y llevándose la mano al pecho.

— ¡Qué susto me diste! —exclamó, y tuve una sonrisa—. Pensé que eras una rata o quizás un oso —agregó... (1987a: 21).

En ese caso la escena se resuelve con humor ante esa visión fetichista que el narrador propone. La relación entre fetichismo y humor surge como una parodia, un gag que se introduce en la escena y desarma el incipiente deseo. La escena vuelve al clima onírico y absurdo cuando ella le pregunta por sus pantalones, «me di cuenta que hacía el ridículo con el saco puesto y sin pantalones» (1987a: 22), acto seguido ella se pone su chaqueta y le pide que le abroche los botones a la espalda, con lo cual el impulso regresa para mostrarse una vez más como algo inalcanzable al subir una escalera y adoptar el protagonista el rol de *voyeur* o mirón que permite visualizar la práctica del *upskirt*⁵, aunque en este caso no hay registro fotográfico, solo la descripción de la escena: «Ella iba adelante y yo veía sus nalgas a través de la transparencia de la prenda; estiré los brazos, pero se movía con mucha rapidez y mis manos nunca llegaron a alcanzarla» (1987a: 22). Esta primera escena erótica del cuento anticipa el clima absurdo y onírico que predomina en él; y aunque escrito en clave de humor, aparecen diversas prácticas fetichistas que integran el erotismo de la obra levreriana, entre ellos el voyeurismo:

— ¿El Presidente? —pregunté, asombrado, pensando que sabía muy poco de lo que sucedía en mi propia casa—. Pero no importa —agregué—. No importa el Presidente; déjeme entrar, al menos deja que te mire mientras te bañas y te vistes.

— No —dijo—. En todo caso puedes mirar por el ojo de la cerradura —cerró la puerta. Y será mejor —agregó desde adentro— que busques a Teodoro y le pidas que te preste sus pantalones; no pensarás que el Presidente esté ansioso por verte en calzoncillos. Hasta es posible que arruines la fiesta que, como se sabe, es excusa

⁵ Falda arriba. Consiste en hacer fotos no autorizadas bajo la falda de una mujer y se considera una práctica de fetichismo sexual.

para un pacto político que puede resultar de gran beneficio para el país –acerqué el ojo a la cerradura; se estaba quitando mi saco, junto con el sostén (negro)–. Se sabe que el Presidente es pulcro y pundonoroso, como todos los militares; si, por razones que no está en mí determinar, llegara a tolerar tu presencia en paños menores (lo cual me parece poco probable) (Levrero 1987a: 23).

Se muestra así, lo señalado por Bataille (2015) en relación con la prohibición y el consumo de energía considerado abyecto en el plano social, y que, en el cuento aflora en cada uno de los habitantes de la casa como un inhibidor del deseo del protagonista. La particularidad del cuento es que las escenas están organizadas en relación a los ciclos del deseo del protagonista, estructurador de las secuencias narrativas del relato. También es la escenificación del voyeurismo que aparece como tema en el cuento «Apuntes de un “voyeur” melancólico», de *Espacios libres*, y donde el narrador lo define de la siguiente forma:

Mi voyeurismo es total, es sed de belleza y de conocimiento. Si acentúo, tal vez exagerando un poco. Mi especialización con respecto a la mujer, es por una sencilla razón: de todas las obras de la naturaleza y del hombre (obras de Dios, en suma, todas ellas) de todas las fuentes de belleza y conocimiento, sólo la mujer me ofrece la posibilidad de un grado más. Cuando las circunstancias lo permiten, que no es el caso de la anécdota citada anteriormente, puedo llegar, mediante la intimidad, a descubrir un secreto a veces más hermoso, esa comunicación de alma a alma entre los amantes –cuando el deseo exacerbado primero tiende un puente y cuando la instancia del clímax después derriba momentáneamente el artificio del yo (Levrero 1987a: 146).

El tema del voyeurismo aparece bajo diversas facetas en ese relato que toma la forma de un diario. A través de varias entradas, las notas describen diversas formas del voyeurismo que no se asocian necesariamente con el deseo sino con la visión, el interés por mirarlo todo, «debo intentar un catálogo exclusivo de todas las cosas, que son muchas, pero muchas» (1987a: 143) advierte el protagonista, ampliando de esa forma el campo del deseo hacia el interés por registrar todo lo que sucede porque, advierte, «ese lento desenvolvimiento de factores bioquímicos [...] abren nuevos caminos en la mente y el alma» 1987a: 144) y son la verdadera razón de ser del voyeur. Esa forma de ver es la forma principal de construcción de lector en la obra de Levrero, para ello, la construcción de la mirada dentro de su narrativa tiene como

finalidad situar al lector en el rol de un voyeur privilegiado, tal como sucedía en la novela *Desplazamientos*.

En «El crucificado», de *Espacios libres*, la relación sexual aparece de forma explícita como vía de acceso al plano espiritual. El personaje se presenta como un alter ego de Jesús y durante toda la historia Levrero juega con esa doble condición. Es el personaje central (el Crucificado que da nombre al cuento) el que se atreve a romper la prohibición del grupo al hacer el amor con Emilia:

Era por todos sabido que el 1º de septiembre Emilia cumpliría los quince, y se aceptaba sin discusión que sería desflorada por Eduardo, como todas ellas [...] Cuando logré despejarme vi que estaban en la etapa de fabricar los grandes objetos de madera. Habían encontrado a Emilia montada encima del Crucificado, los dos desnudos. Ahora, a ellos los tenían sujetos, por separado, con cables de antena de televisión (Levrero 1987a: 49-50).

La transgresión de las normas que rigen el comportamiento sexual de la comunidad conduce a la nueva condena del Crucificado, porque, al decir de Bataille, «la transgresión levanta la prohibición sin suprimirla» (2001: 347). A partir de ese momento, el cuento describe el pasaje de una dimensión corporal a una dimensión espiritual en Emilia y en el infractor mientras ambos permanecen atados esperando el desenlace: «Me acerqué y vi que se miraban, el Crucificado y Emilia, como hipnotizados, los ojos de uno en los ojos del otro. Emilia estaba más linda que nunca, y sin embargo no me despertaba ningún deseo. Los otros se sentían incómodos» (Levrero 1987a: 51). Las dos miradas, la de la comunidad y la del narrador permite ver la escena desde dos perspectivas: la mirada de quienes no entienden o comparten la espiritualidad del momento –la comunidad que los condena– y la del protagonista que, la percibe y no se siente impulsado por el deseo, porque entrevé en ese instante el secreto del erotismo, el secreto de las religiones (Bataille 2001: 347). Esta misma configuración religiosa de grupo que funciona como si fuera una secta aparece en los cuentos «Aguas salobres» (*Aguas salobres*) y «Capítulo XXX» (*Espacios libres*).

La siguiente descripción recrea el calvario de Jesús en la figura del Crucificado y permite ubicar en el relato en las dos dimensiones que conforman el erotismo: material y espiritual, el objeto del deseo y la sublimación del mismo, todo ello se muestra a través de las miradas de los dos amantes.

– La otra vez fue un error, me habían confundido, ahora está bien.

Y ya nadie los sacó de mirarse uno a otro, y parecían hacer el amor con la mirada, que se poseían mutuamente, y nadie se animaba ya a decir o hacer nada, querían irse pero no podían, nos sentíamos mal (Levrero 1987a: 51).

Diferente es «Capítulo XXX»: se trata de uno de los cuentos más impactantes de Levrero, pero al igual que en los casos anteriores hay una búsqueda trascendente. La acción transcurre en una comunidad de adolescentes, donde parecen estar vetados los mayores y donde se narra la transformación que sufre el protagonista. Dicho proceso se produce luego de diversas escenas de sexo que conducen a la trama al límite de lo explícito, y que narran el momento en que los protagonistas entran en contacto con el ciclo reproductivo de una planta, y donde también participan moscas y hormigas. El autor se refirió a este cuento como un «un viaje esquizofrénico completo [...] la persona que vive ese fenómeno que no tiene nombre, realiza una búsqueda de sus propias fuentes, un volver hacia un pasado remoto, una desestructuración de la energía hasta vivir incluso etapas de mineralización» (Domínguez 2013b: 81). En el cuento se narra la llegada de un extranjero desde la isla a la playa donde está la comunidad, su posterior asesinato por parte de los miembros de esta, y el encuentro del narrador con una bolsita que cuelga del cinturón del extranjero, donde descubre tres huevos rojos que enterrará en su cabaña, y de la que nacerá luego, la planta que dará comienzo al ciclo reproductivo.

Durante el proceso de transformación que sufre el personaje la escena sexual con Mabel representa un buen ejemplo de esa conexión espiritual de la que hemos hablado antes, de la apertura de un proceso de cambio en el protagonista que lo conduce a un nuevo ciclo de vida.

Mabel, tal vez agujoneada por mi apatía o simplemente por su propio deseo, comenzó a arrastrarse en mi dirección. Luego me estuvo acariciando el cuerpo, y por fin me desprendió el pantalón y comenzó a jugar con mi sexo. Yo noté, excitado, que se abría un nuevo conducto en mi mente. Era algo que nunca me había sucedido. Podía sentir y aún participar sensitivamente en las maniobras de la muchacha, y mi juego de pensamientos no se interrumpía, y al mismo tiempo podía observar las dos cosas desde un tercer punto mental. A Mabel probablemente le enfureciera mi actitud pasiva, y la furia la sobreexcitaba y la llevaba a multiplicar

sus manifestaciones eróticas. Por mi parte, cada vez que advenía el orgasmo me inundaba una felicidad desconocida, algo que tenía más que ver con los procesos mentales que con lo estrictamente sexual: una liberación, un perfeccionamiento o una purificación de esas ideas no expresadas (Levrero 1987a: 61).

La escena reconstruye la dicotomía propia del erotismo entre la vida y la experiencia de muerte que conlleva el acto, una especie de orgía ritual (Bataille 2015) y que en el cuento aflora con la apertura de ese tercer punto mental. Acto seguido el cuento presenta la llegada del miedo ante la muerte metafórica que el acto produce: «Después me entró el pánico. Me asusté de mí mismo, sentí que estaba loco o a punto de enloquecer en un estado donde no había pautas ni referencias habituales» (Levrero 1987a: 62) y vuelve la razón como un regulador de ese estado espiritual para devolverlo al plano sexual, a la explicitud del acto y a la futura transformación que sufrirá:

Salí de mi cómoda posición, me levanté, tomé a Mabel de los hombros y la sacudí con odio; luego laforcé a ponerse de rodillas y le introduje el sexo en la boca. Luisa se había sentado en la cama, los demás dormían, y ella me contó más tarde, muy asustada, que me vio aferrado a los cabellos de Mabel, quien lloraba de dolor y de rabia, y que en el momento del orgasmo mi cara y todo mi cuerpo se habían vuelto, por unos instantes, color ceniza; que yo parecía tan viejo que ya no había edad que se me pudiera adjudicar, viejo como un cadáver embalsamado, las arrugas del rostro pronunciadas hasta tal punto que parecía una pieza de cerámica agrietada. Yo no conservo memoria de esos instantes; sólo recuerdo que salí de allí de inmediato y me fui a dormir al bosque (Levrero 1987a: 62).

La escena pone en cuestión la afirmación de Levrero sobre el uso de la explicitud, ya que la escena es pornográfica y no elude la mención del acto sexual, allí la violencia y el deseo se funden hasta mostrar esa transformación que lo acerca a la muerte. Convertir en objeto al otro implica entrar en la muerte, transgredir las formas de lo social y dejarse llevar por ese proceso hacia otro nivel de existencia, porque, como sostiene Noguero Jiménez en relación con el relato pornográfico, «cada encuentro sexual supone una culminación» (1997: 233).

Esta escena nos permite volver sobre un aspecto que aparecía en *París*: la vacilación ante la ascensión en un vuelo nocturno junto a los seres que pasaban

volando sobre la azotea del edificio o la permanencia en la servidumbre del deseo hacia Angeline, quien lo apresaba con sus dos brazos, haciendo imposible que pudiera remontar el vuelo (Levrero 1979: 104). Aquel ejemplo anticipaba la transformación que se produce en «Capítulo XXX» donde la presencia de lo primitivo y orgiástico le permite ver poco después de la escena anterior una «escena terrorífica»: «Mabel yacía inerte en el suelo, y Luisa se debatía, no supe si gozosa o desesperada, en los brazos de un ser monstruoso que la cubría sobre la cama. La luz del farol me mostró un cuerpo con reminiscencias humanas» (Levrero 1987a: 67). La explicitud revela la animalidad del deseo; entonces comprende que el monstruo está conformado por las mosquitas que han entrado en contacto con la planta y forman parte del ciclo reproductivo. El ser adopta el rol masculino: «pude observar algo como un enorme sexo masculino que pendía de ese abultamiento, mucho más complejo que un miembro humano» (68), y conforma un comportamiento que personifica la transgresión frente a la regulación social del erotismo, y la violación producida a una de las muchachas por parte del monstruo y que poco después le narrarán Mabel y Luisa:

Sin que ninguna lo advirtiera, se había formado ese abultamiento con miembro, y de pronto Mabel sintió que algo le rozaba el vientre y bajó la vista y vio aquello y dio un grito; luego lo rechazó con las manos tocando algo que la asqueó, una suma de pequeños objetos blandos y movientes, y se quitó el cinturón de su vestido y empezó a azotar a la cosa. Luisa no pudo advertirle a tiempo que algo similar se aproximaba por detrás, y una masa de mosquitas la golpeó con la cabeza haciéndole perder el sentido. Entonces se fue integrando el ser tal como yo había logrado verlo, y se dirigió a Luisa, y la violó comportándose como lo habría hecho un humano. Luisa debió confesar, no sin vergüenza, que nunca había sentido tanto placer como en el momento del orgasmo del monstruo (Levrero 1987a: 68).

Muy pronto el ciclo forma parte de la conducta sexual de los tres personajes: el narrador, Mabel y Luisa, conforman una nueva modalidad del deseo, ya que es preciso como apunta Bataille que «cierto ser tenga consideración de cosa para que el deseo elabore como respuesta una representación», de donde la pasividad de la planta supone en «sí misma una exigencia del deseo» (2015: 155). Una vez más, la escena explícita revela una construcción de la mirada, una forma de ver que aparece relacionada con el deseo, la focalización en el objeto de ese deseo y en la construcción de una imagen que opera como un mecanismo de atracción, tanto para el

protagonista como para el lector. La construcción de la mirada aparece durante todo el cuento, desde que el narrador ve los huevos rojos y los esconde, durante el proceso de crecimiento de la planta, momento en que el narrador describe y cataloga de manera exhaustiva cada uno de los cambios que se operan en ella y durante el proceso de su transformación. Todo ello revela el interés en la mirada como una modalidad de construcción que abre puentes hacia el lector y que conecta a los personajes y los sitúa en una dimensión espiritual.

Mabel se había levantado y, en una posición ridícula, hacía el amor con la planta; para ser más exacto, se masturbaba con la planta, de aspecto y consistencia decididamente fálicos al perder sus apéndices. El efecto que debió ser, tal vez, cómico, o, en todo caso, muy incómodo para mí, se transformó en otro más terrible, porque los ojos y la expresión de la cara mostraban que la muchacha estaba viviendo una experiencia extraordinaria, más allá de todo goce o sufrimiento; la expresión era mística y preferí no seguir mirando y traté de dormir (Levrero 1987a: 69).

La escena recrea con fidelidad ese proceso de cercanía a la mística, porque al decir del propio Levrero en su literatura el impulso sexual no está tan sublimado como puede suceder con autores como santa Teresa (Verani 2013: 127). La sublimación del acto sexual reproduce esa transformación que en los personajes es física y espiritual y que nos conduce a preguntarnos con Bataille: «¿cómo representar unos excesos que están más allá de los límites de la imaginación?» (2015: 117).

En el nivel de la trama muestra ese proceso a través del ciclo reproductivo de una planta, y representa una variante temática en relación con otros cuentos. En otros casos la estructura del relato parece estallar ante la pulsión del deseo sexual. Ese es el caso del cuento «La toma de la Bastilla o Cántico por los mares de la luna», de *Espacios libres*. Es uno de los más complejos porque funciona en una serie de estructuras topológicas (Gandolfo 1979: 146) regidas por el deseo: una parturienta, una carrera ciclista, unos médicos que discuten sobre el parto, los actores de una telecomedia conforman un ciclo de secuencias narrativas impulsadas por la pulsión erótica no satisfecha y que al decir de Domínguez condiciona una mirada perversa: «Lo perverso no es el deseo del personaje, es perverso el modo de abordar la secuencia, la escritura» (2013b: 79). Este fenómeno ya lo habíamos señalado en

Desplazamientos (1987b) como la forma en que el deseo erótico condiciona el desarrollo de los acontecimientos en la novela.

En el cuento «La toma de la Bastilla o Cántico por los mares de la luna» es donde mejor se percibe esa construcción del que observa, el que mira, en resumen, el voyeur, y es desde esa percepción que se cuenta la historia. Está narrada desde la mirada de un ciclista que, mientras pedalea durante una carrera, persigue las nalgas de la ciclista que corre delante suyo, la pulsión sexual lo domina por momentos y decae en otros según los vaivenes que el propio relato propone. Es en esa mirada donde está enfocado el deseo sexual pero no es el eje del cuento, el mismo está focalizado en la mujer que está de parto y que ve en el televisor que tiene delante, la carrera ciclista. El movimiento rítmico del pedaleo funciona como un efecto de acumulación del deseo en el narrador que por momentos es la parturienta, por momentos es el ciclista y donde se confunden los sexos:

[...] me llegaba su delicado perfume de violetas que, lejos de evaporarse o ensombrecerse, se enriquecía con una transpiración sabrosa y femenina, salobre y excitante. Llevaba un pedaleo constante y sostenido, y sus hermosas nalgas, apenas cubiertas por el pantaloncito celeste, llegaban a enloquecerme con su movimiento mecánico, de ritmo impecable, y me desataban multitud de pensamientos eróticos. A veces no podía realmente dominar la erección, y la inevitable fricción de mis piernas al pedalear la sostenían y avivaban; en tales ocasiones la muchacha rubia parecía enterarse puntualmente y volvía la cabeza hacia mí, y yo alcanzaba a ver uno de sus hermosos ojos verdes y la curva de la sonrisa en la comisura de sus labios: una sonrisa en apariencia bondadosa y comprensiva, pero en realidad vengativa y orgullosa, un triunfo doble del sexo femenino en esta competencia ciclista (Levrero 1987a: 93).

La escritura de este cuento desarrollada según el autor en un par de días —«está escrito la noche de un trece de julio y la mañana del catorce» (Siscar 2013: 42)— surgió como resultado de una experiencia opresiva y angustiante con relación a la luna (42); de ahí que aparezca como un símbolo dentro de la historia, y revela cómo funciona la pulsión del deseo sobre la escritura, muestra la dimensión frenética de la escritura levreriana, una forma de escribir que lo relaciona con la pulsión del propio acto: el hecho de vivir la escritura como un objeto de deseo, una forma de construir el deseo erótico a partir del deseo escritural.

CONCLUSIONES

Tras los argumentos aquí expuestos podemos afirmar que en la concepción de la escritura levreriana están muy presentes la imaginación, la imagen y el erotismo como elementos que pautan ese proceso. El erotismo adopta dos formas, durante el acto de escritura como una pulsión, como una forma de canalizar la energía del acto de escribir y en la obra como manifestación de las imágenes que pueblan el imaginario y que aparecen durante la escritura. Estas formas del erotismo surgen en su obra como una modalidad de construcción de sus relatos, tanto sea a nivel temático como a nivel de la organización de los hechos y también como una forma de construir a los personajes. Estas manifestaciones del erotismo funcionan para Levrero como manifestaciones espirituales, en las tres vertientes del proceso: en el acto de escribir, en la creación de cuentos y novelas y en la concepción de la obra como una máquina hipnótica. Para ello construye una mirada propia que sitúa al lector como un voyeur que asiste a un espectáculo de imágenes que representan los diversos estados del erotismo.

El erotismo en la obra de Mario Levrero es una forma de focalizar la energía de la escritura en un acto vivencial de imágenes; una experiencia que es antes que nada espiritual y que busca una transformación de los personajes. Sin embargo, esa experiencia puede expresarse en algunos pasajes a través de escenas sexuales explícitas, un modo donde el deseo y el erotismo conforman un estilo radical para bucear en zonas profundas del ser humano. Así, aunque Levrero negó que su literatura fuese pornográfica no deja de estar marcada por una «imaginación pornográfica» (Sontag 1970) que, por momentos, abre vías de búsqueda de nuevas vertientes y formas de expresión que representan un desafío para el lector. Esta provocación supone conjugar formas de escritura propias de la literatura tradicional y formas de la cultura popular como pueden ser las diversas modalidades del erotismo o prácticas sexuales que permiten explorar zonas profundas del ser humano. Levrero no dejó de sorprenderse ante la lectura de sus propios textos, ante escenas que mostraban el deseo en toda su magnitud, sin embargo, siempre le asignó un valor esencial ligado al plano espiritual. Dicha concepción sitúa su obra en el mismo camino que otros escritores han recorrido, tanto a nivel de la literatura uruguaya

anterior, como escritores de la tradición española o escritores con los cuales compartió el mismo contexto cultural, es el caso de los rasgos postmodernos que han sido señalados en su obra (Verani 1996) y que perfilan diferentes fuentes para el estudio de su escritura. Imaginación, escritura y erotismo conforman un todo que permea cada una de sus composiciones escritas durante toda su trayectoria, y revelan a un escritor que supo buscar y encontrar un camino propio, una búsqueda sin temor de cruzar la frontera entre deseo, erotismo y espiritualidad.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- ANÓNIMO (s. f. a), [«Cross the Border – Close the Gap»](#), en *Art & Popular Culture*.
- ANÓNIMO (s. f. b), [«Nowbrow»](#), *Art & Popular Culture*.
- C. BAUDOIN (1946), *Psicoanálisis del arte*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- G. BATAILLE (2001), «El erotismo o el cuestionamiento del ser», *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 338-363.
- G. BATAILLE (2015), *Historia del erotismo*, Madrid, Errata Naturae.
- D. BARTHELME (1972), *Prácticas indecibles, actos antinaturales*, Barcelona, Anagrama.
- G. BERNARDI (2013), «Muchos dicen que soy un maniático», en Gandolfo (2013a: 145-149). [Original en *El País Cultural*, IX, 431, Montevideo, 6-2-1998].
- J. A. BRUNO, A. GALIONE y J. BONINO (2013), «Un tercer estado», en Gandolfo (2013a: 136-144). [Original en *Café a la Turca*, 3, Montevideo, octubre de 1997].
- J. BUTLER (2012), *Sujetos de deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- M. A. CAMPODÓNICO (2013), «Tengo ganas de dejar a Levrero de lado», en Gandolfo (2013a: 110-117). [Original en *Revista Graffiti*, Montevideo, diciembre de 1984].
- C. M. DOMÍNGUEZ (2013a), «Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada», en Gandolfo (2013a: 47-54). [Original en *Crisis*, 60, Buenos Aires, mayo de 1988].
- C. M. DOMÍNGUEZ (2013b), «Levrero para armar», en Gandolfo (2013a: 74-82). [Original en *Semanario Brecha*, Montevideo, 12 de mayo de 1989, pp. 22-23].

- C. M. DOMÍNGUEZ (2103c), «Un escritor en los paraísos de la imaginación», en Gandolfo (2013a: 13-14). [Original en *Semanario Búsqueda*, Montevideo, 19-9-1996].
- G. ESCANLAR y C. MUÑOZ (2013), «Levrero o los modos del hipnotismo», en Gandolfo (2013a: 55-67). [Original en *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, 3ª época, IV, 33, julio 1988, pp. 51-58].
- L. FIEDLER (1975), «Cross the Border - Close the Gap: Post-Modernism», en *American Literature Since 1900*, Ed. M. CUNLIFFE, London, pp. 344-366.
- P. FUENTES (1987), «Levrero, el relato asimétrico», en M. Levrero, *Espacios libres*, Buenos Aires, Punto Sur, pp. 305-318.
- E. GANDOLFO (1979), «Nota post-liminar», en Levrero (1979: 143-147).
- E. GANDOLFO (2013a), ed., *Mario Levrero, un silencio menos. Conversaciones compiladas*, Buenos Aires, Mansalva.
- E. GANDOLFO (2013b), «El Lugar, eje de una trilogía involuntaria», en Gandolfo (2013a: 21-23). [Original en *El Péndulo*, 6, Buenos Aires, enero de 1982].
- C. GARRIGÓS GONZÁLEZ (1997), «John Barth y Sherezade, 1001 historias de amor y narración», en *El sexo en la literatura*, ed. L. Gómez Canseco et al., Huelva, Universidad, pp. 409-417.
- M. LEVRERO (1979), *París*, Buenos Aires, El Cid Editor.
- M. LEVRERO (1980), *Manual de parapsicología*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- M. LEVRERO (1983), *La ciudad*, 3ª ed., Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- M. LEVRERO (1987a), *Espacios libres*, Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2014.
- M. LEVRERO (1987b), *Fauna / Desplazamientos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- M. LEVRERO (1991), *El lugar*, 2ª ed., Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- M. LEVRERO (1992), «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», *El portero y el otro*, Montevideo, Arca, pp. 169-187.
- F. NOGUEROL JIMÉNEZ (1997), «De marquesas y zoofilia», en *El sexo en la literatura*, ed. L. Gómez Canseco et al., Huelva, Universidad, pp. 231-246.
- J. OLIVERA (2009), [Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero](#) [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense.
- J. OLIVERA (2014), «Una máquina deseante para construir la escritura: una lectura posible de *Desplazamientos* y *Ya que estamos*», en *Caza de Levrero. Asedios críticos a la obra de Mario Levrero*, ed. G. Franco et al., Montevideo, Rebeca Linke Editoras, pp. 115-131.

- M. P. PASETTI (2016), «La construcción de la figura autoral en *Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*, de Elvio Gandolfo y *Conversaciones con Mario Levrero* de Pablo Silva Olazábal», en *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura*, ed. C. Bartalini, Buenos Aires, Eduntref.
- O. PAZ (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- B. REISSENWEBER (2012), «Personaje: proyectar sombras», en *Escribir ficción*, ed. A. Steele, Madrid, Alba, pp. 47-84.
- E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1953), «Onirismo, sexo y asco», *Marcha*, Montevideo, 17 de julio, p. 14.
- J. P. SARTRE (2006), *La imaginación*, Buenos Aires, Edhasa.
- SAURIO (2013), «Espacios libre», en Gandolfo (2013a: 150-168). [Original en *La Idea Fija*, 2, septiembre de 2000].
- C. SISCAR (2013), «Las realidades ocultas», en Gandolfo (2013a: 40-46). [Original en *El Péndulo*, tercera época, 15, Buenos Aires, mayo de 1987].
- A. SOMERS (1950), *La mujer desnuda. Clima. Cuadernos de arte*, Montevideo, 1, 2-3, octubre-diciembre.
- A. SOMERS (1953), *El derrumbamiento*, Montevideo, Ed. Salamanca.
- S. SONTAG (1970), «The pornographic imagination», *Styles of Radical Will*, New York, Del Publishing Company, pp. 35-73.
- P. SWIRSKI (2005), *From Lowbrow to Nowbrow*, Montreal, McGill-Queen's University.
- D. VECHIO (2014), «Mario Levrero y la caligrafía del sueño», en *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*, ed. C. González, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 185-222.
- H. VERANI (1996), *De la vanguardia a la postmodernidad (1920-1995)*, Montevideo, Trilce.
- H. VERANI (2000), «Mario Levrero o el vacío de la postmodernidad», en *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, ed. R. Corral, México, México, El Colegio de México, pp. 195-206.
- H. VERANI (2013), «Conversación con Mario Levrero», en Gandolfo (2013a: 118-131). [Original en J. Ruffinelli, ed., *Nuevo Texto Crítico*, VIII, 16-17, junio 1996, pp. 7-18].