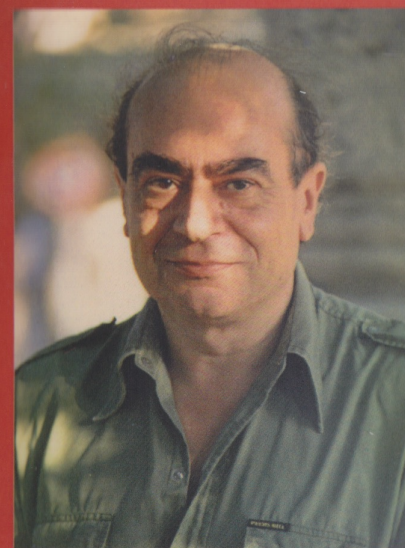


La inicial de (Jorge) Mario (Varlotta) Levrero (Montevideo, 1940-2011) ha
la en sus primeras dos décadas de existencia tan solo por una selecta
que la leyó, siguiendo a Ángel Rama, como parte del canon alternativo
o, es decir, incluida dentro de la corriente de los raros, de la "literatura
tiva"; la obra final se presenta al mundo en consonancia con muchas
reocupaciones de su tiempo y, sin duda, es leída inmediatamente en
zonte de recepción mucho más amplio. Así, desde la publicación de
a luminosa en 2005, el éxito de la obra de Levrero no ha parado de
ar: a la luz del interés que despertó este libro en el amplio público,
roducido una muy positiva relectura de toda su producción literaria y
. El diálogo crítico no puede obviar todo lo acontecido: el horizonte
ra ha cambiado y, al presente, enlaza con una serie de debates que
a cierto recorrido, pero, también, con la necesidad y el aliciente que
releer los textos a la luz de nuevos materiales o teorizaciones, así como
gar a fondo en algunos escritos que, sin ser menores, habían quedado
ndo plano. Para tal fin, el presente volumen reúne a académicos de
ersas latitudes e intereses, varios de ellos, reconocidos expertos en
el objetivo estuvo siempre claro: fomentar la lectura crítica de este
co escritor uruguayo, ofrecer una amplia variedad de perspectivas,
ndagando en los portentosos vericuetos de su creación. Al calor del
o, el lector que se adentre por los artículos que conforman este libro
na clara idea de la originalidad y heterogeneidad de la obra literaria de
evrero, de cómo se entrelaza su vida con su escritura, de cuáles son las
técnicas recurrentes en su literatura, los libros y etapas en que pasó
, los dilemas críticos en torno a estas y otras muchas cuestiones.



Interrupciones críticas

JOSÉ LUIS NOGAES BAENA
(coord.)

9

Fauna/Desplazamientos: un díptico espectral

DIEGO VECCHIO

Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis

1. TRILOGÍAS Y DÍPTICOS

En 1987, las Ediciones de la Flor publican *Fauna/Desplazamientos* de Mario Levrero, un libro que en realidad, como lo indica el título, contiene dos. A la tendencia a agrupar relatos en trilogías involuntarias, luminosas o policiales, donde siempre hay un cuarto excluido, se le puede contraponer la tendencia a reunir relatos en dípticos, como ocurre en *La máquina de pensar en Gladys*, asociando un relato positivo y otro negativo, con una historia en común. *Fauna* y *Desplazamientos* forman un díptico. La reunión de ambos relatos en un mismo volumen crea una relación que habría pasado desapercibida si hubieran sido publicados por separado. ¿Cómo pensar esta composición? ¿Qué es lo que permite reunir en un mismo libro a un policial y a un relato leibniziano que combina mundos posibles imposibles? A primera vista, nada. Una lectura más atenta no puede dejar desapercibido un detalle. Al epígrafe de Freud que abre *Fauna*, tomado del *Freud y sus discípulos* de Paul Roazen, que dice: "Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis", se contrapone el epígrafe de Jung, sacado de *Psicología y religión*, que inaugura *Desplazamientos*, que afirma: "A todo individuo le sigue una sombra [...] Si las tendencias reprimidas de la sombra no fueran más que malas, no habría problema alguno. Pero, de ordinario, la sombra es tan solo mezuquina, inadecuada y molesta, y no absolutamente mala". Los epígrafes señalan un movimiento que va del ectoplasma de Freud, dispuesto a ser parapsicólogo, a la sombra de Jung. Lo que permite reunir ambos relatos en un díptico son estas dos figuras del inconsciente espectral.

2. FREUD PARAPSIKÓLOGO

"Si volviera a vivir, me dedicaría a la investigación parapsicológica y no al psicoanálisis": esta cita que viene de Paul Roazen, está sacada de *Vida y obra de Freud* de Ernest Jones. En realidad, Ernest Jones transcribe de oídas una carta que Freud le envió a Hereward H. L. Carrington, director del American Psychical Institute, el 27 de julio de 1921. En esta carta, Freud escribe:

No soy de aquellos que menosprecian *a priori* el estudio de los fenómenos psíquicos llamados ocultos, considerándolos anticientíficos, poco serios o incluso peligrosos, y si estuviera comenzando y no acabando mi carrera científica, quizás hasta hubiera llegado a elegir este terreno de investigación, desdeñando todas las dificultades.

Debo pedirle, sin embargo, que no mencione mi nombre en relación a la rama que usted ha adoptado, y ello por varias razones.

En primer lugar, porque en la esfera de lo oculto, soy un completo profano y absolutamente "novato", por lo que no tendría derecho a recabar ni siquiera una pizca de autoridad en el tema.

En segundo, porque tengo buenas razones para anhelar una nítida línea de demarcación entre el psicoanálisis (que no tiene nada de ocultismo) y esta aún inexplorada esfera del conocimiento, sin que desee en absoluto ofrecer la menor ocasión para que se creen equívocos.

Finalmente, porque no puedo sacarme de encima ciertos prejuicios materialistas que llevaría conmigo al estudio de lo oculto. Me siento totalmente incapaz de admitir la "supervivencia de la personalidad" después de la muerte ni aun como posibilidad científica y mi opinión sobre el "hidroplasma" no difiere de la que sustento sobre el primer punto.

En consecuencia, creo que será mejor que continúe dedicándome al psicoanálisis. (99)

Cita de una cita, traducida del alemán al inglés y del inglés al español, el epígrafe de *Fauna* es, en realidad, una frase amputada y tergiversada. Pero esta torsión no está necesariamente enemistada con la verdad. Con este epígrafe, Levrero se presenta como una suerte de Robin Hood del inconsciente que le roba prestigio a las teorías ricas (digamos el psicoanálisis) para dárselo a las teorías menesterosas (digamos la parapsicología). La parapsicología podría ser definida como el reverso del psicoanálisis, la ciencia del ectoplasma de Freud. O bien, un psicoanálisis de otro planeta, un psicoanálisis de un mundo paralelo al nuestro, la ciencia del inconsciente espectral.

3. PROSOPOPESIS

En *Fauna* no hay ni telepatía, ni percepción dermo-óptica ni xenoglosia, aún menos momificaciones, materializaciones, telekinesia o hiloclastia. El punto en común entre esta ficción y las ciencias psíquicas es la prosopopesis, término inventado por René Sudre para designar "todo cambio espontáneo o provocado de la personalidad" (105; trad. mía).

La personalidad no es una sino muchas. Aquello que está fundado en un sentimiento de unidad, puede estallar y disociarse. En determinadas circunstancias, ciertos afectos, percepciones, recuerdos y representaciones puedan emanciparse de la jurisdicción del Yo y organizarse en torno a una personalidad paralela, capaz de reemplazar a la personalidad principal, por unas horas o días, en casos extremos, durante años. Esta segunda personalidad conoce a la anterior, pero la personalidad principal, por lo general, ignora todo lo que ocurre a sus espaldas. La personalidad secundaria tiene su propia biografía. En este caso, la "prosopopesis viene acompañada de prosopopeya", precisa Levrero en el *Manual de parapsicología*, especie de "literatura fantástica que acompaña la a floración de la personalidad disgregada" y que se presenta con distintos grados de complejidad, que van "desde la invención de pequeños detalles anecdóticos, falsamente biográficos, hasta biografías completas que nada tienen que ver con la vida real del sujeto, lo que en términos psiquiátricos se conoce también como "mitomanía" (Levrero 1980, 23).

Prosopopeya, en rigor, es el nombre de una figura retórica que consiste en hacer hablar a un muerto, un ausente, alguien o algo desprovisto de voz (una planta, un animal, un concepto). Por extensión, prosopopéyico es el demonio que toma posesión de un cuerpo, el espectro que habla y escribe a través del médium, el sonámbulo lúcido que percibe lo que es imposible percibir, el sujeto hipnotizado que recuerda lo que en principio estaba definitivamente olvidado, el telépata que recibe a distancia los pensamientos, afectos, sueños de otro sujeto, y las personalidades múltiples, alternativas o sucesivas que la psiquiatría descubre hacia 1860 que dan la palabra a un Yo paralelo. Como muchas enfermedades nerviosas, este síndrome desaparece a principios del siglo xx, pero vuelve a entrar en escena, de manera ruidosa y epidémica, como el espiritismo, en los Estados Unidos, hacia los años 1980.

4. EL CASO SYBIL

Todo comienza en 1973, cuando Flora Rheta Schreiber publica *Sybil*, "el primer psicoanálisis de una personalidad múltiple" (Schreiber, 8, trad. mía), un bestseller que ocupa un lugar destacado en la biblioteca de los inconscientes de Levrero. Se trata de un historial clínico de la doctora Wilbur, que ninguna revista psi quiso publicar. Ante el rechazo de la comunidad científica, Cornelia Wilbur resuelve difundir el caso por caminos que la ciencia ignora y le encarga a Flora Rheta Schreiber, una periodista vulgarizadora de saberes psi, la biografía clínica de su paciente Sybil Isabel Dorsett (en la vida real, Shirley Ardel Masson). Si las personalidades múltiples del siglo xix solían descomponerse en dos, tres, a lo sumo cuatro existencias alternativas o sucesivas, en los años 1980, aparecen casos, como el de Sybil, con unos dieciséis *alter ego*, hacinados en un mismo cráneo, sin luz ni agua corriente.

Entre los fragmentos de esta personalidad disgregada, las figuras más destacadas son:

1. Peggy Lou Balwin (pelo negro, corte de paje, nariz respingada; durante años fue a la escuela en lugar de Sybil y aprendió aritmética; joven irritada e irritable, proclive a romper vidrios, tiene un lenguaje descuidado, por momentos vulgar);
2. Peggy Anne Baldwin (la melliza de Peggy Lou, pero menos impetuosa, con más tacto y un lenguaje menos grosero);
3. Victoria Antoinette Scharleau (pelo rubio, sofisticada, mundana, cultivada, lectora asidua de *The New Yorker*, muy interesada por la historia del arte, dicción perfecta, intercala de tanto en tanto alguna expresión en francés);
4. Mary Lucinda Saders Dorsett (*alter ego* de la abuela paterna de Sybil; mujer de cierta edad, obesa, pelo largo y castaño, peinado al costado, con acento del Middle West; encarna un ama de casa, obsesionada por las labores domésticas, la crianza de los niños y el estricto cumplimiento de los deberes religiosos);
5. Mike Dorsett (*alter ego* del abuelo paterno; tez clara, cabello oscuro y ojos azules, hábil para las artes manuales; le molesta estar encerrado en un cuerpo femenino; le gustaría dejar embarazada a alguna chica);
6. Sid Dorsett (mellizo de Mike, pero menos agresivo e identificado al padre; tez cetrina, cabello oscuro y ojos marrones; su nombre es una acrónimo de Sybil Isabel Dorsett);

7. Ruthie Dorsett (niña cuyo crecimiento se detuvo a los tres años y medio; duerme en el mismo cuarto que los padres de Sybil y espía sus relaciones sexuales);
- y así sucesivamente, hasta llegar a dieciséis.

En el origen de estas disgregaciones, hay una experiencia traumática. Harry Dorsett, la madre de Sybil, es una esquizofrénica con un comportamiento extravagante, casada con un hombre timorato que la deja maltratar a su hija con una crueldad digna de Erzsébet Báthory de Ecsed. Mrs. Dorsett castiga a su hija introduciéndole cuentas de vidrio en la nariz, encerrándola en baúles, amordazándola con toallas o trapos mojados para que nadie la oiga llorar. La hunde en un silo de trigo, a riesgo de hacerla morir por asfixia. La golpea hasta dislocarle un hombro o fracturarle la laringe. Le quema las manos con una plancha. Le hace enemas con agua fría o le da laxantes para que se defeque encima y luego la castiga por haberse ensuciado. Le introduce objetos en la vagina, desflorándola y produciéndole heridas que la dejan estéril. Según Cornelia Wilbur, la invención de personalidades alternativas es un mecanismo de defensa de Sybil para sobrevivir a estos maltratos y abusos padecidos durante su infancia, inventándose un mundo habitable ahí donde no lo era. El trauma hace de Sybil una niña fragmentaria.

Con su desfile de personalidades que aparecen y desaparecen, el psicoanálisis espectral de Sybil se parece mucho a una psicoterapia grupal, por momentos bulliciosa, sobre todo cuando varias personalidades secundarias se pelean o intentan hablar al mismo tiempo. La doctora Wilbur graba con un magnetófono algunas sesiones y pretende hacerle oír la grabación a Sybil, que nada quiere saber de sus otras existencias. Después de una tentativa de suicidio de la que escapa gracias a la intervención de Victoria Antoinette Scharleau, la doctora Wilbur comienza a inyectarle a Sybil por vía intravenosa una dosis de pentotal sódico. Gracias a este barbitúrico utilizado en la guerra como suero de la verdad, Sybil comienza por primera vez a experimentar las emociones de las otras personalidades y a apropiarse de sus recuerdos. Pero la doctora Wilbur tiene que interrumpir las inyecciones al advertir que Sybil se está volviendo adicta. La doctora Wilbur recurre entonces a la hipnosis y les ordena a las diferentes personalidades, sumidas en trance, que se incorporen a Sybil. Pero volver a asociar en uno aquello que se disgregó no resulta tarea fácil. Cuando los diversos *alter ego* comienzan a ser absorbidos por el Yo principal, hay personalidades que amenazan con suicidarse. Las dos personalidades masculinas se niegan a residir en un cuerpo sin falo, cohabitando con una pandilla de mujeres que no dejan de pelearse. Con grandes esfuerzos, la psicoterapia avanza y retrocede. El 2 de septiembre de 1965, la doctora Wilbur anota triunfal en su diario clínico: "Todas las personalidades se han convertido en una".

Publicado en 1973, *Sybil* es un éxito de ventas. En 1976, Daniel Petrie propone una serie para la televisión, que gana varios premios Emmy, entre ellos el premio para la mejor actriz, otorgado a Sally Field, por el papel de Sybil (a pesar de que por momentos sobreactúa). La serie ejerce tal influencia sobre la audiencia televisiva que, a principio de los años 1980, los psiquiatras norteamericanos comienzan a hablar de una epidemia de personalidades múltiples. De pronto, una madre que adora a sus hijos, se disocia en un *alter ego* que los golpea sin piedad. Una mujer que rehúsa a tener relaciones sexuales con su marido, desarrolla una personalidad

paralela ninfómana, que satisface sin problemas sus deberes maritales. Una mujer que es muy cuidadosa con el dinero, se disgrega en una personalidad que gasta fortunas en las tiendas. Un hombre pacífico es poseído por una personalidad psicópata y comete un crimen; la justicia termina absolviéndolo. Un miope engendra una segunda personalidad con presbicia y se ve obligado a usar anteojos con correcciones diferentes, según los *alter ego*. La invención de personalidades alternativas parece no tener límites.

La epidemia obliga a la *American Psychiatric Association* a introducir, en la tercera edición de 1984 del DSM III (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder*), una nueva entidad clínica (o no tan nueva): la personalidad múltiple. ¿Cómo explicar esta epidemia? ¿Por qué motivo el brote de personalidades múltiples se produce poco después de la publicación de un bestseller y una serie televisiva de gran popularidad? ¿Existe una correlación entre ambos fenómenos? ¿Se trata de una verdadera entidad clínica? ¿O de una enfermedad creada por los psiquiatras? ¿O de un efecto de las letras en la psicopatología? ¿La cultura popular engendra monstruos?

5. LITERATURA Y CLÍNICA

Escrito en plena epidemia de personalidades múltiples, *Fauna* es el primer policial firmado por Mario Levrero, publicado como libro o, para ser más exacto, como medio-libro, si es que se puede hablar de policial en este caso. Porque, a diferencia de *Nick Carter, La banda del ciempiés, Dejen todo en mis manos* o ciertos relatos policiales compilados en *Espacios libres*, la relación de *Fauna* con el género es mucho más oblicua.

Fauna comienza con el encuentro del narrador, conocido por sus artículos de vulgarización parapsicológica publicados en la prensa, con una rubia exuberante que se presenta como la psicóloga de un amigo y le encomienda una misión: salvar a Flora (¿como la autora de *Sybil*?), su hermana, una histérica altamente sugestionable que ha caído en manos de un estafador conocido con el nombre de Monsieur Victor. El narrador no entiende muy bien qué puede hacer por Flora. Pero ante la insistencia de Fauna (así comienza a llamar al narrador a la rubia), una mirada penetrante y un generoso fajo de billetes, termina aceptando la misión. El narrador reflexiona: "Me sentía un poco un investigador privado, y creo que inadvertidamente había adoptado el aire de un detective neoyorkino; pero no era exactamente eso. Comencé a sentirme algo así como vocacionando para esa profesión sin nombre, que al menos parecía ser más lucrativa que la de escritor" (22).

¿Cuál es esta profesión sin nombre? Porque, como lo reconoce el narrador, no se trata exactamente de ser detective privado. Esta profesión, que consiste en liberar a una persona altamente sugestionable de una relación ominosa de influencia, no está totalmente desvinculada del arte de curar. Precisamente *Fauna/Desplazamientos* está dedicado:

a todos aquellos que directa, indirecta, consciente o inconscientemente, cumplen una benéfica actividad terapéutica; muy especialmente, a esos terapeutas, titulados o no, que me dieron su generoso apoyo; y en la imposibilidad de nombrar a todos los que conozco, dedico este libro a quienes he pensado que podrían representarlos: Mr. Chandler, Mr. Gottlieb, Mr. Laing, Mr. Laurel y Mr. Hardy. (9)

Así como hay médicos o vulgarizadores que se abandonan a la literatura, redactando historiales clínicos que se leen como cuentos de hadas o como una prolongación hiperbólica de Dr. Jekyll y Mr. Hyde; del mismo modo hay escritores que se dedican a la clínica desde las letras, no sin desacomodar las fronteras entre saberes, ficciones y creencias. Levrero produce una doble torsión a los saberes sobre el inconsciente. No solo parapsicologiza a Freud sino que también psicopatologiza a la parapsicología. ¿De qué tipo de experiencia clínica se trata? A excepción de Ronald Laing, uno de los fundadores de la antipsiquiatría, el resto de los nombres invocados en la dedicatoria son ajenos al mundo psi. Por lo visto, se trata de una clínica por fuera de la clínica, una clínica en relación a la cultura de entretenimiento, una clínica villana, por así decir, que establece una correspondencia entre los saberes psi, la novela negra, la industria del flipper, un dúo de cómicos. El objeto de la cura es un caso de prosopopesis.

6. FLORA / FAUNA / MONSIEUR VICTOR

Entre los relatos policiales y los historiales clínicos hay varios puntos en común. En ambos casos, se trata de resolver un enigma o de inferir un síndrome a partir del desciframiento de detalles insignificantes, vestigios infinitesimales, índices o síntomas irrelevantes ante los ojos del profano. La investigación detectivesca de *Fauna* tiene muchas semejanzas con una pesquisa clínica. La intriga se despliega como en un historial clínico, escandido por sus diferentes momentos: entrevista preliminar, diagnóstico, tratamiento y remisión.

Desde el principio, Fauna propone un diagnóstico para su hermana Flora: *histeria*. La intriga coincide con el descubrimiento de indicios que conducen al narrador a afinar el diagnóstico y a resolver el caso. En realidad, se trata de una *histeria con prosopopesis*. Fauna, Flora y Monsieur Victor son las diferentes personalidades de un personaje, dos veces desdoblado. El detective psi precisa:

Según mis lecturas, en esta enfermedad suele darse el fenómeno de "prosopopesis", o cambios de personalidad, que pueden ser momentáneos, durante un estado de trance [...], pero también hacerse permanentes o muy duraderos. Cuando en un individuo de estos conviven dos o más personalidades, suele suceder también que la personalidad "A" conozca a la personalidad "B" (y eventualmente a una "C", etc.), pero que la "B" no conozca a la "A". Así, Flora podía muy bien ignorar la existencia de la rubia "Fauna", pero esta personalidad que reunía toda la vitalidad y el encanto de la pobre mujer, pero que permanecía reprimida la mayor parte del tiempo, esta sí conocía a Flora y quería ayudarla. Descarté por completo la posibilidad de una simulación consciente, que no solo no explicaba nada sino que me entreveraba todas las piezas que, de este modo, se unían bastante aceptablemente. (92-93)

Fauna/Flora se oponen, según un modelo del desdoblamiento en que la personalidad segunda es el negativo de la personalidad primera. Fauna es rubia, Flora tiene pelo negro. Flora es retraída, apagada y poco atractiva. Fauna es extravertida, osada y sobre todo sensual. Mientras una remite a la fijeza del mundo vegetal, la otra evoca la vida de los instintos del mundo animal. Una es presentada como enferma y la otra se presenta como psicóloga. Como en los casos de doble consciencia,

entre ambas personalidades hay una asimetría: Fauna conoce a Flora, pero Flora desconoce a Fauna.

Al desdoblamiento Fauna/Flora, hay que agregar un segundo desdoblamiento, que el narrador descubre cuando se infiltra en la casa de Flora y advierte que Monsieur Victor, el supuesto manipulador, no es más que una tercera personalidad disgregada. Esta segunda disociación (Flora/Monsieur Victor) responde a otro modelo. Ya no hay un contraste entre dos polos de la feminidad, sino oposición entre una personalidad masculina y una personalidad femenina, que cohabitan en un mismo personaje. La oposición de géneros no está exenta de una relación jerárquica. El personaje masculino representa los poderes tiránicos de un hipnotizador/magnetizador, frente al personaje femenino, que encarna la pasividad del sujeto hipnotizado/magnetizado, maleable a voluntad. Si la oposición entre Fauna y Flora remitía a relaciones de parentesco horizontal (dos hermanas), la oposición entre Fauna/Flora y Monsieur Victor evoca una relación de parentesco vertical (el padre y la hija).

Como en todo caso de personalidad múltiple, la disociación de Flora/Fauna/Monsieur Victor remite a un traumatismo infantil. Mientras Flora se le aproxima, en trance hipnótico, con un cuchillo en la mano, dispuesta a apuñalarlo, el detective psi se defiende con un arma no menos temible: una interpretación salvaje. Flora, según el narrador, fue una niña maltratada. "Monsieur Victor había surgido en su inconsciente para defenderla de su padre, pero luego había ocupado su lugar, persiguiéndola, acorralándola, manteniéndola en el estado infantil de muñeca de cera; Mabel, la rubia Fauna, era todo lo que Flora no había podido ser" (101). La interpretación no deja de tener efectos. Flora se sume en un sueño del que emerge horas más tarde, transformada en una nueva persona. El desenlace de *Fauna* coincide con la resolución de la misión (Flora es liberada de Fauna y Monsieur Victor) y la remisión de la histeria con prosopopesis (Flora vuelve a ser una sola personalidad, absorbiendo a su *alter ego* femenino y masculino).

7. GIUSEPPE GARIBALDI Y EL IDIOTA

Fauna/Flora/Monsieur Victor no es el único personaje disociado y disociable de la historia. El detective psi también lo es. Este vulgarizador de saberes prosopopéyicos es también una personalidad sugestionable, proclive a caer en estados de trance donde afloran fenómenos parapsicológicos, como la hiperestesia olfativa (cuando huele el perfume de Fauna varios días después del encuentro) o la retromonición (cuando adivina que durante su infancia Flora llevaba un moño azul).

La disociación más espectacular se produce cuando el narrador recibe una carta de su amigo Esteban, que contradice las informaciones que le brindó Fauna en el primer encuentro y comienza a pensar que tal vez la rubia lo hipnotizó, para manipularlo. A fin de disipar estas sospechas, el detective psi decide consultar al profesor W. (¿como la inicial de la doctora Wilburg?), "un prestigioso hipnólogo que colaboraba con varios médicos, especialmente cirujanos, y en aquellos pacientes que por uno u otro motivo no podían ser sometidos a la anestesia. No tenía nada que ver con los hipnotizadores de salón" (84). Durante la sesión de hipnotismo, el narrador se eclipsa y aparece otra personalidad, Giuseppe Garibaldi, que le hace saber lo que no sabe: Fauna y Flora son los dos rostros de un mismo personaje. El

verdadero detective psi es esta personalidad alternativa, mucho más lúcida que la personalidad principal.

La prosopopeya del narrador plantea un problema técnico: ¿de qué manera un sujeto disociado puede narrar sus momentos de fuga? Concretamente, si la disociación supone una conciencia que se eclipsa y se disgrega, una conciencia que olvida y que ignora la existencia de otras conciencias, ¿cómo narrar en primera persona un saber que escapa a la primera persona? Para introducir en la narración esta otra voz, *Fauna* recurre a una técnica terapéutica utilizada en el psicoanálisis espectral de la doctora Wilburg. Así como Cornelia Wilburg logra hacerle conocer a Sybil sus personalidades alternativas, haciéndole escuchar las conversaciones grabadas con sus personalidades secundarias, del mismo modo el hipnólogo W. le hace conocer al narrador la existencia de Giuseppe Garibaldi, dándole un *cassette* con la conversación que tuvo con esta personalidad secundaria durante el estado de trance hipnótico. Las técnicas terapéuticas pueden ser también procedimientos narrativos.

8. LA SOMBRA DE JUNG

Entre *Fauna* y *Desplazamientos*, si bien el nudo entre el arte de escribir y la clínica se distiende, el nudo entre la literatura y el inconsciente espectral se ajusta. *Desplazamiento* inventa un tipo particular de relato gótico, protagonizado por sombras, como lo sugiere el epígrafe de Jung.

Escribe Jung: "Existe un yo a nivel de la conciencia y otro yo compuesto de elementos ancestrales inconscientes, por la fuerza de los cuales un hombre que ya ha venido siendo razonablemente él mismo durante un periodo de años, de repente cae bajo el influjo de un ancestro". Y más adelante:

Tal vez determinados rasgos pertenecientes a los ancestros yacen alojados en la mente a la manera de complejos con una vida propia que jamás ha sido integrada a la vida del individuo, y entonces, por alguna razón desconocida, dichos complejos se activan, salen de la oscuridad entre los pliegues del inconsciente, y comienzan a dominar la mente en su totalidad. (2017, 90-91)

Los espectros retornan esta vez a través de complejos ancestrales, mejor conocidos con el nombre de arquetipos, concepto correlativo del de inconsciente colectivo, que ha dado lugar a tantos malentendidos. Porque no se trata de un inconsciente social hipostasiado, sino de una hipótesis para pensar ciertos motivos comunes a toda la humanidad, independientemente de la experiencia personal, que afloran en sueños, delirios, mitos, pinturas, poemas, novelas, cuentos o dogmas teológicos, en épocas y lugares diferentes, idénticos a sí mismos, a pesar de la discontinuidad. Para dar cuenta de estas analogías, Jung imagina, junto al inconsciente personal cuyos materiales provienen de la historia del sujeto, constituido por representaciones reprimidas inaccesibles a la conciencia, un segundo sistema psíquico, impersonal, transhistórico y universal, matriz reguladora y propulsora de la producción simbólica, molde vacío que determina maneras de percibir, actuar, pensar, creer, gozar, imaginar. Si del inconsciente individual podemos tener noticias a través del retorno de lo reprimido, del inconsciente colectivo podemos comprobar la existencia a través de la irrupción en la conciencia de ciertas figuras, imágenes o símbolos

arquetípicos, dotados de una vida propia, complejos ancestrales o almas parciales que se presentan ante el sujeto, de manera dramatizada y animada, a la manera de personajes que interactúan activamente para apoyarse, desafiarse o traicionarse.

Una de estas almas parciales es la sombra, arquetipo que representa los aspectos negativos del Yo, que, en lugar de ser reconocidos como tales, son reprimidos y proyectados en el mundo exterior sobre un objeto o persona. Por aspectos negativos, Jung entiende los atributos inferiores, primitivos, oscuros, pueriles de la personalidad, percibidos como ajenos. La sombra es el doble negativo del Yo: el adversario que vive en mí, el hombre arcaico que existe en cada hombre civilizado, el niño que sobrevive en cada adulto.

Jung asocia esta destitución subjetiva con lo que Rudolf Otto llama experiencia numinosa. Al igual que el encuentro con lo radical y aterradoramente Otro, la irrupción de los arquetipos precipitan al sujeto en un estado extático de sumisión a algo que percibe como radicalmente heterogéneo, exterior y extranjero al campo de la conciencia; algo que se le presenta como un fenómeno autónomo, avasallador y compulsivo, independiente de su voluntad; algo que le provoca atracción y repulsión, fascinación y terror, admiración y pavor; algo que lo obliga a actuar, percibir, soñar, delirar, imaginar, de cierta manera y en cierta dirección; algo que pone en tela de juicio su soberanía, demostrándole que no es señor en su propia casa, sino más bien sujeto sujetado a lo involuntario.

Los dioses mueren y resucitan, los espectros aparecen y se desvanecen. En la era del desencantamiento, el hombre moderno se cree liberado de sus influjos. Pero de hecho los antiguos dioses y fantasmas no han muerto, sino que se han metamorfoseado en síntomas psíquicos. Escribe Jung:

Estamos todavía tan poseídos por nuestros contenidos anímicos autónomos como si estos fueran dioses. Ahora se los llama fobias, obsesiones, etc.; brevemente, síntomas neuróticos. Los dioses han pasado a ser enfermedades, y Zeus ya no rige más el Olimpo, sino el *plexus solaris* y ocasiona curiosidades para la consulta médica o perturba el cerebro de periodistas y políticos, quienes, involuntariamente, desencadenan epidemias psíquicas. (Jung 2015, 29)

9. LA SOMBRA DEL PADRE

Como en los relatos de la trilogía involuntaria, que de alguna manera prolonga, *Desplazamientos* describe las deambulaciones de un personaje (el típico narrador levreriano sin nombre) por los pasillos y patios de un caserón heredado tras la muerte del padre, que fue su casa de infancia, bastante venida a menos. Si bien ya no reside en dicho lugar, todavía tiene algunas pertenencias atesoradas en una habitación. El resto de los cuartos fueron alquilados a diversos pensionistas. El espacio familiar se ha vuelto *infamiliar*. Cuando viene a cobrar los alquileres a principio de mes, el narrador se siente un intruso. No sabe si ha de entrar directamente utilizando sus propias llaves, o si debe tocar el timbre o golpear a la puerta, como haría un visitante. Su casa es, a la vez, la casa de otros.

El cobrador de alquileres, como casi todos los narradores levrerianos, es un sujeto bífido. Desde el principio, admite que la muerte del padre lo partió en dos mitades, "una que rasca los bolsillos de la pobre gente, otra que quisiera ser libre" (113). Esta

división es algo más que mero conflicto entre una herencia que se recibe y contra la cual el narrador se rebela. Mientras deambula por los pasillos en penumbra, al acercarse a una lamparita, observa la sombra proyectada por su cuerpo contra la pared. En su propia sombra, reconoce el perfil de su padre. Mientras avanza por los corredores, tiene la impresión de que es su padre quien avanza por los corredores, con las manos en los bolsillos, dirigiéndose hacia los pensionistas con el gozo anticipado del dinero que va a cobrar o con el gozo mucho más oscuro "de imponer a esa gente su poder, jugar con ellos y con su debilidad, con su situación precaria, su inseguridad" (115).

Avara, sádica, mezquina, la sombra del padre, como la sombra junguiana, se presenta como un doble negativo del narrador, una colección de atributos reprensibles de los que el sujeto no quiere saber nada, proyectados en un objeto del mundo exterior. Aunque la distinción entre el adentro y el afuera, el mundo interior y el mundo exterior, lo subjetivo y lo objetivo, no tiene en este relato ninguna pertinencia. El Yo dividido del cobrador es un Yo poroso. La sombra está afuera y adentro a la vez. Es como un personaje parasitario que vive a expensas de un huésped, pero que a la vez lo controla, obligándolo a adoptar ciertas poses, pronunciar ciertas palabras, actuar de cierta manera. El narrador hace todo lo posible para liberarse de este influjo. Si el padre era tiránico, brutal y avaro, el narrador intenta ser altruista, generoso, bienhechor. En lugar de cobrar los alquileres, prefiere ofrecerle dinero a los inquilinos más necesitados o gastar dinero reparando las cañerías que pierden o reemplazando las lamparitas quemadas.

Pero no resulta tan fácil escapar a una sombra y sobre todo a esta sombra ancestral. Porque se trata de la sombra del padre que acaba de morir y que retorna al mundo de los vivos. Este doble espectral en realidad busca apoderarse del yo, vampirizarlo y ocupar su lugar. La descomposición de la personalidad adopta en *Desplazamientos* la forma de una extraña posesión. El caserón de la infancia es a decir verdad una casa encantada, donde merodean diversos tipos de sombras.

10. SOMBRAS FEMENINAS

Acosado por la sombra del padre, el narrador busca en sus desplazamientos por el caserón a una pensionista que vive con su bebé, su hermana y un marido muchas veces evocado, aunque de existencia incierta. Esta pensionista le despierta un deseo furioso de posesión. En las penumbras de la cocina, reconoce, a contraluz, en una silueta recortada y un juego de sombras, a una mujer, lavando una olla, vestida apenas con ropa interior. Esta figura se le presenta como "una visión fantasmal" (118). ¿Por qué "visión fantasmal"? Un fantasma es un espíritu sin cuerpo, que para ser percibido por los vivos ha de materializarse, adoptando la forma vaporosa de un ectoplasma. El cuerpo semidesnudo que el narrador percibe en la oscuridad es mucho más consistente, y sobre todo seductor, que un ectoplasma. ¿Qué se le aparece al narrador en esta aparición? ¿Una pensionista a quien debe cobrarle el alquiler, dedicada a los quehaceres domésticos? ¿Otra sombra? ¿Qué sombra?

La aparición es a la vez espectral y carnal, probablemente más carnal que espectral. Aunque esta distinción tampoco tiene demasiado sentido. Porque a partir de la aparición de Nadia, así se llama esta sombra, como el personaje de la novela

de André Breton y como una suerte de femenino del pronombre *nadie*, el relato se disloca, dando lugar a desenlaces divergentes que desestabilizan la distinción entre lo real y lo espectral. El cobrador de alquileres es capaz de refrenar su deseo y simular cierto interés por la hija de Nadia, ofreciéndole una ayuda pecuniaria que la pensionista rehúsa, antes de desaparecer detrás de una cortina. El cobrador de alquileres también puede dar rienda suelta a su deseo y arrojarse encima de Nadia, como poseído por la sombra del padre. Mientras forcejean, el cobrador de alquileres, que advierte que de los pechos de Nadia está brotando leche, acerca el pezón a la boca y bebe, sumiéndose en un estado de sosiego. Dama Fatal, que tienta deliberadamente al narrador, mostrándose casi desnuda, para atizar su deseo y una vez alcanzada su meta, se le niega, para humillarlo y vengarse de la forma de poder que ejerce sobre ella, Nadia puede encarnar también una Madre Espectral, protectora y nutricia.

Las sombras nunca están solas. Para obtener un máximo de beneficios, siempre irrumpen en grupo, formando legión. En torno a esta Madre Espectral y Dama Fatal, se despliega una constelación venusina. Nadia tiene una hermana, llamada Blanca, que es como su doble negativo. El narrador la considera fea, no porque sea fea en sí, sino porque resulta fea, comparada con su hermana. Blanca despierta su deseo, pero como un desvío del deseo que siente por Nadia. Si Nadia es una madre, Blanca es virgen y termina perdiendo su virginidad con el narrador. A este dúo de sombras, se agrega otra pensionista, llamada Antonieta, una mujer madura que vive sola, tal vez viuda, tal vez prostituta, aficionada a la lectura de libros pornográficos, que lo recibe en salto de cama. El narrador termina durmiendo con ella, como si hubiera sido una esposa con quien llevara varios años de casado, suscitando la hostilidad de otro inquilino que sería supuestamente el amante de Antonieta, un albañil proclive a la bebida.

Cuando el narrador se echa a dormir en el cuarto de la casa donde se encuentran sus tesoros de infancia, se le aparece en sueños, una figura femenina, vestida con ropas ligeras, que camina entre las rocas afiladas de un acantilado, frente al mar. El narrador precisa: "Desde luego, más tarde no me fue difícil identificar a Nadia en esta muchacha, aunque en el sueño no era ella, ni tenía tampoco esa carga de pasado de la muchacha del sueño anterior; era más bien, como una quintaesencia de la femineidad, un ser con mucho de mitológico, hada o ninfa o un soplo casi inmaterial con forma de mujer" (164).

A la sombra del padre, que es el negativo del Yo, se le contrapone esta constelación de sombras femeninas, que son el Otro sexual del Yo. En lugar de ser una, son muchas y no dejan de metamorfosearse en la bella y la fea, la joven y la madura, la virgen y la prostituta, la madre y la virgen. La quintaesencia de la femineidad es el común denominador de esta multiplicidad, el atributo que contiene todos los atributos.

11. FICCIONES LEIBNIZIANAS

Desplazamientos puede ser leído como una ficción leibniziana. Según Leibniz, al principio, Dios pensó una infinidad de mundos posibles, cada uno de ellos provisto con su propia coherencia, regido por sus propias leyes, compuesto por sus propias colecciones de sustancias, compositibles entre sí. Estos mundos no son equivalentes.

Algunos son mejores que otros. En su infinita bondad y sabiduría, Dios comparó y sopesó estos mundos, en sus combinaciones infinitamente infinitas, para apreciar los grados de perfección e imperfección y eligió entre ellos el mejor, que es el mundo real, el mundo actual, el mundo que existe. Los mundos posibles solo existen en la inteligencia divina, como una pura posibilidad. Para que una cosa exista no basta con que sea posible, también tiene que ser componible con el mundo real. La existencia del mundo actual excluye la existencia de los otros mundos posibles. En el mundo desencantado, ciertas ficciones literarias rempazan el Dios de Leibniz, infinitamente sabio y bondadoso, por un demiurgo indeciso, incapaz de comparar, elegir y desechar, porque entre tanto el criterio de lo óptimo ha sido olvidado o se ha estropeado. Estas ficciones inventan un mundo compuesto de sustancias incompatibles, en que las diferencias entre lo posible y lo real, lo actual y lo virtual, se han vuelto indiscernible.

Desplazamientos explora nuevas formas de narrar. En lugar de estructurarse en torno a un nudo y un desenlace, la intriga se organiza en torno a nódulos que se ramifican en tramas divergentes, a veces truncadas, por momento incompatibles. El relato avanza, pero a la vez se repite y al repetirse, vuelve a comenzar, pero en otra dirección. Para avanzar, es necesario seleccionar y descartar. En lugar de seleccionar, *Desplazamientos* reitera, combina y permuta, conectando lo que está desconectado, estableciendo una continuidad ahí donde hay discontinuidad. El tiempo avanza, pero a la vez retrocede. Nadia puede ser Blanca. Los lugares distantes pueden ser contiguos. No es posible distinguir entre lo que el narrador percibe o imagina, lo que ocurre y lo que podría llegar a ocurrir, si lo ocurrido no hubiera ocurrido.

El procedimiento narrativo hace pensar en un problema de impresión (una frase o un párrafo corridos de lugar), o, mejor dicho, en un *collage*, técnica que Levrero utiliza de manera explícita en relatos como "La nutria es un animal del crepúsculo", publicado en *Espacios libres*. *Desplazamientos* practica un verdadero trabajo de montaje de secuencias e imágenes, cortando y dislocando movimientos, acciones y palabras, para volver a pegarlos y articularlos según una lógica narrativa que socava el principio de compositibilidad. Estos racords hacen estallar el tiempo y el espacio, creando un mundo heterotópico y heterocrónico, desbaratando la identidad de los personajes y sobre todo la identidad del narrador.

12. MÁQUINA LIBIDINAL OCULTISTA

La modernidad no está necesariamente reñida con el retorno de los dioses, los demonios y las sombras. En 1996, en una entrevista con Hugo Verani, Levrero declara:

Esa repetición de escenas en *Desplazamientos* corresponde a la aplicación de una técnica conocida, en la jerga de nuestro oficio, con el nombre de "transdimensionalización"; en lenguaje vulgar podría describirse como una trampa psíquica que opera en el plano astral. Por un procedimiento similar al de los aparatos diseñados por Wilhelm Reich, esas trampas de palabras funcionan como acumuladores de la energía psíquica que el lector ha ido intercambiando con el texto; cuando la mirada del lector llega a la trampa, esa energía psíquica le es devuelta en una súbita descarga cuyos efectos dependen de la conformación psíquica del lector. (Levrero 2013, 128)

¿Qué quiere decir Levrero por "la jerga de nuestro oficio"? ¿Se refiere a la literatura, la parapsicología, las ciencias ocultas? ¿Desde qué lugar habla? Por transdimensionalización, hay que entender la convergencia en un mismo mundo de series divergentes e incompatibles. En *Desplazamientos*, no todas las acciones o acontecimientos se bifurcan. Los nódulos que se ramifican en varios desenlaces posibles están por lo general vinculados con una experiencia erótica que arrebató al narrador de sí mismo para arrojarlo a un mundo radical y aterradoramente otro. El erotismo humorístico y lúdico de *Fauna* (y también de *Nick Carter* o *Dejen todo en mis manos*) coexiste, en un mismo volumen, con el erotismo numinoso de *Desplazamientos* (o de la trilogía involuntaria).

Desplazamientos es una máquina libidinal ocultista. En lugar de medir la potencia orgástica, esta máquina corta y pega, a través de la experiencia erótica, fragmentos de un mundo dislocado para dar con zonas de pasaje entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, el mundo visible y el mundo invisible, el mundo psíquico y el mundo astral. En el fondo todo es doble. Un escupitajo en la mejilla adquiere el carácter de un estigma religioso. A través del erotismo se manifiestan las potencias ctónicas de las sombras.

El narrador de *Desplazamientos* tiene la impresión de que sus movimientos y acciones en este caserón responden a un designio que escapa a su voluntad:

En realidad, sabía, íntimamente, que no se trataba de una decisión espontánea del momento, sino de la cuidadosa realización de un plan previo; lo que no podía saber era mi exacta participación en ese plan, si era mío, no era totalmente mío: alguien –los dioses, la casa, las personas que la habitaban, o no sé quién– parecía disponer las cosas para que así sucedieran y cada vez que yo creía estar decidiendo algo, una oscura voz interior me hacía saber que, en realidad, estaba obedeciendo. (184-85)

En una carta del 23 de mayo de 1979 a Francisco Gandolfo, Levrero escribe que cierta literatura puede ser la expresión de una operación psíquica, con efectos autoterapéuticos, que nos conduce "a una aceptación final del propio conventillo que todos llevamos dentro, la armonía entre los arquetipos" (Levrero y Gandolfo 87). Esta frase puede aplicarse a *Desplazamientos*, que se cierra con un *happy end*. El narrador decide delegar el cobro de los alquileres y la refacción del caserón a su escribano, antiguo amigo de la familia, liberándose de una herencia que lo agobia. La sombra del padre se desvanece junto a las otras apariciones. Al volver a la casa para recuperar sus pertenencias, mientras recorre los pasillos, bajo la luz de una lamparita, se percata que el cuarto en que vivían Nadia y Blanca está vacío e impresionantemente limpio, como si se hubiese querido borrar hasta sus más mínimas huellas. *Desplazamientos* termina con esta frase: "En ese momento sentí, honesta, pero insensatamente, que Nadia y su mundo habían desaparecido para siempre –porque yo había dejado de inventarlos" (207). Las sombras, parece ser, se han retirado del mundo para hacer reinar la armonía en el conventillo – al menos por un instante.

