

# **Un asombro renovado**

## **Vanguardias contemporáneas en América Latina**

Matthew Bush  
Luis Hernán Castañeda (eds.)



IBEROAMERICANA – VERVUERT – 2017

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
<i>Luis Hernán Castañeda y Matthew Bush</i>	
Introducción. Un asombro renovado .....	9

### RECONCEPTUALIZACIONES

<i>Edmundo Paz Soldán</i>	
Hilda Mundy y la “Dislocadura de la Lógica”.....	21
<i>Karen Benezra</i>	
Los hilos de la vanguardia: el colectivismo como teoría del arte .....	37
<i>César Barros A.</i>	
(Des)aparecer en la escritura: sujeto y fracaso en la <i>Trilogía involuntaria</i> de Mario Levrero.....	61
<i>Daniel Link</i>	
Vanguardia y neobarroco en Copi.....	81
<i>Martín Arias</i>	
Gramáticas de la exasperación: del neocriollo a <i>Tadeys</i> de Osvaldo Lam- borghini .....	101

### ACTUALIZACIONES

<i>Ángeles Donoso Macaya</i>	
<i>Jamás el fuego nunca</i> de Diamela Eltit: imaginación crítica, persistencia y afectos.....	127

<i>Julio Premat</i>	
Los tiempos insólitos de Mario Bellatin: notas sobre <i>El Gran Vidrio</i> y las radicalidades actuales.....	149
<i>Julio Prieto</i>	
Retornos de lo ilegible: errancias por la vanguardia de Lorenzo García Vega.....	173
<i>Carlos Villacorta</i>	
80M84RD3R0 o la última imagen vanguardista .....	197
<i>Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda</i>	
Procedimientos de la nostalgia: Bolaño y Aira frente a la vanguardia.....	221
<i>Vicky Unruh</i>	
Posfacio. Reflexiones ante la renovación del asombro .....	245
Sobre los autores .....	259

# RECONCEPTUALIZACIONES

(DES)APARECER EN LA ESCRITURA: SUJETO Y FRACASO EN LA  
*TRILOGÍA INVOLUNTARIA* DE MARIO LEVRERO

CÉSAR BARROS A.  
(SUNY NEW PALTZ)

La línea recta, el trabajo, el destino, la persistencia  
en el yo, solo pueden llevar al fondo de lo  
conocido donde nos espera apenas un miserable  
reconocimiento tranquilizador. Es preciso hacer  
intervenir al otro, a todos los otros posibles e  
imposibles, en una constelación multidimensional,  
para que podamos ir a parar realmente a otro lugar.

César Aira, *La innovación*

Comencemos por el final. Las últimas líneas de *El lugar*:

Mis manos siguen escribiendo y voy leyendo lo que escriben con rara fascinación. De pronto las veo como seres independientes, y siento un nudo en la garganta y ganas de dar un alarido.

La calle está raramente silenciosa. Apenas pasa algún coche de tanto en tanto. A lo lejos, algún disparo de arma de fuego, o un entrecortado tableteo de ametralladora. No tengo sueño. Tengo sed. Tengo hambre. No tengo sueño pero quiero dormir. Quisiera dormir sin soñar, dormir mucho tiempo sin imágenes, liberar mi mente de todo pensamiento y mi cuerpo de toda sensación. Los interrogantes se siguen sucediendo, mis manos siguen escribiendo, pero no surge ninguna respuesta. (158-159)

Quisiera leer estas últimas líneas como una suerte de punto de fuga de la constelación “involuntaria” que constituyen las novelas *La ciudad*, *París* y *El lugar* de Mario Levrero. Es bien sabido que, pese a ser la última novela de la *Trilogía involuntaria* en ser publicada (1982), Levrero escribe *El lugar* no mucho después de *La ciudad*, su primera novela, en 1969. *El lugar* tiene así una doble posición: es a la vez el centro de la trilogía y uno de sus extremos. Y así también podemos leer estas últimas líneas como centro signifiante y como

cierre.<sup>1</sup> Allí el narrador, cuya coincidencia con el protagonista queda tanto confirmada como puesta en suspenso en este pasaje, contempla fascinado/horrorizado una escena de escritura: quiere un descanso después de una larga y pesadillesca deriva (a diferencia de las otras novelas de la trilogía, el protagonista llega finalmente a casa) y sin embargo sus manos, o las manos de otro, siguen escribiendo. Más allá —alarido de por medio— de sus algo caricaturescos visos existencialistas, en el final de *El lugar* asistimos, junto a su protagonista, a una escena de escritura automática. André Breton alguna vez dijo que si el practicante de la escritura automática estuviera “Lúcido, despierto, saldría lleno de terror de ese mal paso” (*Segundo manifiesto* 126) y es justamente esta coexistencia de dos sujetos lo que le da los visos siniestros a la escena en *El lugar*. Las manos escriben a pesar del protagonista. ¿Qué es lo que escriben? Lo que estamos leyendo, *El lugar*. Y, dada la mentada posición de centro y extremo de la novela, quizá también la *Trilogía involuntaria* completa.

Voy a utilizar esta escena de escritura automática, una escena en la que un sujeto, muy a pesar suyo, observa su división como entrada para establecer una relación entre la trilogía y la vanguardia histórica y, más específicamente, entre la trilogía y el surrealismo, considerado como una práctica escrituraria que desafía —intenta hacer fracasar— la consistencia y posición del sujeto soberano burgués. No soy el primero en establecer esta relación, por supuesto. Desde comienzos de los años setenta, poco después que se publicara la primera novela de la *Trilogía involuntaria*, se comenzó a asociar la escritura de Levrero con el surrealismo. Ángel Rama en *La generación crítica* (1972) comenta sobre la escritura de Levrero: “Por tratarse de una literatura emparentada con el surrealismo a través del funcionamiento del psiquismo libre, no son las estructuras racionales, explicativas, sino las imágenes persuasorias las que delatan sus opciones” (241). Hugo Verani, por su parte, plantea: “La acumulación

---

1 En términos de escritura, *La ciudad* es de 1966, *El lugar* de 1969 y *París* de 1970; en términos de publicación las novelas son respectivamente de 1969, 1982 y 1980. El orden de publicación debe ser considerado si tomamos en serio la idea de una trilogía. Entre otras cosas, si *El lugar* fue publicada trece años después de su escritura y después de las otras dos novelas, muy posiblemente fue objeto de revisiones que consideran las dos novelas anteriores. De hecho, es solo en el momento de publicación de *El lugar* que Levrero decide nombrar a la serie como tal. En este sentido, *El lugar* es definitivamente un episodio final que constituye retroactivamente a la serie como serie y por esto, más allá de la fecha de su primera escritura, adquiere una posición central en la *Trilogía involuntaria*. El mismo Levrero parece confirmar esto cuando dice que *El lugar* hace “de puente entre *La ciudad* y *París*, que *leídas sin la novela intermedia podrían aparecer como cosas muy distintas*” (Gandolfo 22-23; mi énfasis).

de situaciones excéntricas y de encuentros fortuitos, la suspensión onírica y la eliminación de los mecanismos psicológicos previsibles ponen de manifiesto la afinidad de Levrero con el surrealismo” (“Mario Levrero” 49). Sin embargo, en estas lecturas—solo dos ejemplos de una línea vasta de comentarios críticos que establecen esta asociación— el surrealismo y su presencia en la *Trilogía involuntaria* quedan relegados a una colección de temas y “técnicas”, por lo que se tiende a pasar por alto lo que este tiene de pensamiento sobre la práctica escrituraria, su posición en lo social/institucional y la subjetividad burguesa.

Quisiera proponer aquí que sujeto y escritura son un nodo fundamental en la *Trilogía involuntaria*. Si bien la escritura aparece tematizada esporádicamente y más en su irrupción enunciativa que en una tematización explícita en el enunciado, tiene su punto de emergencia al final de *El lugar*, conformándose, como en acción diferida, en motor significante de las tres novelas. El sujeto de/ en la escritura es lo único que queda de este sujeto impotente que aparece al final dormido y sonriente (*La ciudad*), en un llanto y una carcajada involuntarios (*París*) u observando cómo la escritura se apodera de su tenue voluntad (*El lugar*). Así, me parece que es posible encontrar una insistencia en Levrero sobre la centralidad de la escritura como el lugar donde aparece una subjetividad mínima y paradójica, impropia e impotente, que piensa en y se distancia del sujeto soberano burgués. La escritura como lugar improductivo, como desvío hacia otro camino que no sigue ni los presupuestos de la división literaria del trabajo ni las determinantes del sujeto burgués obsesionado con el sentido, lo útil y lo productivo.<sup>2</sup> Más allá de encontrar tal o cual “rasgo vanguardista” en estas novelas, entonces, me interesa concentrarme en el pensamiento que estas obras elaboran o gatillan, en un diálogo escéptico con una serie de posiciones de la vanguardia histórica y especialmente con el surrealismo, en torno a las nociones de sujeto y voluntad, y a la posición que la escritura adquiere en relación a ellos.<sup>3</sup>

---

2 En su lectura de *La novela luminosa* Graciela Montaldo hace hincapié en la relación entre la institución literaria y el trabajo de escritor tematizada en la novela. Dice Montaldo que en esta novela “la escritura es parte de un proceso donde el acto de escribir se vuelve visible porque hubo dinero de por medio. La literatura, en este caso, no es la construcción ni la deconstrucción, sino la exhibición de todo aquello que no es literatura pero que la hace posible” (28).

3 Se ha establecido una especie de corte absoluto entre “dos Levreros” y el corte parece estar estructurado según la tematización más explícita del rol de la escritura en el “segundo Levrero”. El presente ensayo intenta establecer un puente entre las dos épocas del escritor.

## ESCRITURA AUTOMÁTICA, SUJETO Y FRACASO

Las nociones de éxito y fracaso se han transformado en piedra de toque a la hora de acercarnos a las vanguardias históricas. La intervención de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* ha marcado una suerte de ruta en este sentido.<sup>4</sup> Bürger es inequívoco en plantear el fracaso de la vanguardia, materializado en la absorción, por parte de las mismas instituciones burguesas a la que se oponía, del *shock* y el impulso vanguardista por lograr la eliminación de la distancia entre arte y vida. Sin embargo, la intervención de Bürger se remite a pensar si la vanguardia *como proyecto* es exitosa o no y no se concentra en cómo éxito y fracaso entran en las mismas prácticas vanguardistas. En otras palabras, las nociones de fracaso y éxito han quedado *secuestradas* en el diagnóstico de Bürger y de toda la genealogía crítica que este abrió, lo que ha obstruido una mirada sobre el papel que jugaron las nociones de fracaso y la frustración mismas en la escritura, las prácticas pictóricas, cinemáticas y performáticas vanguardistas, algo que quisiera aquí pensar en relación a Levrero. Asimismo, ciertos parámetros moderno-burgueses voluntaristas y triunfalistas a través de los cuales la misma retórica de las vanguardias circulaba —su epítome se encuentra en el género del manifiesto— han contribuido en no poca medida a desviar nuestra mirada sobre el rol del fracaso en su práctica. Esta cuestión no es trivial, pues si le creemos al discurso vanguardista y su ética de la “destrucción de los valores”, el mismo binomio éxito/fracaso tendría que quedar puesto en entredicho como medida de valoración burguesa.<sup>5</sup> Así, se podría aplicar lo mismo que André Breton plantea sobre el par destrucción/

---

En este sentido, estoy de acuerdo con Diego Vecchio, quien plantea: “Los años noventa, nos dicen, marcan un punto de inflexión. Levrero parecería abandonar la veta fantástica por una literatura egotista en consonancia con una época proclive a las confesiones, verdades y mentiras, a una literatura que es literatura porque ya no es literatura y se jacta de ser documento, pose, *performance* o testimonio. Una vez más, se trata de una trampa, o, mejor dicho, de un espejismo espectral. Hay un cambio de rumbo, esto es innegable. Pero [...] se trata de una literatura del yo que gira en torno a un vacío, de una literatura íntima desprovista de intimidad, de una literatura egotista que se despliega en un desierto de eventos, poblados por un ego fantasma, asediado por espíritus, demonios o pájaros” (Vecchio 3).

4 Dice Bürger: “[T]oday, the farther reaching intentions of the avant-garde movements can in fact be judged to have failed” (87).

5 Quizá una verdadera escansión entre la esfera política, ciertamente heroica en lo que concierne a las vanguardias, y la ética, la de la destrucción de las categorías de valoración burguesas, nos puede permitir un acercamiento más productivo a la noción de fracaso.



creación en su defensa del surrealismo a las nociones de éxito y fracaso: “cuán absurdo resultaría adjudicarle [a la práctica surrealista] una orientación exclusivamente destructora o constructora: el punto en cuestión es *a fortiori* aquel en que la construcción y la destrucción dejan de ser blandidas la una contra la otra” (*Segundo manifiesto* 84). Como se verá, Levrero en mi perspectiva viene a completar, aunque sería mejor decir descompletar o desarmar, este impulso surrealista al pensar el fracaso y su codeterminación con el automatismo y llevarlo a sus últimas consecuencias.

En *The Queer Art of Failure*, Jack Halberstam intenta rescatar ciertas prácticas contemporáneas *queer* que se inscriben en el fracaso como un espacio oposicional o de fuga a la lógica del capital, justamente en lo que esta última tiene de triunfalista. Dice Halberstam: “Heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope. Other subordinate, queer, or counter-hegemonic modes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique” (89).<sup>6</sup> ¿En qué sentido podríamos considerar las prácticas contrahegemónicas vanguardistas y, en específico, la escritura automática surrealista como una *práctica del fracaso*? ¿Y cómo podríamos ver una relación entre esta posible versión del surrealismo y el pensamiento desplegado en la *Trilogía involuntaria*?

La escritura automática se puede describir como un dispositivo que intenta romper con las trabas del superego para permitirle al sujeto un acceso a otras constelaciones, a otra realidad, una más allá o más acá de la respetabilidad burguesa.<sup>7</sup> Pero esta descripción es, si no falsa, completamente insuficiente. El surrealismo es un intento, en la práctica escritural misma, de hacer aparecer no

---

6 Al hacer recurso de la teoría *queer* no quiero plantear que el discurso surrealista o la narrativa de Levrero se desmarquen necesariamente de la normatividad sexo-género capitalista. En el caso de Levrero en particular esto se hace bastante difícil de defender. Su constante recurso a una constelación de deseo que otrifica a la mujer y construye su cuerpo como objeto sublime es solo una muestra de su inscripción en la heteronorma. Sin embargo, la teoría *queer* nos permite pensar ciertas posturas éticas y políticas contrahegemónicas que, a pesar de insertarse dentro de la norma sexo-género, son invisibilizadas muchas veces por una crítica que también se localiza cómodamente en esta norma.

7 Recordemos la definición de surrealismo que da Breton en el *Primer manifiesto*: “SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (44).

un sujeto inconsciente independiente, sino el sujeto en su división. En otras palabras, es una exploración sobre la codeterminación entre la consciencia y lo inconsciente, entre lo voluntario, lo involuntario y lo automático. Como planteara Maurice Blanchot, el surrealismo “sobre todo busca su *Cogito*” (“Reflections” 86; mi traducción). Se trata de un *cogito* impropio, inmanente a la escritura misma. Como dice Breton en el *Primer manifiesto*:

Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera frase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse. Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente, la que sin duda participa a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si se admite que el haber escrito la primera frase implica un mínimo de percepción. Pero esto no debe preocuparte, *porque allí reside en su mayor parte el interés del juego surrealista*. (49; mi énfasis)

Así, la práctica surrealista tiene menos que ver con la puesta en contacto de realidades que la lógica burguesa considera distantes, que con la supresión de las lógicas de valuación burguesa que la práctica misma inspira.<sup>8</sup>

Se trata de una nueva mirada provocada por estas constelaciones generadas en esta especie de improducción que es la escritura automática (producción sin utilidad para el sentido común burgués, producción que no prolonga al sujeto soberano). Como plantea Blanchot: “[The] effort, by which man tries to turn round on himself and seize a gaze that is no longer his own, has always been the dream and resource of surrealism” (“Literature” 93). Lo real de la “pasión por lo real” (Badiou) surrealista, entonces, no es la de encontrar una realidad más real en una reserva inconsciente; lo real se encuentra en el surgimiento de la mirada intermitente en la distancia y coexistencia de dos sujetos. Quizá una de las mejores definiciones de esta práctica la da Jean Paul Sartre en su crítica acérrima del automatismo:

Automatic writing entails above all a destruction of subjectivity: when we try our hand at it, clots travel through us spasmodically, *tearing us asunder*. *We do not*

---

8 Como planteara Laurent Jenny, “the [surrealist] poet did not bring these words or images together; rather, he observed them gravitate toward each other by making himself open-minded or dream prone so that he would not impede their course and *not interpret their collision in terms of meanings that have been inculcated in him by his culture*” (50; mi énfasis).

*know where they come from, we do not know them at all before they take their place in the world of objects, and then we can but perceive them only with strange eyes.* It is not, therefore, as has too often been stated, a matter of substituting their unconscious subjectivity for consciousness, but rather of showing that the subject is an inconsistent lure in the midst of a subjective universe. (Citado en Beaujour 87; mi énfasis)

El sujeto que descubre el surrealismo no es, entonces, una reserva: aparece en la frustración, el desconcierto en la división, una suerte de resto que solo se hace visible en la escritura.

Si aparece algo en la práctica de la escritura automática esto se debe entonces al desacople, al menos en teoría, de voluntad y subjetividad. El sujeto de la escritura automática no es un sujeto que quiere algo, ni uno que no quiere nada. Sería entonces un sujeto que ni quiere ni no quiere. Podríamos comparar a este sujeto con la figura del sujeto de la potencia, tal y como la comenta Giorgio Agamben. Este sería un sujeto que se constituye en la posibilidad de hacer y, sobre todo, de no hacer algo: “Una experiencia de la potencia en cuanto tal es siempre también potencia de no (de no hacer o de no ser algo), la tablilla de escribir tiene que poder también no estar escrita” (105).<sup>9</sup> El sujeto del automatismo, en contraste, no es el de la potencia pues es un sujeto frustrado y despojado, sin reserva: no se trata de poder no hacer o de preferir no hacer, sino de un hacer a pesar de querer o no querer, un sujeto impotente cuyo éxito no es suyo. Lo automático aquí daría la máxima independencia posible, la paradójica y algo fútil autonomía del *automaton*, fracasada sin duda bajo la luz del sujeto soberano burgués. Una escritura sin *pneuma*, sin el sople del *cogito*. Allí radica la aniquilación más radical del sujeto cartesiano, burgués, soberano. Se trata de una instancia que actúa cuando no ha pensado en querer ni en no querer actuar.

Es esta instancia la que aparece en la sintaxis del texto surrealista: un sujeto sin acto soberano y sin potencia, es decir, a la luz de la “retórica liberal

---

9 Dice Agamben: “Esta ‘potencia de no’ es el hilo secreto de la doctrina aristotélica de la potencia, lo que hace de toda potencia en cuanto tal una impotencia. Así como el arquitecto conserva su potencia de construir aun cuando no la actualice [...] el pensamiento existe como potencia de pensar y de no pensar, como una tablilla encerada en la cual no hay nada escrito [...]. Y así como la capa de cera sensible al trazo se deja grabar por el punzón del escriba, la potencia del pensamiento, que no es en sí mismo cosa alguna, deja lugar al acto del entendimiento” (99).

de la decisión” (Halberstam), un sujeto fracasado.<sup>10</sup> La escritura automática, qué duda cabe, es un acto, pero llevado a sus últimas consecuencias sería un acto accidental, ni deseado ni no deseado, el acto de un sujeto resto. No se trata principalmente de una nueva excepcionalidad artística —como Breton plantea una y otra vez en el *Manifiesto*, cualquiera puede hacerlo— sino de un ejercicio de deriva en el cual la escritura hace aparecer, mediante la entrada de otra escena, la inconsistencia del camino ya trazado por el Otro para el sujeto burgués.<sup>11</sup> Mediante su entrega al desvío en la escritura (la entrega de su soberanía) el sujeto se puede contemplar en su impropiedad: “Lo importante es que ya no sea libre, que continúe hablando todo el tiempo que dure el misterioso campanilleo: en efecto, en el momento en que deja de pertenecerse, nos pertenece a nosotros” (*Segundo manifiesto* 126). Así, la práctica surrealista está dedicada a explorar el fracaso, la frustración y el desvío de este sujeto sin soplo. Sin embargo y algo paradójicamente, la retórica triunfalista de la vanguardia histórica, sobre todo en los manifiestos de Breton, recubre con una especie de épica voluntarista la improducción del fracaso del sujeto.

La práctica escritural de Levrero, comenzando con las novelas de la *Trilogía involuntaria*, explora esta tensión y, podría decirse, la hace protagonista. En estas novelas aparecen los tres sujetos que se tensionan en la práctica surrealista: el sujeto que busca su soberanía a costa de su entrega al Otro del sentido

---

10 Uno de los primeros textos publicados por Jacques Lacan, “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia” (publicado en la revista surrealista *Minotaure*) resalta en cierto sentido este fracaso del sujeto burgués, entendido allí, como el sujeto “cuerdo”. Habla allí Lacan de la “sintaxis de la experiencia paranoica”, cuya comprensión, “nos parece una introducción indispensable para la comprensión de los valores simbólicos del arte, y muy especialmente de los problemas del estilo —a saber, las virtudes de convicción y de comunión humana que le son propias, no menos que a las paradojas de su génesis—, problemas siempre insolubles para toda antropología que no se haya liberado del realismo ingenuo del objeto” (4).

11 Esta democratización del sujeto de la escritura y del cambio de signo de la noción de inspiración provocó bastante polémica. Vicente Huidobro es un caso ejemplar de la oposición a esta proposición surrealista, tal como se ve en su *Manifiesto de manifiestos*: “Hay que ser un verdadero poeta para poder dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que nos maravillen; hay que ser poeta para enhebrar las palabras cotidianas en un filamento Oram incandescente, y para que esta luminosidad interna caldee el alma en las latitudes a que se nos precipita” (13). En este y otros textos Huidobro no solo critica la democratización de la práctica literaria postulada por los surrealistas, sino también la misma posibilidad de una escritura automática. Se podría plantear que hay una copertenencia entre ambas proposiciones.

burgués, el sujeto impotente, fracasado en este intento, y un sujeto completamente automático que sería el resto involuntario de esta tensión. De alguna manera, Levrero des-sublima el resto épico surrealista al cruzar impotencia y acto involuntario, evacuando así aquel optimismo bretoniano.

#### CORTE, DESVÍO, SEDUCCIÓN

Mario Levrero bautizó estas tres novelas como una *Trilogía involuntaria* —involuntaria, porque el escritor se habría percatado ex post facto de que había un tema común—. A mi parecer, Levrero, quizá involuntariamente, dio en el clavo con el nombre de la trilogía, pero no por la supuesta importancia de la ciudad, ni por lo azaroso de su “descubrimiento”, sino por la centralidad misma de la voluntad y su frustración a lo largo de las páginas de las tres novelas: sería una trilogía sobre la voluntad, sobre lo (in)voluntario; una trilogía sobre el sujeto.<sup>12</sup> Las tres novelas son especies de experimentos donde se piensan los mecanismos de “enganche” del sujeto en la ideología, sus capacidades de fuga y el estatuto de la acción y la pasividad. La tematización de la escritura y un cierto automatismo que recorre las tres obras son las dos caras de la moneda de esta exploración sobre el sujeto.

Cada una de las novelas de la trilogía tiene, por supuesto, sus coordenadas propias. Sin embargo, hay una serie de elementos formales y temáticos que las comunican: son todas narradas en primera persona por el protagonista; todas muestran un recorrido que tiene la forma de una búsqueda-huida; y en todas hay similitudes en las lógicas que hacen funcionar al mundo novelesco, cuyo rasgo fundamental es la falta de garantía simbólica, un Otro presente, pero invisible y opresivo cuyo deseo es inextricable para el protagonista. En todas hay también irrupciones más o menos notorias del lugar de enunciación, una especie de tiempo y lugar imposible de la escritura de todo aquello que sucede en el relato. La escritura de la peripecia aparece ya sea tematizada (*El lugar* es un caso paradigmático, pues el protagonista

---

12 Sobre el nombre de la *Trilogía involuntaria* dice Levrero: “La trilogía es involuntaria en el sentido de que nunca me propuse (conscientemente) escribir una trilogía; *La ciudad*, *El lugar* y *París* fueron saliendo, en ese orden, y solo bastante tiempo después las descubría centradas en un tema común: la ciudad. En la primera aparecía solo como un proyecto (unos planos); en la segunda, se la atravesaba fugazmente en la última parte; en la tercera, el protagonista estaba sumergido en ella” (Verani “Conversación” 16).

va recogiendo actos e impresiones en una libreta) o mediante la irrupción de marcas temporales o pequeñas interrupciones que nos hacen preguntarnos por el lugar de enunciación de la narración. Pero sin duda aquello que comunica a estas novelas de manera más clara y que a la vez determina los isomorfismos recién mencionados son sus comienzos.

En las tres novelas el comienzo se constituye como un corte violento en la vida del personaje, tan violento que le da al personaje una suerte de exterioridad en relación al mundo de la novela. Literal o figurativamente, los tres personajes son “arrojados” al mundo de la peripecia novelesca. Estos comienzos, es importante notar, no son recomienzos *ex nihilo*, sino más bien una especie de desvío abrupto de una cotidianeidad que se sugiere algo mediocre y sin eventualidades, pero de la que poco o nada sabemos. Esta estructura hace del corte en sí mismo (no el origen, ni siquiera la salida por tiempos añorada) lo más importante en la acción y en la posición subjetiva del protagonista. No hay ni nuevo origen, ni origen perdido, entonces, sino la experiencia de un corte inmanente; algo que, como veremos, hace de cada personaje un sujeto angustiado.<sup>13</sup> En *La ciudad*, el protagonista aparece en una casa desvencijada de la que pronto e impulsivamente decide salir, dejando puertas y ventanas abiertas. Es así que cual Dante, en medio de la lluvia y la oscuridad, el protagonista pierde el camino:

Caía, en efecto, la noche; los contornos de las cosas, ya un poco diluidos por el agua, iban perdiendo toda nitidez. Pensé que en algún momento debido a la oscuridad que progresaba, se encendería un foco de luz en alguna parte. Allí encontraría un sitio para reponer fuerzas.

Pero pronto la oscuridad fue total, y el foco esperado no se encendió (20).

---

13 La violencia del comienzo no es exclusividad de las novelas de la *Trilogía involuntaria*. Matthew Bush en otro contexto ha comentado sobre este rasgo en *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1974) y *La banda del ciempiés* (1989). Para Bush estos comienzos violentos apuntan hacia una ruptura que “serves not only as a motif or structural method to construct the text, but also as a dialogic tool working among mediums: the rupture of the detective format in *Nick Carter* or of the newspaper article in *La banda del ciempiés* indicate, simultaneously, a manipulation of both mass media and supposedly ‘high’ forms, the production of new aesthetic formations based in these flexible representation paradigms, and a conscious estrangement of the reader from the outset of these texts” (Bush 49). Desde mi perspectiva, este extrañamiento del lector, artificio para el fracaso del sentido, podría pensarse como el punto máximo de identificación entre narrador, escritor y lector en las novelas de Levvero.

Desde este punto de total desorientación se desarrolla la trama que consistirá en una serie de encuentros fortuitos que solo confunden y extravían más al protagonista, quien intentará con cada vez más vehemencia escapar del espacio y la lógica del lugar. De alguna manera, el protagonista seguirá buscando sin éxito ese primer foco de luz. En *El lugar*, el protagonista despierta solo en una habitación oscura: “Advertí varias cosas: que hacía frío, que ese lugar no era mi dormitorio, que estaba acostado sobre un piso de madera sin colchón ni cobijas, en una oscuridad total; y que tenía ropa de calle” (16). Pronto se dará cuenta de que está en un lugar constituido por habitaciones prácticamente iguales de las que se puede salir, pero a las que no se puede volver a entrar. En *París*, el protagonista llega (o vuelve, nunca queda del todo claro) a esa ciudad: “La gran estación está casi vacía. Me bajo del tren, desorientado, la valija en la mano derecha, el impermeable doblado sobre el brazo izquierdo contraído; resuelvo sentarme en un banco. Cierro los ojos y me invaden un cansancio extremo, una desilusión extrema y algo muy parecido a la desesperación. Un viaje de trescientos siglos en ferrocarril para llegar a París” (21).

Luego del corte, los protagonistas no tienen ninguna suerte de soporte al cual aferrarse. Esto es lo que generará el rumbo contradictorio de la peripecia de las tres novelas. Se trata de una urgencia (siempre marcada por la duda y el cuestionamiento) por salir de la situación de precariedad inicial, a través de, por un lado, un deseo de ser enganchado por la elusiva interpelación del Otro y su extraña lógica y, por otro, de escapar físicamente del espacio opresivo y su juego. Otro elemento crucial es que ante esta precariedad inicial, pasado, memoria y toda experiencia que le da consistencia al yo, quedan o completamente elididos o degradados. Esto produce que, en ocasiones, se cuestione la misma diferencia entre el mundo de la peripecia y el “mundo normal”, y por ende, el mismo estatuto del corte inicial. Dice el protagonista de *El lugar* ante la perspectiva de dejar de buscar una salida del lugar pesadillesco en el que se encuentra: “Volví a sonreír, ante mis propios pensamientos en torno a la posibilidad de quedarme allí. Me pregunté luego por qué me hacía gracia, y qué había de sustancialmente distinto en mi vida cotidiana para rechazar esa posibilidad tan de plano” (31). Así, va desapareciendo cualquier tipo de nostalgia por un pasado en el que el sujeto habría tenido un pie más firme en la estructura simbólica de su realidad. El pasado, la historia del sujeto, se hace cada vez más etéreo y la nostalgia por la “vuelta” cada vez más irrelevante. A medida que este pasado va desapareciendo, el presente mismo de la peripecia,

el presente poscorte, se va convirtiendo en una suerte de pasado en construcción. Es la escritura, la cual irrumpe esporádicamente en el relato, la que se configurará como un espacio de consignación (reserva de la memoria) de la experiencia (presente), lo que a su vez establece una mínima distancia entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. Sin embargo, esta distancia es tan mínima que no logra aquietar la angustia y la sensación de inestabilidad generada por el corte.

Varios críticos han observado que los relatos de Levrero se constituyen como series algo discontinuas de acontecimientos fortuitos. Martín Kohan, por ejemplo, plantea: “En las narraciones de Levrero, las eventualidades son la sustancia (y no un complemento o una circunstancia, como pueden serlo para otros escritores)” (2). Rama, quien a finales de los sesenta define el relato levreriano como un “contar derivativo”, observa: “[E]n Mario Levrero, desde sus primeras páginas partimos de una constancia del cambio incesante y de la imprevisión del futuro, no regulable por proyectos lógico-rationales [...] a pesar del esfuerzo de reiniciar [sic] su materia dentro de una estructura general más rígida y coherente, encontramos la inseguridad acerca del tramo inmediato, la variación imprevisible que construye la vida” (242). Sin duda, hay en la mayoría de los relatos levrerianos esta sensación de salto discontinuo de un acontecimiento a otro, salto cuya única ligazón sería el sujeto escritural escindido que los experimenta, los piensa, los resiste y los consigna. Esto es patente en las novelas de la *Trilogía involuntaria*. Desde el corte inicial, a los protagonistas “les suceden” cosas, una tras otra, lo que marca no solo su falta de control de la situación, sino también la presencia de una especie de trazado aleatorio. Es esta cadena de eventualidades lo que producirá el movimiento del sujeto. Este movimiento se configura como un derivar y un divagar constante marcado por lo involuntario y una suerte de automatismo.

Si el comienzo marca el desvío, como decía, los tres protagonistas intentarán sin éxito engancharse en la consistencia del lugar al que han sido arrojados: “volver” al trazado ideológico o insertarse en el nuevo trazado con su lógica alternativa o simplemente perversa. Para esto, cada protagonista irá postulando teorías sobre la lógica del lugar. Los tres personajes encuentran su situación insoportable: esto es, por supuesto, porque no tienen soporte, porque están a la deriva. Así se ve en este pasaje de *París*: “¿Cómo puede vivir un hombre con dos carabineros que lo vigilan constantemente? ¿Cómo puede un hombre vivir con una mujer que no le permite aproximarse? ¿Cómo puede vivir en



perpetua incomodidad, en un mundo que tiene muy pocos atractivos, y donde las cosas parecen por completo irrealizables?” (122). Por un lado, hay una necesidad constante de entender y pertenecer, de encontrar un centro o punto de anclaje: “algo había cedido en mí, tal vez la secreta esperanza de encontrar placer en Angeline, de encontrar compañerismo en Angeline o, al menos, de encontrar en ella un punto de referencia; el anhelo de que esa mujer pudiera contribuir a ubicarme a mí mismo, que pudiera devolverme algo que había perdido, que pudiera hallar en ella lo que era incapaz de hallar en mí” (*París* 137). Esto, como se puede ver, postula una posibilidad de un rumbo perdido, de un objeto perdido que quizá puede ser encontrado. Por otro lado, hay una anomia en el personaje que se configura como fuerza contraria: “Ya no quería que nadie me explicara nada, nunca más. ¿Para qué las explicaciones, si no hacen más que confundir las cosas, y crear nuevos y múltiples interrogantes?” (*La ciudad* 85). Esta dualidad es lo que producirá la angustia en los protagonistas. Por ejemplo, en *París*: “Yo quedé recostado contra el murallón del río, observando cómo el sol desaparecía también, con lentitud, detrás de los edificios más altos. Allí traté de controlar la angustia [...] Así, fui descubriendo los orígenes de mi angustia actual” (146). O en *La ciudad*: “[D]e pronto me sentí angustiado al hacer conciencia de la circunstancia actual: la fatiga en un lugar desolado y desconocido, el ridículo de cargar sobre mis espaldas a una mujer, y ese calor, progresivo y martirizante, que me iba cubriendo de transpiración” (44). La discontinuidad de los relatos, este vagar y divagar, marca a los protagonistas como sujetos impotentes —mediante el corte son sujetos sin reserva— e improductivos, pues, como decía, no hay un trazado que permita una prolongación del sujeto en su actividad, la que es más bien una pasividad impuesta por la peripecia: “Todos los caminos están cerrados si uno no tiene una idea clara de adónde quiere llegar” (*París* 121).

Quisiera leer esta figura del corte y el desvío como una marca de aquello que, me parece, insiste en toda la literatura leverriana: la figura de la seducción.<sup>14</sup> La seducción es aquí entendida como un movimiento de desvío, auto-

---

14 Aunque aquí me refiero a la seducción en su sentido etimológico primigenio y la pongo en tensión con la noción de producción, mi lectura no sigue las proposiciones de Jean Baudrillard con respecto al mismo par de términos (véase *De la séduction*, 1979). Estoy poco interesado en oponer producción y seducción como profundidad ideológica versus superficie diseminante. El esquema de Baudrillard se inscribe en un revisionismo de las categorías marxistas que no comparto. La seducción en mi perspectiva es la figura de un corte inmanente en las seguridades

matismo o accidente; es decir, como el movimiento de un sujeto involuntario en tensión con el de un sujeto productivo. Tanto seducción como producción comparten etimología en la palabra latina *ducir*, que significa dirigir. Producir, en sus inicios, connotaba conducir hacia delante, llevar adelante, llevar algo a su fin, prolongar. Seducir, en contraste, significa apartar al sujeto del camino, desviarlo. En este sentido, podríamos decir que se necesita un sujeto proyectado —productivo— para que ocurra el desvío de la seducción. El ser seducido implica entonces una trayectoria desviada de la proyección del sujeto hacia delante. En *París*, el protagonista piensa: “No puedo continuar por ningún camino en línea recta —pienso—. Siempre me desvío sin llegar a ninguna parte. Nunca he de llegar a ninguna parte” (131).

En el sentido primitivo de estos conceptos, la producción implica un trazado y un *telos* y, por consiguiente, una cierta consistencia del sujeto: el sujeto se proyecta, siempre hacia delante en lo que produce. En este mismo sentido, el sujeto de la producción interpreta lo pasado según el trazado de la prolongación: sería un sujeto del sentido y del origen. Este trazado de la producción sería otro nombre para la consistencia simbólica que entrega el “enganche” ideológico. Un sujeto productivo, en este sentido, implica a Otro que le da consistencia, un Otro que marca, traza, el camino de la proyección. Sin embargo, en la producción este Otro queda invisibilizado y el sujeto queda encumbrado como origen de su producto: ficción constitutiva de la economía política capitalista y la subjetividad soberana burguesa. Al mismo tiempo, este sujeto productivo tiene su otra cara en un sujeto del consumo: es un sujeto que goza en la posibilidad de “consumirse” como producto acabado del trazado del Otro. La seducción, por supuesto, también implica a un otro (con minúsculas) —aquel que seduce— pero este otro está constituido en el corte, en el desvío, no en el trazado y la garantía. Solemos pensar en la seducción como una entrega total, gozosa, al otro. Sin embargo, en el sentido en el que le estoy dando aquí, la seducción se constituye como la presencia misma del corte con relación a ese Otro al que cómodamente nos entregamos en la cotidianidad y, en este sentido, confronta al sujeto con su división constitutiva; de allí sus rasgos a veces siniestros, angustiosos.<sup>15</sup>

---

del sujeto burgués productivo y no una alternativa opuesta a las proposiciones marxistas que justamente (con sus aciertos y errores) vienen a cuestionar estas mismas seguridades.

15 Como plantea Ricardo Seldes siguiendo al Lacan del Seminario X: “La angustia es esencialmente un corte, sin el cual el significante, su funcionamiento, su surco en lo real es

Entiendo, entonces, la seducción como el momento del corte inmanente, tal y como se aprecia en el comienzo de estas novelas, pero también en la serie de figuras que constituyen estos relatos: el cambio de rumbo, el paso en falso, el divagar. Por supuesto, el desvío puede inaugurar otro trazado y constituirse en una nueva entrada en los designios del Otro. En términos lacanianos, la angustia que es suspensión por el enigma del deseo del Otro desaparece y el sujeto vuelve a deslizarse por la cadena significante. Pero en este punto deja de ser seducción. La prolongación de la seducción, una improducción, si es que se puede hablar de algo así, sería una continuación de lo discontinuo, un constante vagar —y en términos de escritura, un constante divagar— por un espacio no trazado de antemano. El otro de la seducción, aquel que seduce, no es entonces el Otro de la consistencia simbólica sino el de la pérdida de ruta, el del descalabro del sujeto como consistencia dependiente del Otro. Es el sujeto intentando moverse ante un otro inconsistente, intentando moverse, como diría Heidegger, en su impropiedad misma, un habitar en lo propio de la impropiedad que lo constituye. Este otro que seduce en la *Trilogía involuntaria* será el sujeto del enunciado, la escritura misma, la cual seduce en su automatismo. De esta manera, en la trilogía encontramos dos posiciones subjetivas en pugna: por un lado, el sujeto angustiado, alienado por el corte y que intenta engancharse en la estructura —el sujeto del enunciado; por el otro, el sujeto de la enunciación, el sujeto de la escritura, que irrumpe en el enunciado y que adquiere su mínima consistencia en la frustración y el automatismo, en un divagar sin curso y sin voluntad—.

Si seguimos el esquema althusseriano de la subjetivación, el sujeto adquiere consistencia, se engancha en la ideología, una vez que es interpelado por el Otro. De ese modo el individuo puede reproducir la estructura y deambular con seguridad en lo social. El esquema que he ido delineando sobre el movimiento desviado del sujeto en la *Trilogía involuntaria* nos hace preguntarnos justamente por la condición de posibilidad de este enganche. Se trata de la pregunta que, desde distintas perspectivas teóricas, se le ha hecho al esquema althusseriano: ¿si el sujeto se configura en la interpelación del Otro, qué es aquello que es interpelado? ¿Qué viene antes del sujeto? Mladen Dolar, siguiendo el esquema laciano, plantea, por ejemplo:

---

imposible. Pero esto que es sólo un instante [...] demuestra qué sucede cuando en el marco significante aparece lo más cercano, lo *heim*, el huésped pero bajo su otra dimensión, lo más extraño, el objeto” (s. p.).

Althusser borrows a famous suggestion from Pascal, namely his scandalous piece of advice that the best way to become a believer is to follow the religious rituals (although they appear completely senseless to a non-believer), after which the creed will follow by itself with an inescapable necessity. So where does the creed come from? In the first stage, that of following the senseless ritual, there is no established authority of the Subject, no direct convocation or address, no specular relationship, but merely a string of nonsense. The subject has to make the Other exist first; he/she does this with a supposition ascribed to that senseless chain of ritual, a supposition that it means something even if one does not know what, a belief that there is something to believe in. (Dolar 90)

En la *Trilogía involuntaria*, debido a la exterioridad que le da el corte inicial y la indeterminación del deseo del Otro, muchas veces muy a su pesar, el protagonista no logra engancharse: no logra creer en que hay algo en que creer. Esto hace que su presencia como voz se haga central. ¿Quién narra? ¿Desde dónde? Como decía al comienzo, el lugar de enunciación tiende a irrumpir en ciertos lugares del relato. En *La ciudad* hay momentos en el que la voz adquiere un lugar de enunciación fuera del relato: “Entre todos [...] hubo sin embargo uno que me llamó la atención, no por su calidad [...] sino porque era un figura que me recordaba a alguna persona que yo conocía en la realidad, pero que no pude ubicar. *No se trata de nadie que aparezca, creo, en estas líneas*; más bien de una imagen enterrada en la memoria, quizás desde la infancia” (107; mi énfasis). En *París*, el lugar de enunciación se manifiesta en una constante serie de cambios temporales en que coexisten el uso del presente y del pasado. Se trata de un sujeto escindido que a la vez experimenta y rememora: “*Siento como si la comprensión fuera un objeto real y vivo, con personalidad propia, que se burla de mí, se escabullía, se escondía y de pronto asoma y hace señas desde un rincón*” (36; mi énfasis). En *El lugar*, el protagonista hace notas (el Otro provee papel y lápiz) sobre sus experiencias, sin embargo, es al final donde la escritura irrumpe, enunciación y enunciado se unen en un automatismo fuera del control del personaje. Esta voz, el sujeto de la enunciación, sería una especie de resto, una suerte de excrecencia que se debate entre lo potencial y lo accidental, que se observa impotente: un sujeto que no logra actuar y que se va observando cada vez más como accidente, preso de un automatismo.

La tensión entre el automatismo y la (in)voluntad, entre el sujeto y el no-sujeto, hace que el sujeto leverriano (aquel que irá apareciendo, construyéndose y deconstruyéndose en toda su literatura) se vaya conformando. Hay,

de esta manera, una relación entre el carácter involuntario y fuera de lugar del personaje y la escritura o el lugar de enunciación. Por un lado, un presente continuo marcado por el corte inicial y la serie de eventualidades sin sentido; por otro, un recordar mediante la escritura. Si las novelas están constituidas por este sujeto sin memoria, un sujeto “involuntario”, a la deriva, impotente e improductivo, existe la tentación de concebir el acto enunciativo como aquella posición firme que al sujeto se le escapa constantemente, una especie de posicionalidad del sentido. Sin embargo, no se trata de una generación de sentido expofacto. Por el contrario, el lugar de enunciación irrumpe y se anuncia como una manifestación más de esta inmanencia del corte, lo que hace del final de *El lugar* este punto altamente significativo en estos relatos leídos como serie, pues la escritura, tal como todo el resto, se le escapa del control al protagonista. Esta tensión, como digo, nunca va a tener una resolución, es más bien el motor que hace avanzar (y retroceder) al sujeto de la escritura, un sujeto que avanza angustiado, siempre determinado por la seducción del corte, a ninguna parte. Es este un sujeto sin actos (el escribir no es un acto propiamente tal: es automatismo), fracasado, que reacciona a la eventualidad. No hay un lugar donde aparezca más claramente esta figura que en el episodio de *París* en el que el protagonista “se encuentra” volando. Cito en extenso:

Ruido de género rasgado, y un par de alas se abren paso, *automáticamente*, a través del saco que acaban de romper. Mi caída es frenada como por un paracaídas enorme y compruebo con asombro que estoy volando, que incluso gano altura.

*Las alas se mueven solas [...].* Me veo enfrentado a una avalancha de pensamientos; estaba recordando mis alas; surge en mi memoria el recuerdo de vuelos anteriores, aunque todavía sin una precisión mayor; pero ya *desaparece toda voluntad inquisitiva, y memorativa*, y me siento impulsado vivamente a alejarme de allí, no por el hecho de alejarme ni para llegar a ningún sitio en particular, sino por el vuelo mismo [...].

El vértigo había desaparecido. Sentí una embriaguez especial, una sensación no malsana de poder, y de dicha [...] *y me dejaba guiar en mi vuelo por impulsos arbitrarios y extraños*, y sentía que, de algún modo, estaba trazando en el cielo un dibujo coherente y estético. (*París* 59-60; mi énfasis)

Ese dibujo que se siente “coherente y estético” es aquella práctica escritural que exacerba el impulso involuntario surrealista. Allí, la seducción del desvío pierde sus contornos siniestros. Recordemos que esa escritura, ese volar, se activa de una manera involuntaria absoluta: el sujeto no quiere, no desea volar

y es solo allí donde se encuentra. La escritura como ese lugar improductivo —“He desperdiciado mi vuelo” (61), piensa el protagonista— de este sujeto mínimo, anárquico, desdeterminado sería como el volar del protagonista de *París*. En la novela, el sujeto descubre involuntariamente esta suerte de poder impropio. Sin embargo, este encuentro con la escritura no es una salida: el protagonista vuelve al asilo, se queda en ese *París* siniestro y extemporáneo; solo en el fracaso lo automático adquiere toda su fuerza. El carácter involuntario de este encuentro del sujeto consigo mismo adquiere más claridad si comparamos esta instancia del volar con las últimas líneas de la novela. Allí el protagonista *decide* escapar volando. Parado en la cornisa de la azotea del asilo, el mismo lugar desde donde emprendió su vuelo involuntario, el narrador dice:

Miro hacia abajo, hacia la calle, y siento vértigo. Luego miro hacia la noche, y el vértigo se acentúa. Intento desplegar las alas. Fue como si intentara mover las orejas; apenas logré un levisimo movimiento, producido sin duda por el desplazamiento de otros músculos de la espalda. Intento otra vez, inútilmente.

No sé desplegarlas. La vez anterior lo habían hecho solas en forma automática, al ser precipitado en el vacío; ahora cuando trato de hacerlo en forma voluntaria, no puedo [...].

Me atacó un pánico feroz y salté, pero no hacia la calle, sino hacia el piso de la azotea. Cincuenta centímetros. Me lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando. (153-154)

De este modo, la escritura sería el lugar de consignación del carácter involuntario del sujeto: una especie de lugar donde aparece el sujeto, pero no como instancia productiva —exitosa según el paradigma de la ética burguesa— que consigna a su antojo, que entiende y descansa en su enganche ideológico; por el contrario, el sujeto de la escritura se constituye como un otro sin garantías que aparece involuntariamente, a pesar del deseo y la potencialidad, solo en la práctica, en la deriva de la seducción. El fracaso, el “descalabro del sujeto”, es lo que comienza a aparecer en esta primera parte de la práctica literaria levrieriana. La práctica escritural, tal como queda consignada en la *Trilogía involuntaria*, se despoja de la épica surrealista —no depende ni siquiera de la apertura voluntarista bretoniana—; el divagar escritural se transforma en una práctica en la que el sujeto se apropia intermitentemente de su carácter impropio. Intermitencia paradójica en la que el sujeto desaparece en la escritura

y queda consignado como fantasmagoría.<sup>16</sup> Se puede pensar así en la literatura de Levrero como una crónica del intento fallido o del no-intento, de la zozobra del sujeto, que viene, si no a completar —el impulso a la compleción fue quizá el talón de Aquiles del surrealismo en este sentido—, a interrogar el potencial del fracaso en el impulso surrealista.

#### OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 2000, 93-136.
- AIRA, César. “La innovación”. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* 4 (1995): 25-30.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writings*. Mark Poster, ed. Varios traductores. Stanford: Stanford UP, 2002.
- BEAUJOUR, Michel. “Sartre and Surrealism”. *Yale French Studies* 30 (1963): 86-95.
- BLANCHOT, Maurice. “Reflections on Surrealism”. *The Work of Fire*. Trad. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford UP, 1995, 85-97.
- “Literature and the Right to Death”. *The Work of Fire*, 300-344.
- BRETON, André. *Manifestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pelegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- BUSH, Matthew. “Into the Screen: Inhabiting Media with Mario Levrero”. *Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Matthew Bush y Tania Gentic, eds. New York: Routledge, 2016, 44-59.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: Minnesota UP, 1984.
- DOLAR, Mladen. “Beyond Interpellation”. *Qui Parle* 6, 2 (1993): 75-96.
- GANDOLFO, Elvio. “El lugar, eje de una trilogía involuntaria”. *Un silencio menos: conversaciones con Mario Levrero*. Elvio Gandolfo, ed. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

---

16 Como plantea Julio Ortega, en Levrero “no hay nada que contar en este cuento sin comienzo ni fin que es escribir (o reescribir) la zozobra del sujeto en los discursos dados” (citado en Ruffineli 61).

- HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP, 2011.
- HUIDOBRO, Vicente. *Manifiesto de manifiestos*. Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro, 2013, <<https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto3.htm>> [consulta: 15 de julio de 2016].
- JENNY, Laurent. "From Breton to Dali: The Adventures of Automatism". Trad. Thomas Trezise. *October* 51 (1989): 105-114.
- KOHAN, Martín. "La inútil libertad: Las mujeres en la literatura de Mario Levrero". *Cuadernos LIRICO* 14 (2016), <<https://lirico.revues.org/2291>> [consulta: 15 de julio de 2016].
- LEVRERO, Mario. *La ciudad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- *París*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- *El lugar*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- MONTALDO, Graciela. "La culpa de escribir: *La novela luminosa* de Mario Levrero". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 777 (2011): 26-29.
- RAMA, Ángel. *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.
- RUFFINELI, Jorge. "Mario Levrero, 'Alice Springs' y la verdad de la imaginación". *Nuevo Texto Crítico* 16/17 (1995-1996): 59-71.
- SELDES, Ricardo. "La angustia y la certeza". *Virtualia. Revista Digital de la Escuela de Orientación Lacaniana* 10 (2004), <<http://virtualia.col.org.ar/010/default.asp?notas/rseldes2-01.html>> [consulta: 15 de julio de 2016].
- VECCHIO, Diego. "Apertura". *Cuadernos LIRICO* 14 (2016): 2-4.
- VERANI, Hugo. "Conversación con Mario Levrero". *Nuevo Texto Crítico* 16/17 (1995-1996): 7-17.
- "Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento". *Nuevo Texto Crítico* 16/17 (1995-1996): 45-57.