

CUADERNOS DEL SEMINARIO | 1

# Los límites de la literatura

Alberto Giordano (ed.)

Rosario  
Centro de Estudios  
de Literatura Argentina  
UNR. 2010

Cuadernos del Seminario 1 : Los límites de la literatura / Alberto Giordano ... [et.al.] ; compilado por Alberto Giordano ; dirigido por Alberto Giordano. - 1a ed. - Rosario : Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2010. 160 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-26057-0-4

1. Literatura Argentina. 2. Crítica Literaria. I. Alberto Giordano II. Alberto Giordano, comp. III. Alberto Giordano, dir.  
CDD 801.95

Fecha de catalogación: 19/07/2010



Universidad Nacional de Rosario  
Centro de Estudios de Literatura Argentina

Director de la colección: Alberto Giordano

Diseño: Marta Pereyra

ISBN 978-987-26057-0-4

# Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance

Por Luciana Martínez

## La Literatura hacia la *scientia*...

Puede que comenzar este trabajo reflexionando sobre la tarea de la crítica nos lleve por un camino tortuoso, si no al menos desafortunado. No tiene importancia. El hecho es que entiendo que el inicio de la crítica literaria es la violencia: la crítica comienza cuando se siente que por fin se tienen latiendo las vísceras del texto en la mano, cuando se crea el espejismo de que el texto se encuentra a nuestra merced; y de allí nace el violento camino de la crítica hacia la *scientia*. No obstante, es de esperarse que la escritura crítica haga también un uso irrespetuoso de toda teoría en virtud del respeto por la singularidad, es de esperarse que violento asimismo el referente sin culpa para solventar su análisis. He ahí entonces nuestra apresurada cita: “el poema es la profundidad abierta sobre la experiencia que lo hace posible, el extraño movimiento que va de la obra hacia el origen de la obra, la obra misma convertida en inquieta e infinita búsqueda de su fuente” (Blanchot, 1959: 222). No tiene, por cierto, la menor importancia que Maurice Blanchot esté refiriéndose a la poesía de tres grandes del verso: no existe tal vez aseveración que pueda acercarse más íntimamente al núcleo primigenio, a las vísceras de la obra de Mario Levrero, y con eso nos basta. Claro que, se ha de señalar, esto implica que su literatura avanza también hacia el conocimiento, hacia la *scientia*, y este movimiento no puede sino resultar un devenir agitado, violento, para el sujeto.

La ficción levreriana se formula entonces a sí misma como ciencia<sup>8</sup> y queda entonces por verse a qué paradigma responde esta ciencia a la

---

8 Se entiende evidentemente “ciencia” en cierta forma a contramano de la concepción heideggeriana, es decir, desvinculada en principio de la *technê* y ligada a su etimología primigenia:

que la literatura de Levrero se orienta. Diremos, por el momento, que la narrativa de Levrero se encuentra orientada por un modelo que está evidentemente lejos de los postulados racionalistas y que tiene toda una tradición en la literatura del Río de La Plata, por una concepción que afirma que el objeto de conocimiento se sustrae y que no es posible formular una epistemología en el sentido tradicional. En otras palabras, nos encontramos ante el paradigma del que Blanchot parece ser heredero cuando expresa que para que el ser exista el Ser tiene que faltar del mundo, debe estar ausente (Blanchot, 1992).

La literatura levrieriana es, sin embargo, terca búsqueda del espíritu y de la interioridad pura del yo en su unión con el espíritu. Es deseo de expansión del yo y de percepción de la “dimensión desconocida” (ver *La novela luminosa*) de la realidad, es decir, de todas las esferas que entretejen la realidad y que el alma sensible ignora, o mejor dicho, *debe ignorar* para preservar su existencia en el mundo terrestre. Es por esto que el movimiento que la literatura de Levrero realiza en dirección a lo que se encuentra más allá de la percepción superficial del mundo físico, hacia lo metafísico, es desde el comienzo frustrado y no puede sino permanecer más que como un deseo cuya condición privativa (como la de todo deseo) es la no satisfacción. En este gesto de búsqueda del conocimiento imposible se funda la obra de Levrero, búsqueda que traerá al mismo tiempo consigo la reafirmación del yo y la anulación del yo, tópico recurrente en la narrativa levrieriana: una reafirmación del yo interior, imaginativo y onírico, y un debilitamiento del yo volitivo de la vigilia en el que se sostiene la relación del sujeto con el mundo externo. Resta entonces desarrollar en lo subsiguiente este punto.

---

*scientia*, como conocimiento o *epistêmê*. En este sentido, la idea de la ficción como camino hacia la *scientia* retomará y reformulará postulados románticos. Remitiéndonos a algunos estudios específicos del romanticismo, encontramos que éstos focalizan en diversos aspectos mediante los cuales el movimiento romántico entendía que era posible acceder al conocimiento. Béguin (1978 [1939]) se centrará en la experiencia onírica; Bowra (1972) en la imaginación poética; de modo similar, Welck (1949) señalará la función central de la imaginación (*organ of knowledge*) en los planteos epistemológicos del romanticismo europeo; más recientemente, Givone (2001) mencionará que la experiencia de la verdad del mundo se dará por vía irreal y fantástica a través de la *mitopoiesis*.

La búsqueda de la literatura, de la narración de la experiencia “luminosa”, de la plasmación de la experiencia de expansión del yo interior por el encuentro con el espíritu *es* asimismo la literatura: “En mi Inconsciente llegué a investigar tan lejos como pude, y el subproducto de esa investigación es la literatura que he escrito (aunque al mismo tiempo también la literatura oficiaba como instrumento de investigación)” (Levrero, 2006: 31). Nótese que en la obra levreriana no es inusual que el Inconsciente y el Espíritu (ambos casi siempre con mayúscula) sean en muchas ocasiones términos casi homologables; y es que ambos son (al igual que la literatura), de acuerdo con el paradigma científico de Levrero, al mismo tiempo fuentes del conocimiento inaprensible y el conocimiento como posibilidad, en tanto se logra establecer un contacto con ellos. Son el conocimiento en tanto única posibilidad de conocer aquello que trasciende al mundo sensible; y es por eso que el conocimiento, al igual que el espíritu, el contenido inconsciente o la literatura, siempre se desplazan sustrayéndose, y por lo tanto sus límites y sus posibilidades de manifestación en la escritura siempre son difusos.

La escritura busca entonces lo que está más allá de ella, aquello que la literatura paradójicamente al mismo tiempo *es* y que se resiste a toda delimitación o conceptualización. La escritura apunta hacia el conocimiento y el conocimiento de la realidad es la literatura misma como escritura, lo más íntimamente pulsional que el propio escritor desconoce, el yo interior que se ha agrandado por su unión con el espíritu y que se presenta como escritura. Pero, sin embargo, la experiencia luminosa sólo parece poder referirse parcialmente.

El encuentro con la literatura es entonces al mismo tiempo deseo y riesgo, ante todo peligro de desaparición del sujeto volitivo que lejos de afirmarse negando al Ser trata de sumergirse en sus dominios y develarlo, sacarlo de su disimulo. Esta operación, como todo movimiento hacia lo sublime, supondrá un riesgo para la subjetividad, entendida como constructo artificial cuyo sostenimiento implica para Levrero “un importante consumo de energía psíquica” (Levrero, 2006: 46). La construcción de esta subjetividad “hipertrofiada” en su percepción (ver *La novela luminosa*) estará al servicio de mantener la segunda gran artificialidad sobre la que se fundamenta el mundo: el principio de realidad, valga decir, una realidad que es, como el sujeto, amputación,

amputación de todos los matices y dimensiones de lo real. El vértigo que la literatura implica (y que no casualmente Levrero asocia con la producción de adrenalina), al igual que el fomento de cualquier actividad parapsicológica, es el vértigo del paulatino deterioro del principio de realidad (y por ende del sujeto) en virtud de la exploración de lo real. El ejercicio escritural es entonces la búsqueda de la literatura como *scientia*, de una ficción como *scientia* que se orienta hacia la exploración de lo real metafísico; y es en este sentido que Levrero afirma con total contundencia que su literatura es esencialmente realista y, yo agregó: como cualquier literatura que se orienta hacia la exploración epistemológica, sin importar cuál sea el paradigma de conocimiento con el que se opere. La literatura se orienta entonces a la *scientia*, hacia la tramitación imposible de lo real.

La inmersión en los reinos subjetivos que implica para Levrero la escritura hablará de una concepción de la estética como forma de acceso al conocimiento, pero ésta siempre será conocimiento del espíritu y de la realidad metafísica, en tanto posibilidad sensible. La literatura de Mario Levrero, como expresaría Barthes refiriéndose a Mallarmé, lo llevará a las puertas de un mundo sin literatura en el que todo escritor se sumerge; sólo que en Levrero este mundo será muchas veces el reverso siniestro de la Tierra Prometida, será el vacío irrevocable ante la ausencia del espíritu, el desierto en donde la falta de comunicación entre su yo interior y el espíritu cobrará elocuencia mediante símbolos, del mismo modo que será a través de símbolos que Dios le hablará. Por esto, el conocimiento lo será de una presencia o de una desolada ausencia en donde ya no se percibe al Ser en su disimulo. He ahí, como bien señala Ignacio Echeverría, la simbología recurrente en la obra de Levrero: la muerte de los pájaros en donde se capta la efímera y triste huella de la prolongada e irrevocable ausencia del Ser (Echeverría, 2008). No obstante, aun en los momentos en los que el Ser muestra su cara, se brinda como símbolo, aparece, como expresaría Blanchot, lejano, inaprensible, como un otro extraño y por encima del ser.

### **Fenómenos parapsicológicos, literatura y trance**

“[Poco después de empezar a escribir] parece que al abrir la puerta de la literatura se abrió el inconsciente en muchos aspectos. Entonces empecé a sufrir la fenomenología parapsicológica, que me tuvo a mal

traer durante mucho tiempo” (Levrero, 1999: 76). Este fragmento es sin duda sumamente elocuente sobre las complejas relaciones entre fenomenología parasicológica y literatura y, demás está decir, nos sitúa en un paso de referencia obligado. Es ineludible remitirnos a la producción del texto *Manual de Parapsicología* que publicara Ediciones de la Urraca en 1979 bajo el rótulo de “Los libros de El Péndulo”. Conviene además detenerse en este detalle, ya que nos habla de la larga filiación de Mario Levrero con las publicaciones de ciencia ficción de los años ochenta. Este gesto de publicación es asimismo significativo respecto de cómo se retoma de forma heterodoxa en el Río de La Plata una tradición que es propia de las revistas de ciencia ficción principalmente estadounidenses: la difusión de material científico sobre el que en general se realizaba un trabajo de “especulación literaria”, por llamarlo de alguna manera.<sup>9</sup>

El *Manual de Parapsicología* no trasciende ciertamente el objetivo que puede inferirse ya desde su título. Según el propio Levrero escribe en el prólogo, el texto pretende ser una “guía para la orientación de aquellas personas que deseen iniciarse en el estudio de la Parapsicología [...] [tratando] de ceñirnos al punto de vista exclusivamente científico, tanto como podría serlo el de un libro de Química o de Física” (Levrero, 1979: 9), y de allí que en adelante se sucedan entonces las descripciones de los distintos fenómenos y de los factores que los suscitan.

---

9 Es interesante destacar que Levrero niega con contundencia la utilización de conceptos del *Manual* en la escritura de sus ficciones (Levrero-Siscar: 1987). Del mismo modo niega toda relación de sus ficciones respecto de la narrativa fantástica o de ciencia ficción. Me interesa señalar entonces dos puntos. Primero, que existe una sorprendente estrechez teórico-crítica en las propias observaciones de Levrero sobre las manifestaciones y evolución de los géneros antes mencionados (véanse fundamentalmente las entrevistas), perspectiva que parece funcionar de forma inversamente proporcional a la hora de hablar del realismo. Considero entonces, en segundo término, que la rotunda negación de una posible inclusión de su obra en la ciencia ficción (a la que al parecer Levrero obtusamente reduciría a la *Space Opera* y a las *Gadget Stories*) responde a apuntalar por contrapeso su proclama realista. De este modo, se podría inferir que Levrero asociaría a las manifestaciones más contemporáneas del género (como Dick y Ballard) más con una estética realista que con la ciencia ficción. En esta instancia, sólo me interesa remarcar que seguimos al autor en su proclama realista, pero creemos que es conveniente llevar a cabo un programa de lectura que vaya “a contrapelo” de sus demás afirmaciones; fundamentalmente porque consideramos que los términos realismo y ciencia ficción no son en absoluto excluyentes.

Los fenómenos parapsicológicos podrán manifestarse sólo bajo dos tipos de estado: el sueño, entendido como una operación intelectual en amplio grado superior al pensamiento de la vigilia, y, es preciso detenerse en este último, el trance. Para que se produzca el fenómeno parapsicológico es necesario además que se genere una *disociación psíquica*, denominada “psicorragia”, que permita la liberación “hemorrágica” de fuerzas inconscientes; la cual, por su parte, vendrá necesariamente acompañada de la “psicobulia”, es decir, de las cualidades psíquicas inconscientes (voluntad e inteligencia) que dirigen los fenómenos parapsicológicos. Estos fenómenos tendrán una última condición de realización que hará en extremo dificultoso su estudio en espacios controlados, lo que por ende obstruirá además toda posibilidad de aceptación de la Parapsicología como ciencia: los fenómenos parapsicológicos no pueden ser sino espontáneos. Los estados de trance, sin embargo, pueden ser inducidos parcialmente mediante las denominadas “mancias”, es decir, ciertos objetos (barajas de cartas, runas, etc.) o procedimientos rituales que le dan al sujeto seguridad permitiéndole entrar en un trance hipnótico.

Ahora bien, el problema de la experimentación de fenómenos parapsicológicos no parece ser en absoluto una cuestión menor. La disociación psíquica que se produce en el estado de trance que estos fenómenos reclaman conduce necesariamente al progresivo deterioro de la estructura del yo, la cual tiende a disolverse, perdiendo así el sujeto su autodeterminación y voluntad. Parece entonces que, como desarrollaré más adelante, esta voluntad psíquica inconsciente que es condición *sine qua non* para que se produzcan los fenómenos parapsicológicos, es decir, la “psicobulia”, tendrá como contrapartida la “abulia” del yo de la vigilia tan ampliamente referida en *El discurso vacío* y especialmente en *La novela luminosa*. He aquí entonces dos instancias en pugna: el yo del trance, imaginativo, el artífice de la literatura que avanza hacia la *scientia*, y el otro yo, el de la relación con lo externo, el vínculo con el mundo en donde reina el principio de realidad. Lo real, en cambio, o más bien aquello que Levrero llama a secas “la realidad”, escapa y trasciende al principio de realidad que es en esencia negación, amputación de lo real. Lo real es, en cambio, allí donde se dirige el yo del trance, el yo onírico, y en este sentido la parapsicología es la ciencia que se orienta al conocimiento ulterior:

“Psi-gamma, o ESP, es una forma de conocimiento de la realidad que aparece como una *captación directa* de informaciones...” (Levrero, 1979: 77).

“Nuestra herencia cultural ha dejado poco margen para la comprensión de los fenómenos psi-gamma. Con nuestra formación filosófica y con la identificación ciencia-materia y yo-conciencia, el comportamiento irracional de psi-gamma nos resulta especialmente irritante. Las operaciones psíquicas más complejas, las facultades más trascendentes [...] se encuentran yacentes en las profundidades inaccesibles, en estrecha sociedad con los instintos más primitivos. El estudio contemporáneo de la facultad psi-gamma revela que en cada humano está latente la capacidad de un conocimiento que trasciende las barreras de los obstáculos físicos, el espacio y el tiempo, y que no es posible dirigir esta facultad de acuerdo con nuestros intereses conscientes.” (Levrero, 1979: 82).

Como venía adelantando, la literatura será (junto con la experiencia erótica) la otra puerta al conocimiento o, como proponía en el primer apartado, el conocimiento en su posibilidad de realización. Por eso, en la obra de Levrero son recurrentes las referencias al sentimiento de riesgo que implica escribir, temor que se asocia en numerosas ocasiones con “robar el fuego sagrado” o con la posibilidad de generar mágicamente, mediante la escritura “inocente” y autobiográfica, la irrupción de un universo poderoso e incontrolable en donde el yo volitivo de la vigilia pueda perderse irremediablemente. De allí entonces que el movimiento hacia el conocimiento implique al mismo tiempo un deseo de exploración y de tramitación, y un sentimiento de peligro, de riesgo, de disolución o extravío de la subjetividad en esa búsqueda.

Nótese que en este punto parece existir una estrecha vinculación de la narrativa de Levrero con la experiencia de lo sublime; experiencia que se refleja incluso en sus textos más estrictamente “fccionales”, como *El lugar* o *París* (por no mencionar muchos de sus relatos más breves), en los cuales es recurrente que el protagonista se vea inmerso en un universo gobernado por el escándalo lógico y en donde el mayor

temor es precisamente “el extravío”. En ocasiones la manifestación de este temor se ve acompañada por una dicotomización (como también sucede con el yo, según veíamos) de los espacios: por una parte, un espacio interior en ruinas, en el cual prevalece la entropía, aunque instaurada como un devenir cíclico que se retroalimenta, en donde cada ciclo de decadencia se renueva; por otra, un afuera representado en muchas ocasiones por la selva impenetrable o por distintos espacios naturales regidos por la entropía absoluta de un “devenir loco” (que incluso se traslada con frecuencia al lenguaje) en el que todo sentido parece correr el riesgo de diluirse irrevocablemente, en donde la dimensión de lo exterior parece superar al sujeto. Ante esta dicotomía, los personajes parecen detenerse en una tensión que oscila entre la necesidad de exploración del espacio abierto y el encierro ante el miedo.

Ahora bien, la exploración de lo real y por ende de la interioridad del yo como forma de acceso a ella, implicará en el ejercicio literario la necesidad, al igual que sucede con los fenómenos paranormales, de alcanzar un estado de trance (y de ahí tal vez proceda el expreso fastidio ante las interrupciones) que permita la afloración del inconsciente, la psicorragia. Habrá entonces una necesidad de “invocación” del trance que en los textos de Levrero tomará tres formas principales: la búsqueda del ocio (principalmente en *La novela luminosa*), la escritura diaria y disciplinada como forma de puesta en funcionamiento del aparato narrativo, y, por último, la forma más camuflada de todas: la ejercitación de la caligrafía, cuyo desarrollo más detallado dejaré para el próximo apartado.

La literatura, al igual que los fenómenos parapsicológicos, no puede ser sino espontánea. Esto quiere decir que el trance puede ser provocado pero que debe olvidarse todo propósito en la búsqueda misma de la literatura si es que se pretende acceder a ella. Por este motivo, tanto el ocio, la escritura, como los ejercicios de caligrafía, estarán inicialmente orientados hacia otros propósitos y funcionarán de alguna manera como mancias, es decir, como refuerzos que permiten que el sujeto alcance un estado en el cual se encuentre permeable a la recepción de la literatura. Es decir que a estas “ritualizaciones” mediante las cuales se pretende acceder a la literatura, se les sumará un factor extra que no poseen las mancias originales: en la medida en que la manifestación de la literatura, como la del espíritu, es espontánea, toda búsqueda

intencionada resulta infructuosa y por ende todo ejercicio mediante el cual se pretenda invocarla deberá olvidar su intención original. El ocio, tal como describe Levrero en *La novela luminosa*, debe ser entonces “una disposición del alma, algo que acompaña a cualquier tipo de actividad [...] sin deseos de estar haciendo otra cosa [...] no es la contemplación del vacío y mucho menos el vacío mismo” (109), de modo tal que alcanzar el estado de ocio debe habilitar, posteriormente y sin que esto aparezca como un deseo *a priori*, sumergirse en la exploración de las experiencias luminosas para luego poder narrarlas; la escritura, por su parte, deberá estar orientada a la narración de hechos triviales, que se espera funcione, en *La novela luminosa* principalmente, como un camino de “regreso” hacia la pura interioridad del sujeto; y finalmente, los ejercicios caligráficos de *El discurso vacío* parecen en principio ideados como una forma para lograr la modificación de la conducta, de la personalidad, pero finalmente devendrán, entiendo, en un ritual que también estará al servicio de la invocación de la literatura. La particularidad de estos tres ejercicios, aquello que los hará funcionar a modo de mancias, será entonces la absoluta concentración en distintos objetos o referentes y el olvido momentáneo de cualquier deseo de búsqueda que trascienda la materialidad, la trivialidad.

Parece momento adecuado para confesar que todo esto tiene un incisivo gusto romántico; y he ahí que hemos llegado al inicio del paradigma epistemológico levreriano: el concepto romántico del arte como ciencia, como posibilidad de acceder al conocimiento a través de la exploración subjetiva. En este marco parece que, si se tiene en cuenta lo formulado en el párrafo anterior, la piedra fundacional de su “metodología” será una operación humorística propia del romanticismo, nada más ni nada menos que una bufonada romántica al mejor estilo de Heinrich von Kleist en “El teatro de títeres”.<sup>10</sup>

---

10 Hemos de señalar, sin embargo, que en el contexto de la narrativa levreriana (como en muchos de los textos rioplatenses vinculados con la ciencia ficción) la idea romántica del arte como forma de acceso gnoseológico se conjugará con una incorporación descuidada de elementos propios de paradigmas legitimados del conocimiento, los cuales estarán habitualmente al servicio de reforzar ideas a las que se ha accedido mediante la exploración literaria o mística. Aunque me detendré brevemente sobre este punto en el último apartado, es importante señalar aquí que la reflexión sobre la importancia de la técnica quedará pendiente para trabajos posteriores.

### La vuelta de trescientos sesenta grados

La premisa inicial de *El discurso vacío* es que el yo debe ganar “aplomo”, modificar sus caracteres personales negativos mediante el ejercicio de la caligrafía. ¿Pero a qué yo se refiere Levrero?, ¿cuál es la identidad que Levrero busca afianzar mediante la férrea disciplina caligráfica?, ¿se está refiriendo a su yo diurno, vínculo esencial con el mundo exterior? Sí, en efecto, para Levrero el ejercicio caligráfico parece iniciarse como un intento de emprender un “hábito sumamente positivo” que lo ayude a centrar su yo y a prepararse para una jornada de mayor orden, voluntad y equilibrio, consiguiendo una mejora del nivel de atención y de continuidad del pensamiento que se encuentran bastante “dispersos”: se trata de que la letra cobre aplomo e “identidad” mediante el dibujo, para que el yo, como por un proceso de “identificación” con la letra, también lo adquiera (Levrero, 2006: 18 y 19). El hábito de la caligrafía apuntará entonces a “unificar” la subjetividad (de igual modo que se intentará unificar la mezcla de las letras cursiva e imprenta) y fundamentalmente a evitar la “dispersión”, la cual, no hemos de olvidar, es una de las formas que abre la puerta al trance y por ende a la literatura y a los fenómenos parapsicológicos que tanto afectan la relación del sujeto con el mundo. En esta instancia al menos, todo apunta a que el yo diurno, aquel yo “débil” de *La novela luminosa*, será el humilde beneficiario.

Parece entonces que el camino para lograr el “aplomo” de este yo será conseguir el “aplomo” de la letra dibujándola cuidadosamente, haciendo del discurso una escritura insustancial que, “desentendiéndose de las significaciones”, posibilite una tarea plástica sobre la lengua que sea casi radicalmente opuesta a la literatura. Ahora bien, este ejercicio no puede sino funcionar eventualmente como una mancia mediante la cual se termine transitando los caminos de la literatura, persiguiendo aquello que Levrero ya anticipa en el prólogo del texto:

“Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco.  
 Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que  
 también soy yo, y no encuentro.  
 Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego  
 se va por años  
 y años.

Aquello que yo también olvido.  
 Aquello  
 próximo al amor, que no es exactamente amor;  
 que podría confundirse con la libertad,  
 con la verdad  
 con la absoluta identidad del ser  
 — y que no puede, sin embargo, ser contenido en palabras  
 pensado en conceptos  
 no puede ser siquiera recordado como es.

[...]

Es inútil buscarlo, cuanto más se lo busca  
 más remoto parece, más se esconde.  
 Es preciso olvidarlo por completo...”

(Levrero, 2006: 13 y 14).

¿Cómo funcionan entonces los ejercicios caligráficos en *El discurso vacío*?, ¿estaremos aquí ante otro “ritual” que desde el comienzo pretende velar sus propósitos de búsqueda, los cuales, sin embargo, se anticipan en el prólogo?, ¿será azaroso que Levrero (2006:28) afirme que la disciplina caligráfica tiene algo de “espíritu religioso”? Sea cual fuere el movimiento a partir del cual surge la prosa literaria, sea incluso partiendo del ejercicio caligráfico inocente a la manifestación espontánea de la literatura, lo cierto es que el límite inicial de la escritura, la escritura trivial, y más incipientemente aún el dibujo (en este caso de las letras), no puede sino llamar al eventual advenimiento de lo literario. El ejercicio diario tendiente a hacer que la letra gane aplomo por medio de su dibujo, el hacerla coincidir con su más primaria carnalidad, con su identidad germinal, instaurará un punto cero de la escritura como puro dibujo, como pura idealidad, desde el cual se autopropulsará el salto hacia la literatura. El dibujo de las letras será entonces parodia del sueño utópico de la escritura sin escritura, la escritura como dibujo.

Tenemos aquí, entiendo, otro paso obligado de referencia. Mario Levrero en *La novela luminosa* hará una mención muy llamativa de la plástica en relación con su literatura:

“...la presencia de esa escultura en mi casa era, según pensaba, y pienso, más que necesaria para poder llevar el proyecto adelante. Diría que esa escultura es mi libro; es ya terminado, el libro que deseo terminar [...] Cuando dije que la escultura es mi libro, me expresé mal. Tal vez se haya comprendido bien, pero no lo dije bien. No es mi libro, ni podría ser ningún libro en particular. Esta escultura es simple, blanca, pura, contundente y luminosa. Eso no se puede conseguir con la literatura.” (Levrero, 2008: 224 y 227).

Si la literatura es en Levrero exploración de lo metafísico a través del inconsciente, es deseo metafísico en un sentido más bien blanchotiano (ver “Conocimiento de lo desconocido”, en *El diálogo inconcluso*), y comparte, además, todas las características con la fenomenología parapsicológica, la búsqueda de la literatura no puede sino significar también un debilitamiento de aquel yo de la relación con el mundo. La reticencia a escribir literatura y la necesidad de abocarse a la escritura “insustancial” tal como se propone en *El discurso vacío* estará marcada por un doble y contradictorio movimiento: por un lado, apuntará a fortalecer la personalidad del yo de la vigilia, a hacer que este yo gane aplomo a través de los ejercicios caligráficos, a lograr al parecer lo que Levrero llama una “distancia óptima entre el yo y su Inconsciente” (Levrero, 1979: 99) que posibilite una relación adecuada del sujeto tanto con su yo espiritual como con el mundo exterior (lo cual estará lejos asimismo de ser la mera inmersión en los reinos inconscientes, operación tan corrosiva para el sujeto en su relación con lo externo); pero, por otro lado, se buscará alcanzar una escritura reducida a su límite inicial (incluso anterior a la lengua): el dibujo, postulando así la idealidad del sueño de una escritura sin escritura, una escritura que intenta acercarse a la pureza y a la luminosidad que sólo la plástica puede alcanzar según Levrero. Este gesto de generar una escritura en su máxima simpleza, en apariencia desvinculada además de todo deseo por convertirse en literatura, y en relación estrecha con la plástica, no

puede sino propiciar una vuelta de trescientos sesenta grados, al mejor estilo romántico, e invocar la presencia de lo literario.

Paulatinamente entonces, el deseo inicial de autoafirmar y centrar el yo devendrá finalmente deseo de expansión del yo voraz, el yo explorador de lo metafísico, es decir, se orientará hacia lo metafísico y hacia la búsqueda de la literatura. La escritura caligráfica se expondrá entonces, ante todo, como medio de fortalecimiento del yo interior para el encuentro con el Espíritu y consecuentemente con la literatura:

“Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología...” (Levrero, 2006: 34).

“En cierto momento, y no hace mucho tiempo, el ejercicio caligráfico diario estuvo a punto de volverse un ejercicio literario. Tuve la fuerte tentación de transformar mi prosa caligráfica en prosa narrativa, con la idea de ir fabricando una serie de textos como peldaños de una escalera que me elevara de nuevo a las añoradas alturas que había sabido frecuentar hace ya mucho tiempo [...] quiero entrar en contacto conmigo mismo, con el maravilloso ser que me habita [...] Recuperar el contacto con el ser íntimo, con el ser que participa de algún modo secreto de la chispa divina que recorre infatigablemente el Universo y lo anima, lo sostiene, le presta realidad bajo su aspecto de cáscara vacía.” (Levrero, 2006: 36 y 37).

No obstante volvamos al dibujo. Es por completo necesario insistir en el carácter que el dibujo tiene en *El discurso vacío*. La actividad de dibujar letra por letra, desligándose de toda significación, en una operación en apariencia completamente opuesta a la de la literatura, instaura una idealidad de la grafía sin lengua, el límite inicial de la letra como puro dibujo. Existen varias referencias al lenguaje en los textos de Levrero que hemos venido analizando, fundamentalmente vinculándolas a un sistema de dominio externo que nada tiene que ver con el yo interior: “uno no tiene casi significación como ser aislado, por más que se haya fortalecido como individuo [...] Este mismo lenguaje que estoy utilizando no me pertenece; no lo inventé yo, y si lo hubiera inventado no me serviría para comunicarme” (Levrero, 2006: 28). Es por este motivo

que en *El discurso vacío* existe una autoinvitación al dibujo de la letra sin tener cuidado de la coherencia, la cual no es más, en definitiva, que “una compleja convención social” (Levrero, 2006: 34). Así es como, en este contexto, parece existir un componente “impuro” en toda escritura, componente que proviene de la lengua y que evita que la escritura alcance la pureza ideal del dibujo. La identificación de la letra “dibujada” (entendida en su idealidad como desvinculada del lenguaje, previa al uso lingüístico, es decir, como materialidad insignificante o, inversamente, puramente significativa) con la reafirmación del yo nos habla de la búsqueda de un yo ideal anterior a cualquier prefiguración externa, prefiguración que se ha realizado (y se realiza), como es posible inferir, por medio del lenguaje. Es en este sentido que el lenguaje no parece ser del todo útil a Levrero para plasmar sus experiencias “luminosas”, es en este sentido que, creo, debe buscarse su reivindicación de la plástica por sobre la literatura; y es, una vez más, en este sentido, insisto, en el que debe leerse también la identificación del personaje Levrero de sus ficciones autobiográficas con los personajes beckettianos (Levrero, 2008: 130 y 300), en tanto existe un movimiento por medio del cual se pretende acceder al yo en su máxima pureza, un yo no afectado por el lenguaje del otro. He ahí entonces, como en *El innombrable* de Samuel Beckett, la búsqueda del yo y del nombre verdadero, búsqueda que se inicia como despojamiento utópico de todo lo que se entiende como proveniente de lo externo: “Quiero escribir y publicar. Tengo necesidad de ver mi nombre, mi verdadero nombre y no el que me pusieron, en letra de molde.” (Levrero, 2006: 36).

La búsqueda metafísica levreriana se orientará también en este último sentido y determinará el impulso de sondear las profundidades inconscientes para acceder al yo interior, el cual, al igual que el espíritu, siempre se sustrae. En esta instancia, el propósito inicial de lograr el aplomo del yo para alcanzar el equilibrio y la unificación subjetiva cederá el paso a la voraz búsqueda metafísica, al voraz deseo metafísico que es, al mismo tiempo, deseo de literatura y deseo de hallar al yo anterior a toda determinación externa. En el movimiento levreriano radica, sin embargo, un grave problema: si la atención a la demanda externa significa una pérdida de la identidad, tal como el propio Levrero postula al comienzo de *El discurso vacío*, también el adentrarse sin reparos en los dominios del “Inconsciente” conllevará la disolución

subjetiva, la pérdida del “aplomo” y de la capacidad volitiva. Esta parece ser entonces la principal e ineludible encrucijada, el punto en donde la vuelta de trescientos sesenta grados culmina una y otra vez.

A lo largo del texto es sin duda ambivalente el propósito de la escritura caligráfica y de la escritura trivial. El “ejercicio literario libre” aparece como prohibición, y no así, por ejemplo, los ejercicios caligráficos. Esta veda es indudablemente, como expresa el propio Levrero, prohibición externa, prohibición que atiende a los tiempos de la producción y exigencias de la vida diaria. Pero también es una prohibición que al mismo tiempo habilita la posibilidad de lo subjetivo: habla de la necesaria falta del Ser que permite la presencia del sujeto en el mundo. No obstante, el “caligrafar” y la narración de lo trivial desatan asimismo el influjo mágico y culminan siendo la puerta trasera de acceso al reino de la literatura. Claro que en los textos analizados el Espíritu aparece con recurrencia como una ausencia estridente, como reverso de la comunión del yo interior con el Espíritu. La escritura trivial es, en estos casos, una puerta que parece conducir al vacío pero que, pese a esto, se mantiene como una “espera disimulada” (Levrero, 2006: 44).

La escritura de lo cotidiano aparece, sin embargo, como bien señala el propio Levrero, como una forma escritural capaz de desatar fuerzas poderosas y peligrosas, formas de lo sublime que amenazan con generar el extravío del sujeto. La ambivalencia es entonces sin duda la del sujeto, el cual oscila entre trabajar para hallar aquella “distancia óptima” entre el yo y su “Inconsciente”, camino por el cual se accede a la “plenitud de la vida” (Levrero, 1979: 99), o tratar de sumergirse en la idealidad de un yo puramente interno, anterior a todo condicionamiento externo, es decir, atender al deseo de entablar un diálogo narcisista en donde reine soberano el principio de placer y se disuelva irrevocablemente aquel constructo denominado “realidad”. He ahí el encuentro con lo que podríamos denominar “real metafísico”, “instancia” que no es compatible con la permanencia del sujeto en tanto éste es ante todo amputación, recorte, al igual que lo que denominamos “realidad”.

En este contexto, la elección final de Levrero no podría expresarse más atinadamente que citando las conclusiones con las que el propio autor cierra el *Manual de Parapsicología*:

“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, 1979: 99).

### **Una modesta digresión (o apuntes preliminares para un próximo trabajo)**

Luego de todo el desarrollo anterior, cómo no remitirnos a la relación de esta etapa de la producción de Mario Levrero con las poéticas de la *New Wave Science Fiction*<sup>11</sup>, especialmente a la vinculación con dos autores: J. G. Ballard y Philip K. Dick, figuras centrales en la renovación de ciencia ficción británica y estadounidense, cuyas poéticas significaron además una discusión sobre los límites del género hacia los años sesenta y setenta. Es por esta razón que, antes de introducirnos en la relación de la narrativa de Levrero con la *New Wave*, es necesario retomar los puntos centrales de dicha polémica, la cual ha dejado latente problemas genéricos que están lejos aún de ser resueltos y que son los mismos que determinan la posible inclusión de ciertos textos de Levrero dentro del género, y más aun, de gran parte del corpus rioplatense, es decir, de aquellas manifestaciones literarias que la crítica ha señalado tradicionalmente como obras de literatura fantástica cercanas a la ciencia ficción.

Dado este panorama, hemos de reconocer *a priori* tres factores fundamentales a tener en cuenta en lo referente a las narrativas que seguiremos denominando por el momento como “cercanas a la ciencia ficción”: primero, que existe efectivamente un problema de clasificación que hace que se las ubique dentro del amplio reino de la literatura fantástica; pero también, en segundo lugar, que es necesario admitir que, desde mediados de los años cincuenta con la publicación en la Ar-

---

11 Es preciso señalar que, siguiendo a Roberts (2006), nos referimos a la *New Wave Science Fiction* en un sentido amplio, entendiendo que remite a un movimiento no concertado cuyas poéticas supusieron una renovación un tanto radical del género. Resulta necesaria esta aclaración ya que el término tradicionalmente refiere en forma específica al movimiento de escritores británicos (entre ellos J. G. Ballard) que gravitaron alrededor de la revista *New Worlds* en los años 60, los cuales encabezaron la vanguardia en la conformación del nuevo género.

gentina de la revista especializada *Más allá*, y luego, fundamentalmente desde de los años sesenta hasta principios de los noventa, primero con la Editorial Minotauro y luego con las revistas *El Péndulo*, *Minotauro* (*segunda época*), entre otras, comienza una labor de lectura, traducción y difusión de textos de ciencia ficción especialmente anglófona que no puede ser desatendida por la crítica a la hora de estudiar las obras de aquellos autores que se encontraron implicados en esta actividad cultural; por último, es conveniente prestar atención a que todos estos autores que colaboraron de forma activa en las revistas mencionadas durante la década del ochenta (Angélica Gorodischer, el mismo Levreuro y, ausente del escenario cultural argentino de ese período pero cuya narrativa puede relacionarse con la de los autores anteriores, Marcelo Cohen) pregonan que sus poéticas lejos de poder ser incluidas en el género fantástico son fundamentalmente realistas. Si aceptamos la validez de estas apreciaciones deberemos anotar entonces un punto a favor de considerar a estas poéticas como ficciones epistemológicas, heterodoxas ficciones epistemológicas que, en el Río de La Plata, tendrán poco que ver con lo tecnológico pero sí con la ciencia, entendida rigurosamente como *scientia*, es decir, como conocimiento.

En este último punto, llamémoslo “la proclama realista”, es en el que las poéticas “cercanas a la ciencia ficción” del Río de La Plata más se aproximan a la *New Wave SF* que se originara a principios de los años sesenta y que tuviera por sede a la revista británica *New Worlds*. Hemos de destacar que no es un detalle menor que los autores pertenecientes a este movimiento (o luego agrupados por gran parte de la crítica dentro de éste debido a su hermandad temática, como es el caso de Philip K. Dick) fueron traducidos y publicados en Argentina casi en forma simultánea que en sus países de origen y sin ser aún personalidades literarias reconocidas ni siquiera dentro de sus reducidos círculos culturales. No es un dato menor que la obra de Philip K. Dick tenga su primer momento de recepción en Argentina en el año 1953 (a sólo un año de que apareciera su primer cuento en el *pulp Planet Stories*) cuando su relato “The Defenders” es incluido en la emblemática revista del género *Más allá*, en su primer número de junio de 1953; posteriormente, el cuento “The Variable Man” es traducido y publicado en el ejemplar número uno de la revista *Urania* (*La revista del año 2000*) en octubre de 1953 en Rosario; luego, Dick será ampliamente difundido (al igual

que Ballard) primero por la editorial *Minotauro* dirigida por Francisco Porrúa y luego, fundamentalmente durante los años ochenta, en las revistas *El Péndulo* y *Minotauro (segunda época)*. Por su parte, hasta donde he podido constatar, J. G. Ballard es publicado por primera vez en 1964 en el primer número de la revista *Minotauro (primera época)*, dos años después de que fuese publicada en el Reino Unido su segunda novela *The Drowned World*, con la cual ganase cierto reconocimiento, paralelamente a que comenzara a hablarse de la *New Wave SF*.

Es importante destacar que lo que estas figuras narrativas aportarán a la ciencia ficción será fundamentalmente una ampliación del interrogante central del género. Entendemos que tanto Dick como Ballard trabajarán de manera sumamente original la pregunta original de la ciencia ficción, es decir, la pregunta por la esencia de lo humano. Pero, simultáneamente, la reflexión de este problema inaugurará el interrogante sobre lo real, el cual será abordado mediante la creación ya no de escenarios hiperbólicamente futuristas sino más bien cercanos al tiempo del lector contemporáneo, y en donde no operarán sólo paradigmas de la ciencia legitimada (contrariamente a la tradición de la ciencia ficción estadounidense iniciada en los años treinta), sino más bien paradigmas epistemológicos alternos.<sup>12</sup> De este modo se propondrán entonces otros medios de exploración de lo real diferentes a los paradigmas científicos hegemónicos, tales como la exploración subjetiva propia del romanticismo y posteriormente del surrealismo, las ciencias ocultas y la provocación de experiencias místicas como formas de sondeo de lo real suprasensible.

En el caso de Ballard, la exploración de lo real a través de lo que el mismo autor denomina "*inner space*", teoría que es evidentemente heredera del romanticismo y, como el mismo Ballard reconoce, del surrealismo (y, no está de más resaltar, en extremo cercana a las ideas de Levrero), tendrá un lugar central en la renovación del género e, inicialmente, determinará que sus textos sean rechazados para su publicación en EEUU (Ballard, 2008: 156 y 157).

---

12 El crítico y escritor de ciencia ficción sueco Sam J. Lundwall (1976) señala ya tempranamente que al parecer el nuevo paradigma de la *New Wave* (también entendiéndola como un movimiento no concertado general) es la mística. Una vez más, esto nos pone ante un punto que no es posible desatender si se pretende analizar comparativamente la ciencia ficción rioplatense y las manifestaciones más contemporáneas del género.

El caso de Philip Dick no es menos problemático. Si bien el interrogante por lo real se evidencia ya desde sus primeros cuentos, cuyo tema recurrente será la operación de los simulacros en la guerra (guerra que más que a menudo recuerda a la Guerra Fría), éste se tornará cada vez más un problema metafísico, un problema que descansará en la exploración del *Idios Kosmos* o mundo privado. De modo que la última etapa de la producción de Dick se caracterizará por la presencia de un sincretismo de elementos tecnológicos, filosóficos y místico-ocultistas que abrirá una nueva discusión sobre los límites del género.

De este debate hemos de mencionar un polémico artículo de Stanislaw Lem, "Philip K Dick: A Visionary Among the Charlatans" (1975), que le valió el repudio de la *Science Fiction and Fantasy Writers of America Inc* (Capanna, 1992: 120). En su ensayo, tras criticar incisivamente a aquellos escritores que se apegan ridículamente a las normas del género en desmedro de la originalidad, Lem argumenta que los elementos "fantástico grotescos" propios de obra de Philip Dick, tan ampliamente discutidos y criticados por aquel entonces, como así también las contradicciones lógicas de su obra, no debían entenderse como una debilidad de ésta sino como una simple evolución del género, evolución que sólo pocos autores en lengua sajona han podido, según su criterio, llevar a cabo tan magistral y originalmente. De este modo, el estudio de Lem sentará las bases no sólo para una nueva mirada sobre la obra de Dick, sino para un nuevo abordaje del género. Es interesante señalar además que dicho artículo es traducido y publicado como corolario final en el número quince de la revista *El Péndulo*, último número editado en mayo de 1987. Valdría interrogarse sobre este gesto en futuros trabajos, ya que su presencia habilitaría una interpretación en términos de reivindicación de la ruptura y la evolución del género, evolución en la que se inscribiría la ciencia ficción rioplatense.<sup>13</sup>

---

13 Me interesa esbozar brevemente en esta instancia que gran parte de los artículos que Pablo Capanna escribe para las revistas *El Péndulo* y *Minotauro* (segunda época), como así también los artículos y ensayos que se traducen para publicar en ambas revistas, se orientan precisamente, si no a construir un aparato crítico, al menos sí a poner en el mapa narrativas que operan con paradigmas epistemológicos alternos (o que combinan modelos legitimados con saberes que se encuentran fuera del campo hegemónico), como así también nuevas teorías que tienden a buscar una integración entre la experiencia científica, la estética y la mística. Este problema es objeto de otro trabajo en preparación.

En la ciencia ficción del Río de La Plata se conjugan diversos factores. Es acertada, en principio, la afirmación de Pablo Capanna de que la ciencia ficción rioplatense estaría poco vinculada con el elemento tecnológico que es tan frecuente en aquella rama de la ciencia ficción que más se ha popularizado y que ha tenido como lugar central el seno de la literatura estadounidense. Pero es destacable, sin embargo, que existe un interés llamativo por los tópicos científicos en la literatura argentina desde principios de siglo; sólo que debe tenerse en cuenta que a menudo éstos se encuentran entremezclados con los paradigmas del ocultismo, como sucede en los casos emblemáticos de Leopoldo Lugones y Eduardo Ladislao Holmberg. Así, los elementos científicos propios del paradigma hegemónico de la época, es decir, del positivismo, se combinarán con elementos de paradigmas alternos siguiendo una herencia que, creemos, es principalmente poeiana (o más ampliamente romántica).<sup>14</sup> Dada esta tradición literaria, no es descabellado entonces que puedan establecerse lecturas comparativas entre las posteriores poéticas rioplatenses y la obra de Philip K. Dick, tradición que también explicaría (a pesar de que los primeros textos del autor cali-

---

14 En efecto, el hecho de que el movimiento romántico surgido a fines del siglo XVIII afirmase la primacía de lo irracional por sobre lo racional, no invalidó su recurrente reflexión teórica como así tampoco la postulación de una ciencia romántica cuyo acercamiento a los fenómenos ostentaba métodos e intereses diferentes a los de las ciencias positivistas (Gode von Aesch, 1947). Es notable incluso que la inquietud científica del romanticismo tuvo muchos tópicos en común con la ciencia que operó como canónica: el desarrollo temporo-espacial, la evolución de las especies y el problema del conocimiento, se presentan como los más importantes. Hemos de destacar que estas problemáticas serán objeto de reflexión para la ciencia ficción del siglo XX, tanto para aquella que se emparenta con las ciencias duras como para la que se vincula con las ciencias humanas, la metafísica y la religión. Así, la ciencia ficción heredaría del romanticismo (y no sólo del positivismo) su inquietud cognoscitiva.

Más recientemente, Paolo D'Angelo (1999) ha postulado, de manera similar a Gode Von Aesch, la primacía de un interés cognoscitivo en el romanticismo. Será la experiencia estética, principalmente en el primer romanticismo alemán, el instrumento mediante el cual será posible penetrar en lo suprasensible, ya que ésta sería la única capaz de trascender los condicionamientos de la filosofía y de la ciencia. Sin duda alguna, como expresara M. H. Abrams (1975) esta preocupación romántica por legitimar la imaginación poética, o el arte en general, como un medio de creación (y no sólo de reproducción) del conocimiento y por lo tanto del mundo, respondió a una necesidad de revitalizar el universo material y mecánico que había emergido de la filosofía de René Descartes y de Thomas Hobbes y que había sido retomado por las teorías de David Hartley y los mecanicistas franceses de finales del siglo XVII. Hemos de señalar asimismo que, dentro de las críticas estrictamente del género, Darko Suvin (1984) detectará en los románticos ingleses una confluencia de imaginación y elementos tecnológicos de la época, lo cual constituirá, desde su perspectiva, un ejemplo de que la ciencia ficción tiene antecedentes en la poesía.

forriano no tienen una explícita relación con el ocultismo) la temprana recepción del autor en Argentina.

Como puede leerse en los textos de Mario Levrero, la preocupación científica tampoco está nada ausente; y no me refiero sólo a su evidente interés por las ciencias parapsicológicas (tan caras también a Philip Dick, por otra parte) sino también a que Levrero lee tópicos propios de la ciencia legitimada relacionándolos con creencias ocultistas, tal como sucediera con las poéticas “científicas” de fines del siglo XIX y de principios del XX (y, no está de más señalar, con mucha de la narrativa de la *New Wave*). Cito un fragmento que me resulta especialmente ilustrativo:

“Hoy estuve pensando en el tema de los familiares de Burroughs, y lo asocié con ese redescubrimiento reciente de una materia, llamada por algún motivo «oscura», aunque es transparente, que coexiste con la materia que nosotros conocemos. Al parecer ocuparía los espacios vacíos o se entremezclaría con la materia conocida por una cuestión de menor densidad [...] Me imagino esa otra clase de materia, habitada por gente hecha con esa otra clase de materia, y la posibilidad de que, en ciertas condiciones, algo se pueda percibir desde uno de esos universos hacia el otro.”<sup>15</sup> (Levrero, 2008: 412).

---

15 Transcribo el fragmento de *El lugar de los caminos muertos* de William Burroughs que Levrero cita anteriormente en *La novela luminosa* (y retoma luego para explicar casos que le son familiares), a fin de que se comprenda mejor la interrelación entre el tópico canónicamente “científico”, legitimadamente científico, y la interpretación místico-ocultista: “El fenómeno de la pareja sexual fantasma tenía un interés especial para él ya que había experimentado algunos encuentros extremadamente vívidos. Conjeturó que tales incidentes son mucho más frecuentes de lo que se suele suponer: la gente se muestra reacia a hablar sobre el asunto por temor a que les crean locos, al igual que en la Edad Media se mostraban reacios a admitirlo por miedo a la Inquisición. Sabía que los súcubos y los íncubos de la leyenda medieval eran seres reales y estaba seguro de que estas criaturas seguían aún activas [...] La reputación maligna de las parejas fantasmas probablemente deriva en gran medida del prejuicio cristiano, pero Kim conjeturó que había muchas variedades de estas criaturas y algunas eran malignas, otras inofensivas o beneficiosas. Observó que algunas eran personas aparentemente muertas, otras personas vivas conocidas [...], en otros casos desconocidas. Revisó los casos que pudo para averiguar si en el momento de tales visitas el...digamos...beneficiario era consciente del encuentro. En algunos casos no era consciente en absoluto. En otros, parcialmente consciente [...] Concluyó que el fenómeno estaba relacionado con la proyección astral pero no era idéntica, puesto que la proyección astral generalmente no era sexual ni táctil. Decidió llamar a estos seres con el nombre general de “familiares” [...] Sus estudios y sus encuentros personales

La relación entre tópicos de la ciencia legitimada y las ciencias parapsicológicas u ocultistas es un factor central, como ya se ha sugerido, tanto en la poética de Levrero como en la de Dick; y el particular sincretismo de elementos será, en cada caso, una sacrificada vía de aproximación a lo real metafísico. Por esto, creemos que no sería en absoluto descabellado llevar a cabo un análisis que comprendiera una lectura comparativa de *La novela luminosa* y de la polémica *Valis* de Philip K. Dick (quien es, por su parte, invocado en forma recurrente en la novela de Levrero), que también conjuga ideas científico- místicas con elementos de la autobiografía.

Paradójicamente, tal vez sea en obras como *La novela luminosa*, más que en sus textos estrictamente “fccionales”, donde la impronta científicista de Levrero se muestre abiertamente, en donde sea posible hablar de ficción científica más propiamente, esquivando las ambigüedades genéricas. Claro que esta obra es ficción científica a la manera de Dick: siempre provocando y llegando a los límites finales del género y, por qué no, de la literatura. *La novela luminosa* se orienta entonces hacia la *scientia* y consecuentemente nos muestra, muy a la manera romántica, que el conocimiento sensible, aquello que puede traducirse de la experiencia luminosa, no puede ser sino plasmado mediante fragmentos; de allí, la forma de diario.

Por último, vale preguntarse qué sucede con aquellas manifestaciones de la ficción científica o epistemológica que se inclinan hacia los paradigmas alternos. Cabe decir que la formulación de este interrogante no se inaugura por primera vez con este trabajo, sino que ha valido los esfuerzos de la crítica especializada por más de tres décadas. En efecto, la discusión se ha orientado a delimitar qué puede entenderse como ficción científica, ya que, aunque tradicionalmente se ha argu-

---

le convencieron de que estos familiares eran semicorpóreos. Podían ser tanto visibles como táctiles. También tenían el poder de aparecer y desaparecer [...] y entonces el chico se empezó a fundir lentamente dentro de él o más bien fue como si Kim entrara en el cuerpo del chico sintiendo los dedos de los pies y las manos arrastrando al chico cada vez más adentro y entonces hubo un clic fluido cuando sus columnas se fundieron en un éxtasis que era casi doloroso, un dulce dolor de muelas... y Kim se encontró solo o más bien sintió que Toby estaba totalmente dentro de él [...] Kim concluyó que la criatura estaba sencillamente compuesta de materia menos densa que un humano. Por esta razón era posible la interpenetración.” (Levrero, 2008: 333- 334).

mentado que la ciencia ficción comienza con la tecnologización de las sociedades occidentales a principios del siglo XX, es cierto que sus raíces la vinculan con otros géneros como el gótico; y no menos atinado es tener en cuenta que, simultáneamente a la pérdida de confianza en el racionalismo, reemergen en las poéticas de ciencia ficción paradigmas científicos alternos, como así también modelos epistemológicos de disciplinas como la filosofía, la metafísica y la antropología, que determinan la presencia de nuevas poéticas dentro del género. Este fenómeno nos invita entonces a revisar la idea tan fuertemente arraigada de que el ítem “ciencia” de la “ciencia ficción” se relaciona exclusivamente con lo tecnológico.

Ahora bien, ¿debemos entender que toda ficción que se vea orientada por un paradigma científico, ya sea éste hegemónico o no en su tiempo, es ciencia ficción?, ¿es, por ejemplo, la *Comedia* de Dante ciencia ficción porque se encuadre dentro del sistema ptoloméico? Personalmente creo que los anteriores son interrogantes válidos y operativos para el desarrollo de un análisis pero que sería excesivo, por no mencionar carente de perspectiva histórica, considerar a textos como éste dentro del género. Sin embargo, creo que debe atenderse a que existe sí al menos un paradigma epistemológico alternativo que con la emergencia del racionalismo positivista quedó en extremo relegado del escenario de la ciencia. De esta fuente se nutrirán las ficciones científicas o epistemológicas rioplatenses, las que, debido a su entrelazamiento con el género fantástico y al carácter periférico de sus elementos tecnológicos, han significado un problema para la reflexión crítica. Esta particularidad de las modulaciones de la ciencia ficción en el Río de La Plata (entre ellas gran parte de la obra de Mario Levrero), es decir, la funcionalidad de paradigmas científicos alternos tales como los que postulara primero el romanticismo y posteriormente el surrealismo, conjuntamente con su interés central por la exploración de lo real metafísico, las relacionará con las manifestaciones más contemporáneas del género en habla inglesa. Esto nos lleva a pensar una vez más en las lúcidas reflexiones de Pablo Capanna, quien hacia 1985 formularía un argumento cuya inclusión viene a cerrar perfectamente la idea que se pretendió postular en este último apartado:

“Quizá el rasgo más común sea que nuestros escritores no hacen cf [ciencia ficción] a partir de la ciencia, como ocurre en los países industrializados en donde la ciencia es una actividad socialmente prestigiosa y la tecnología impregna la vida diaria; son escritores que se han formado leyendo cf y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género. *Decir que aquí se hace cf a partir de la cf no es decir que se hace literatura de segunda mano; por el contrario, puede significar cortar camino hacia las corrientes más avanzadas del ámbito mundial.*” (Capanna, 1985: 56, cursiva mía).

Este “cortar camino hacia las corrientes más avanzadas” del género será estar indefectiblemente en una vanguardia cuyos factores de renovación traerán aparejados indudablemente nuevos problemas para la crítica.

## Referencias bibliográficas

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral Editores.
- Ballard, J. G. (2008). *Milagros de vida. Una autobiografía*. Barcelona, Mondadori.
- Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Béguin, Albert. (1978). *El alma romántica y el sueño*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, Isaiah (1999). *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- Blanchot, Maurice (1970). “Conocimiento de lo desconocido”, y “Atheneum”, en *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice (1959). “La desaparición de la literatura” y “La búsqueda del punto cero”, en *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila.
- Broderick, Damien (2000). *Transrealist Fiction: Writing in the Slipstream of Science Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*. Greenwood Publishing Group, Westport, Connecticut.
- Bowra, C. M. (1972). *La imaginación Romántica*. Madrid, Taurus.
- Capanna, Pablo (1985). “La ciencia ficción y los argentinos”. *Minotauro*, N° 10, Abril.
- Capanna, Pablo (1990). “J. G. Ballard: El tiempo desdoblado I”, en *El Péndulo* (libro 1). Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Capanna, Pablo (1991). “J. G. Ballard: El tiempo desdoblado II”, en *El Péndulo* (libro 1). Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Capanna, Pablo (1992). *Idios Kosmos: Claves para Philip K. Dick*. Buenos Aires, Cántaro.
- Cueto, Sergio (2008). “Kleist”, en *Otras versiones del humor*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- D’angelo, Paolo (1999). *La estética del Romanticismo*. Madrid, La balsa de la Medusa.
- Echeverría, Ignacio (2008). “Posfacio”, en *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo, Trilce.
- Givone, Sergio (2001). “Romanticismo y nihilismo”, en *Historia de la nada*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Gode Von Aesch, Alexander (1947). *El romanticismo Alemán y las Ciencias Naturales*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc (1978). *L'Absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris, Éditions du Seuil.
- Levrero, Mario (con Elvio Gandolfo entr.). “‘El lugar’: eje de una trilogía involuntaria”, en *El Péndulo*, Nº 6, segunda época, enero de 1982.
- Levrero, Mario (con Carlos M. Domínguez entr.) (1999). “Y había que escribir o volverse loco”, en *El compás de oro (conversaciones con Carlos M. Domínguez)*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Levrero, Mario (con Cristina Siscar entr.). “Mario Levrero. Las realidades ocultas”, en *El Péndulo*, Nº 15, tercera época, mayo de 1987.
- Levrero, Mario (2008). *La novela luminosa*. Barcelona, Mondadori.
- Levrero, Mario (1979). *Manual de Parapsicología*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Levrero, Mario (2006). *El discurso vacío*. Buenos Aires, Interzona.
- Levrero, Mario (2007). *Irrupciones*. Montevideo, Punto de lectura/Santillana.
- Lundwall, S. (1976). *Historia de la ciencia ficción*. Barcelona, Nueva Dimensión Nº 75, Dentre.
- Ritvo, Juan B. (1992). “El acto y el humor”, en *La edad de la lectura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Roberts, Adam (2005). *The History of Science Fiction*. New York, Palgrave Macmillan.
- Silva Olazábal, Pablo (2008). *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo, Trilce.
- Slusser, George E. (1980). *Bridges to Science Fiction Alternatives*, Southern Illinois UP, S/D.
- Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Wellek, René. “The concept of ‘Romanticism’ in the Literary History. The Unit of European Romanticism”, en *Comparative Literature*, vol. I, Nº 2, Spring, 1949 pp. 147- 172.