

Citación bibliográfica: CASTAÑEDA ARÉVALO, Luis Hernán. «La huella de Mario Levrero en *Días laborables* (2018) de Diego Otero». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 42-53, <https://doi.org/10.14198/AMESN.18452>

La huella de Mario Levrero en *Días laborables* (2018) de Diego Otero

Mario Levrero's footprint in *Días laborables* (2018) by Diego Otero

LUIS HERNÁN CASTAÑEDA ARÉVALO
Middlebury College, Estados Unidos

lcastaneda@middlebury.edu

 <https://orcid.org/0000-0003-0153-1594>

Fecha de recepción: 19-12-2020

Fecha de aceptación: 7-03-2021

Resumen

En este artículo se analiza la novela *Días laborables* (2018) del poeta y narrador peruano Diego Otero para trazar una relación intertextual con la poética del narrador uruguayo Mario Levrero. Mediante el análisis de las estrategias narrativas de Otero, se postula que su novela sigue mecanismos centrífugos de distracción, dilación o digresión que interrumpen el hilo lineal de la narración y la plantilla de (sub)género –la novela policiaca, el *thriller*– para dar cabida a las emanaciones del inconsciente. Al mismo tiempo, se valora que la ética creadora de Levrero es objeto de la admiración y la emulación de Otero, tal como el escritor limeño revela en una entrevista (aún inédita) aquí presentada. Finalmente, se concluye que el parentesco entre Otero y Levrero los sitúa a ambos fuera de los ámbitos del mercado y la academia, y dentro de lo que Damián Tabarovsky llamó ‘literatura de izquierda’.

Palabras clave: Diego Otero; Mario Levrero; *Días laborables*; novela peruana; literatura hispanoamericana.

Abstract

This article analyzes the novel *Días laborables* (2018) by the Peruvian poet and storyteller Diego Otero to trace an intertextual relationship with the poetics of the Uruguayan storyteller Mario Levrero. Through the analysis of Otero's narrative strategies, it is postulated

© 2022 Luis Hernán Castañeda Arévalo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

that his novel follows centrifugal mechanisms of distraction, procrastination or digression that interrupt the linear thread of the narrative and the template of (sub) genre –the crime novel, the *thriller*– to give room for emanations from the unconscious. At the same time, it is appreciated that Levrero's creative ethic is the object of admiration and emulation by Otero, as the Lima writer reveals in an interview (still unpublished) presented here. Finally, it is concluded that the kinship between Otero and Levrero places them both outside the realms of the market and academia, and within what Damián Tabarovsky called 'left-wing literature'.

Keywords: Diego Otero; Mario Levrero; *Días laborables*; peruvian novel; hispanic american literature.

En una entrevista concedida al *Diario Correo* de Perú en 2016, el influyente poeta peruano Mario Montalberti negó el valor literario de la novela actual; léase, en primer lugar, de la novela *peruana* actual: «La novela contemporánea es fácil, aburrida, inofensiva, es una especie de adorno del sistema capitalista del cual es hija». En una entrevista con *El País* de España, compara la novela, hija del capital, con las artes visuales y la poesía: «La novela contemporánea se ha convertido en un arte visual más, inserta dentro de la industria del entretenimiento. Intenta crear imágenes visuales, sacar a la luz de una cierta visibilidad (...) Si la novela es como un avión el poema es como un submarino, va a tientas, y lo más valioso es la dirección de ese apuntar ciego que produce sentido»¹. Si bien esta diatriba es válida para un conjunto amplio de textos contemporáneos, propongo que existe hoy en día dentro de la narrativa peruana una delgada y precaria franja de novelas más cercanas a lo que Damián Tabarovsky llamó «literatura de izquierda» (2004), y, más recientemente en 2018, literatura que dialoga con el «fantasma de la vanguardia» (etiqueta más feliz, en mi opinión, ya que coloca la estética por encima de la política). Los cuentos de Carlos Yushimito y Katya Adaui, así como las novelas breves de Ricardo Sumalavia –un compañero de generación de Mario Bellatín– valen como ejemplos², pero en

1. Relaciono esta crítica de la visibilidad con la que hace Gustavo Guerrero del *contenidismo* de la novela comercial. Despojada de sus atributos formales, esta se convierte en simple vehículo para una historia: «Todo el campo gravita ahora alrededor de la novela y del pacto comunicacional sobre el estatuto de la historia narrada considerada como un *contenido*, sin referencia a la especificidad de su medio, la escritura, ni a las formas de mediación que implica... El *contenidismo* es lo propio de un mercado donde la literatura se identifica con la ficción, la ficción con la novela, la novela con un vector de historias y las historias con un *contenido* que circula diversamente a través de las redes multimedia y sus derivados o subproductos (*merchandising*)» (97-98).

2. Desde la aparición del libro de prosas líricas y microrrelatos *Habitaciones* (1993), Sumalavia viene edificando una obra de aliento aireano, compuesta por breves novelas 'raras' en las que el cuerpo y sus deformaciones ocupan el centro (leer, por ejemplo, *Historia de un brazo*, de 2019). Yushimito, uno de los cuentistas peruanos jóvenes más reconocidos de la actualidad,

esta ocasión me voy a centrar en la primera novela de Diego Otero: *Días laborables*, publicada en 2018 por Penguin Random House-Perú en su sello Literatura Random House. Encuentro en esta novela una serie de huellas que, levantando una suerte de puente transandino entre la megalópolis peruana y el Río de la Plata, la hermanan de manera especialmente intensa con la obra de Mario Levrero.

La recepción crítica de *Días laborables* respalda el nexo levreriano. Esta fue limitada en volumen, mayormente positiva y bastante homogénea en sus ideas. El puñado de reseñas a las que pude acceder coincide en señalar el carácter excéntrico del texto dado su alejamiento del cauce clásicamente realista de la narrativa peruana. Cuando las reseñas abordan la filiación, dos tendencias quedan claras: se menciona a Levrero casi sin falta y en un lugar prominente, y a la literatura rioplatense como horizonte; y se resalta la dimensión cinematográfica de la novela. En cuanto al cine, tema relevante que lamentablemente no puedo tocar acá, el antes mencionado Yushimito alude a una «cinematografía de autor» basada en «los lentos travelling de Jim Jarmusch o la caracterización distante de Paul Thomas Anderson o la ralentización escénica de David Lynch». Por su parte, el crítico de cine Ricardo Bedoya, en el texto de presentación de la novela, remite a películas de Cronenberg, por la extrañeza, y relaciona el elemento criminal clásico con Welles, Wilder, Ulmer y Lang. Más allá o más acá de la intermedialidad, Yushimito y Bedoya aportan descripciones concordantes sobre la estética de Otero: se trataría de una «narrativa de la distracción», según Yushimito, con «un mínimo interés por el desarrollo de la trama», que se ve sabotada por «la dilación y la digresión como apuestas narrativas». Bedoya comenta el régimen de representación: hay un «progresivo deslizamiento hacia lo «fantástico», un —digamos, lyncheano—«transcurso de lo trivial a lo extraño o inquietante», o de lleno a lo siniestro. Es curioso notar cómo resuena en estas palabras la estética de Levrero, pero también la antigua definición que diera Ángel Rama de la literatura de los raros uruguayos en el prólogo de *Aquí cien años de raros*.

Cuando hablo de huellas en el título de este artículo, me refiero a la recontextualización creativa de gestos presentes en otros autores y tradiciones; unos gestos que, como lo sugiere Tabarovsky en su ensayo *Fantasma de la vanguardia*, son «restos, trozos que llegan vacíos, sueltos» (19): fragmentos de un pasado que, ambigua y precariamente, es posible invocar como si se tratara de un fantasma. «Algo que ya murió, pero que de alguna manera está. Algo con lo que podemos dialogar» (11), plantea Tabarovsky, y es justamente una tal invocación la que efectúa Otero. En

escribe relatos cosmopolitas y ensayos literarios entre los que, borgeanamente, a veces se difuminan los límites (ver *Los bosques tienen sus propias puertas* de 2013). Adaui ha publicado ya varios libros de relatos y novelas en los que la dicción poética resulta fundamental para atacar los traumas más dolorosos de la vida familiar (su libro de cuentos más reciente y celebrado es *Aquí hay icebergs*, 2017). Significativamente, tanto Sumalavia (Planeta) como Adaui (Planeta y Penguin Random House) vienen publicando en sellos transnacionales, lo que demuestra la implantación de estos en el mercado peruano.

concreto, sugiero que el peruano invoca a y dialoga con, a través de una peculiar trama de subgénero abocada al autosabotaje narrativo, el modo levreriano de articular literatura y mercado, una ética creadora que revisa implacablemente las propias concesiones y que en último análisis, si aceptamos las palabras de Tabarovsky, supone «sospechar de toda convención, incluidas las propias» (20). No insinúo que Otero pretenda entablar una relación intertextual específica con la obra de Levrero, y mucho menos aun que sea un epígono del uruguayo, sino que ambos se inscriben en lo que Tabarovsky –tomando prestado un concepto de Jean–Luc Nancy– denomina una comunidad inoperante (*communauté désœuvrée*): un no lugar ajeno a instituciones como el mercado y la academia, un espacio de pura exterioridad que, especie de descampado literario o tierra de nadie, pone en relación a practicantes individuales de la literatura. Es decir, una «dispersa dinastía de solitarios», como la llamaría Borges. A través de su novela *Días laborables*, Otero declara su afiliación a cierta comunidad inoperante que no es peruana, ni uruguaya, ni está circunscrita por nacionalidad alguna. Su carta de ciudadanía es la exclusión: «Quien pertenece a la literatura de la comunidad inoperante, pertenece a la comunidad de los que no tienen comunidad» (23). Sustanciar ese nexos es mi propósito en estas páginas.

Ese lugar en el que se escribe y se inscribe la literatura de izquierda, ese otro lugar que no es la academia ni el mercado, no existe. O, mejor dicho: existe, pero no es visible, ni nunca lo será. Instalado en la pura negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la comunidad inoperante de la literatura (Tabarovsky 27).

La relación de Otero con el mercado y con la novela ha sido progresiva: desde la exterioridad hasta una especie de autocritica lanzada desde los márgenes. Poeta en sus orígenes, Otero publicó tres poemarios en pequeñas casas editoriales independientes –*Cinema Fulgor* (1998), *Temporal* (2005) y *Nocturama* (2009)– antes de involucrarse como coautor en el proyecto de una narración interdisciplinaria sin verdaderos precedentes en el Perú: *La grabadora. The Sound of Periferia* (2006). Para el investigador Javier González, *La grabadora* es una «ficción multimediática» (243) que narra la historia de un inventado sello discográfico de rock a través de un elemento textual (artículos periodísticos, fragmentos de diarios, letras de canciones), uno gráfico (carátulas de discos que nunca existieron, afiches de conciertos) y uno musical (un disco compacto) (246). Queda claro que se trata de un libro altamente experimental. Solo después de estos cuatro textos de circulación restringida a sectores especializados del circuito literario llegó la primera novela, *Días laborables*. Su aparición con la transnacional Penguin Random House no debe ser motivo de un juicio sumario: Literatura Random House es considerado el sello más ‘literario’ de los que maneja PRH; además, la primera edición contó con un tiraje de apenas mil ejemplares destinados al mercado peruano. Ello muestra que los grupos editoriales son realidades heterogéneas que no se consagran exclusivamente al bestseller comercial

y que abren intersticios de autonomía para la sobrevivencia, aunque sea modesta, residual o puramente cosmética —esa es una discusión que excede los límites de este artículo³—, de textos que cuestionan la lógica interna del «sistema capitalista» literario, como lo llamó Montalbetti. Es el caso de *Días laborables*, que encierra una crítica de cierta idea convencional y concesiva del género novela.

Ahora bien, quisiera plantear que existen al menos dos maneras de realizar dicha crítica. La primera la verbaliza —y la practica— el escritor argentino César Aira, quien arremete contra «la inutilidad de escribir libros» (15) en su ensayo «Sobre el arte contemporáneo». Ante el avance de las tecnologías de reproducción, incluido el *savoir faire* técnico para producir y comercializar novelas, la resistencia de cierta literatura que aún desea proclamarse artística y distinguirse de las mercancías implica, para Aira, parecerse cada vez más al arte contemporáneo. La existencia tangible de la obra literaria, en este caso del texto literario, queda supeditada al meta relato que el escritor teje en torno a ella; en el caso de Aira, se trata de «las notas al pie, las instrucciones imaginarias o burlonas, pero coherentes y sistemáticas, para ciertos mecanismos inventados por mí» (16). La limitación del método Aira es, en mi opinión, que su desdén por el texto en sí pone en riesgo la experiencia de lectura para aquellos lectores que aún buscan, entre otros atributos, una trama legible y persuasiva. Es indudable que Otero, cuya novela sí resulta legible y hasta —disculpen la blasfemia— *entretendida*, sigue otros derroteros, y es aquí donde se parece más a Levrero.

En Aira existe un exceso no representable, un relato secreto que acaso logre redimir a la novela y sustraerla del mercado, pero que, a cambio, no la salva de la academia. La academia, el segundo polo de fuerza y atracción del campo literario actual, consume con placer las ficciones de Aira, lo cual no debería sorprender ya que la dicotomía mercado/academia parece inescapable para los escritores de hoy. Sin embargo, un ensayista como el mismo Tabarovsky llama la atención sobre algunos textos intersticiales que, sin dejarse colonizar por ninguno de esos dos polos, trabajan con las tecnologías de reproducción literaria —por ejemplo, con los subgéneros comerciales— para subvertirlas desde adentro. Así, la ‘literatura de izquierda’ según la define Tabarovsky en el conocido ensayo homónimo, «apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera... que nunca llega, que siempre se posterga,

3. El reciente volume editado por Oswaldo Estrada y Eva Valero Juan, *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*, trae interesantes propuestas sobre la relación entre novela y mercado editorial. Consultar el artículo de Ana Gallego Cuiñas, que analiza con solidez teórica cómo la mediación editorial ha convertido al libro, y más aun al texto literario, en una mercancía, con escasos espacios de resistencia como las editoriales independientes. En este contexto, la autoficción, género vituperado por muchos como un síntoma de decadencia literaria, es rescatado como laboratorio en el que los propios escritores piensan críticamente su lugar en relación al mercado.

se disgrega» (21). En otras palabras, se trata de crear un cierto tipo de textos que, a la par de ser legibles, persuasivos y hasta entretenidos, traigan incorporado un desmontaje antidiscursivo. El proyecto de esta escritura autocrítica, doblemente empeñada en el buen empleo y en *el autosabotaje sutil* de las fórmulas, ha sido entendido por Tabarovsky como un retorno al fantasma de la vanguardia (2018: 18-22). En el caso de Otero, el gesto izquierdista, por llamarlo así, consiste en proponer una novela que se ‘vende’ como una convencional sátira corporativa y funciona eficazmente como tal, pero además opera de otras maneras: 1) es una exploración de cómo el inconsciente personal se escabulle de la alienación del trabajo y 2) es una alegoría metaficcional sobre cómo una novela se emancipa del mercado.

Días laborables empieza como una sátira del mundo corporativo que adquiere tintes de pesadilla y acaba revelándose como una exploración del inconsciente del narrador–protagonista, que busca una liberación. Está contada en primera persona por un narrador sin nombre que se encuentra en la treintena y trabaja como subgerente de Recursos Humanos para una Compañía de Productos de Belleza. El anonimato del protagonista y de su ciudad, y el uso de mayúsculas para nombrar a la compañía, son tics kafkianos que remiten a la *Trilogía involuntaria* y a la figura tutelar de Bellatin. Después de recibir un aumento de sueldo arbitrario y sorpresivo, pues se trata de un trabajador apático, el personaje se muda a un departamento más grande y procura encarrilar su relación con Rita, la cual acaba en ruptura dada la incompatibilidad de sus caracteres: si Rita encarna «el deseo de eficacia y bienestar» (54), el narrador es pasivo y soñador, un amante del ocio que procura trabajar lo menos posible y pasa sus días entregado a lo que se podría calificar como una observación imaginativa, resignada, del desértico paisaje urbano. Su morosa rutina, que mezcla seguridad económica y aplanamiento espiritual⁴, da un giro con la aparición de dos extraños consultores brasileños llegados para aumentar la productividad de la Compañía. Los brasileños emplean juegos mentales para manipular a los empleados; por ejemplo, crean una amenaza falsa contra el narrador, atribuida a un empleado que ha sido despedido: un joven llamado Florencio Rama, nombre significativo pues su simbolismo vegetal encierra connotaciones opuestas al asfixiante entorno de la corporación. Arrojado a una espiral paranoica, el narrador se ve envuelto en un mundillo onírico y delincuencial donde obtiene la ayuda de un matón significativamente llamado Adam Self. Self y sus secuaces, entre ellos uno apodado El

4. Término de origen levreriano. Cuando se utilicen en este artículo palabras como «alma» y «espíritu», se les estará dando el sentido transcendental, nada irónico, que les otorga Levrero en su ficción, sus ensayos breves y sus entrevistas. Como afirma Ignacio Echevarría, el interés de Levrero por el psicoanálisis, los sueños, los trances y la parapsicología, todo lo cual ha hecho que la crítica lo encasille en la literatura fantástica, responde más bien al planteamiento de un ‘realismo introspectivo’ (término de Pablo Rocca) que explora los sectores más sombríos y desconocidos del yo y del mundo, y que a la postre pretende acceder a una experiencia mística, «a ese Espíritu cuya búsqueda obsesiona a Levrero» (106).

Hombre Árbol, amedrentan a los brasileños colocando en su oficina una cabeza de cerdo con anteojos de sol. Tras la retirada de estos, el narrador es despedido por sus actos y, aunque así recupera cierta libertad, acaba tan desorientado como al inicio.

Esta trama encierra una lógica y, como señalé más arriba, también su desmontaje. Un posible punto de partida es interrogarse si esto tendría relación con el surrealismo. En su análisis de la lógica narrativa de la *Trilogía involuntaria*, César Barros A. la califica como «un derivar y un divagar constante marcado por lo involuntario y una suerte de automatismo» (72). En las tres novelas de Levrero, el protagonista se ve envuelto en una repentina situación claustrofóbica de la cual desea salir, pero no intenta hacerlo a base de acciones sensatas y dirigidas, guiadas por la razón, sino que se deja llevar por «series algo discontinuas de acontecimientos fortuitos» (72). Como acabamos de ver, la trama de *Días laborables* no está dominada por un automatismo de este corte tan absoluto. En ese sentido, es más afín a novelas breves como, sobre todo, *Dejen todo en mis manos*, pero también, en menor medida, la desopilante *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, en las que existe una plantilla básica de género —el policial, también el thriller— que dicta el patrón narrativo y siembra expectativas en el lector, al mismo tiempo que el narrador—protagonista desbarata esas expectativas y desvirtúa ese patrón mediante unas tendencias imaginativas, furiosamente lúdicas, que retuercen la fórmula, que interrumpen la plantilla: una narrativa de la dilación y la distracción, como decían Yushimito y Bedoya en las reseñas comentadas. La fórmula, el patrón, la lógica, sin embargo, vuelve a imponerse hasta generar un final abierto, desconcertante, que tampoco sigue las normas del género elegido. No se trata de una entrega total a los tentáculos centrífugos del inconsciente: es una negociación entre conciencia e inconsciente que evoca las ideas de Levrero en torno al método de escritura⁵.

Digamos que el inconsciente del texto alberga y desencadena las potencias de su propia interrupción. En la superficie, *Días laborables* se presenta como una «novela de escape» como la *Trilogía involuntaria*, solo que en Otero las acciones del sujeto, lejos de asumir un automatismo surrealista, sí que responden a la determinación cuasi greimasiana de lucha contra los oponentes brasileños. Funciona aquí un esquema de agencia personal dentro de una linealidad regida por causas y por efectos. La meta aparente permanece dentro del ámbito corporativo y consiste en deshacerse de estos visitantes indeseables para continuar con una rutina seca espiritualmente, pero cómoda. No obstante, debajo de esa superficie, el sujeto oculta la necesidad solapada de una ruptura más radical con su vida y con su entorno, un

5. En una entrevista con Rafael Courtoisie en 1982, Levrero afirmaba que «no empleo la escritura automática (que prefiero llamar psicográfica) ni tengo tampoco un plan previo consciente... El texto es, al parecer, algo preexistente, que se va revelando con la acción de escribir, primero en la conciencia, cuya intervención es efectiva aunque no siempre feliz; y enseguida en el papel. Es un proceso similar al recuerdo de los ensueños cuando uno despierta; y al recordar los ensueños se inventan y se suprimen cosas» (25).

deseo ya no de expulsar a los brasileños sino de eyectarse a sí mismo de su puesto en la compañía. Este deseo, que es un secreto para él, es la fuerza que va inmiscuyéndose en el relato lineal de la novela de escape para contaminarlo con percepciones, sueños y reminiscencias que poco tienen que ver con el nivel superficial de la trama y que progresivamente acercan al sujeto al núcleo desconocido de su propia intimidad. Estos cortes narrativos no deberían ser interpretados solamente como interrupciones en la medida que su acumulación conduce a la secuencia fantasmagórica de Adam Self: es decir, hay una teleología alternativa.

Por ello afirma el mismo narrador, ya desde el primer párrafo, que «adentro de mí estaba incubándose una criatura huidiza y rabiosa» (17). Esta lógica narrativa de «doble velocidad», por llamarla de algún modo, es abundantemente comentada por el propio texto, que posee un claro cariz metaficcional. Así, por ejemplo, las escenas de manejo en las que el narrador está solo en su auto funcionan como comentarios metafóricos, altamente visuales y cinematográficos, sobre dicha lógica: «Manejaba de regreso a casa y sentía que por ratos empezaba a flotar dentro del auto, como esas moscas que se desplazan a su ritmo, indiferentes, adentro de un avión en pleno vuelo». La novela proyecta pequeñas imágenes de sus propias costumbres narrativas, o de formas análogas de luchar contra la trama, a través de imágenes refractadas en otros textos; en un caso de écfrasis, se puede mencionar el bosque bonsái de Florencio Rama. Después de haber sido despedido, Rama se recicla como artista y fabrica un pequeño y detallado jardín de bonsáis que es bien recibido en el mercado internacional del arte. La exposición de su proyecto sirve como excusa para caracterizar la batalla actual del arte moderno como «una carrera feliz o infeliz hacia la materialización de sueños o conceptos» (79), caracterización que le vendría bien a la propia novela en tanto y en cuanto la lógica del relato opera como la materialización narrativa de un deseo subterráneo de autonomía espiritual. Sin embargo, más tarde el narrador se entera de que Rama, exigido por los mismos circuitos del arte, prenderá fuego a su propio bosque en un gesto performativo y radical que remite al mandato de «sospechar de toda convención, incluidas las propias» (Tabarovsky 20). También podría tratarse de una parodia irónica de la estrategia conceptual de Aira.

Después de haber discutido esta lógica narrativa peculiar, conviene añadir que existe una profunda conexión entre la estructura del relato y el método de composición empleado por el autor extratextual, lo que establece una hermandad entre el narrador personaje anónimo y el propio Otero 'real'. Sin que estemos en una novela autobiográfica o autoficcional, ni mucho menos, lo que vemos es que este narrador proyecta una cierta figura de autor perfectamente ensamblada en la autopresentación que hace de sí el escritor peruano en las entrevistas que ha brindado sobre *Días laborales*, todo lo cual convierte a este texto en una «ficción de autor», siguiendo los términos de Julio Premat. En su libro sobre el tema, Premat define la figura de autor como el origen, el principio ordenador y el marco englobador de una obra literaria; origen, principio y marco que remiten a un sujeto primordial, co-generado por el

escritor de carne y hueso y por el lector en un diálogo que, si bien se hace eco de la muerte del autor (Barthes) y de la función autor (Foucault), supone un retorno del sujeto creador al primer plano de la literatura. Según Premat, se trata de «una autofiguración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos» (12-13). En este caso, hay al menos dos personajes, el autor y el narrador, que escriben de la misma manera y, en virtud de ello, contribuyen a construir una figura de autor coherente para Diego Otero. Y este *escribir de la misma manera* es inseparable de un estilo de vida análogo al que abrazan los típicos héroes levrerianos: «personajes entre paranoides, vagos, soñadores y voyeristas», tal como los caracteriza Otero en su artículo «Las bromas espirituales» publicado en la revista *Buensalvaje*.

En una entrevista de enero de 2019, interrogué a Otero por el método de composición de la novela y por su relación como autor con Levrero, y sus respuestas fueron iluminadoras. En cuanto al primer tema, es significativo que *Días laborables* nació como un contra-proyecto después de haber abandonado la escritura de otra novela, un texto realista que quedó inconcluso. El gesto inaugural fue un desvío, una ruptura, una interrupción, así como el narrador que dicho desvío engendraría interrumpirá su propio discurso, fundando una cadena de rupturas. *Días laborables* no fue un proyecto premeditado, sino que surgió de un deseo espontáneo que le brindó a su creador la posibilidad de transitar ambigua y libremente entre «inocencia y sordidez, realidad y sueño, humor y miedo». El germen, las primeras páginas escritas, corresponde a la escena del despido del protagonista, lo cual es revelador porque supone una distancia entre el sujeto y la institución. El segundo paso en la composición consistió en estructurar un argumento «muy esquemático», basado en una escaleta cinematográfica, que sin embargo oculta un segundo plano de sentido, una dimensión simbólica en la que el sentido se ve enriquecido y a la vez empañado por la opacidad y la extrañeza, rasgos claramente emparentados con la literatura de Levrero. Regresando a la discusión sobre la trama y la lógica narrativa, este segundo plano de sentido se va construyendo a partir de sucesivos quiebres del argumento esquemático, de la plantilla narrativa.

Con respecto a esa dimensión simbólica, resulta evidente la conexión levreriana. En las entrevistas que brindó a lo largo de su vida, una importante selección de ellas recogidas en el libro de Elvio E. Gandolfo, Levrero se manifiesta una y otra vez sobre la necesidad de revelar contenidos espirituales y en buena cuenta de revelarse a sí mismo por vías indirectas, por medio de tramas cargadas de imágenes y símbolos. A veces se trata de objetos insertos en el mundo ficcional y entrelazados con la subjetividad: «Yo nunca sé bien cuándo un objeto es objeto de afuera o cuándo expresa algo que no tiene ningún otro lenguaje que lo exprese» (41). Podríamos pensar en la cabeza de cerdo, con toda su sombra de afectos explosivos como la frustración y el anhelo de libertad. El proceso de revelación se describe como «dejar subir lo que hay dentro, percepciones, vivencias, cosas que se fueron, que tal vez no fueron vividas en su momento, ahí surgen ya elaboradas por el inconsciente, como en un

sueño» (50). En este «dejar subir» hay, ciertamente, una intervención consciente para modelar, articular, supervisar, pero no para inventar, porque, para Levrero, el arte busca vehicular una verdad previa sobre la persona del autor: «El arte tiene un poder hipnótico que transmite una comunicación entre el alma del autor y el alma del lector» (55). Dicha comunicación tiene por cometido diseminar «el mensaje del llamado «inconsciente», que por lo general se relaciona con hechos importantes en la vida de uno que uno ha dejado pasar sin ocuparse de ellos, sin tomar conciencia de su verdadera importancia» (95). En fin, es fundamental reconocer que «hay movimientos espirituales en el inconsciente profundo que, para ser representados, deben objetivarse o traducirse en imágenes... Lo que importa es poder comunicar una serie de operaciones íntimas que no tienen representación en sí mismas» (189).

Un punto clave aquí es que, si bien Otero reconoce que existe una similitud entre su método y el de Levrero, esto conlleva un parentesco en la *forma de revelarse*, mas no en el *contenido de lo revelado*: un mundo interior propio e intransferible. De hecho, Otero cree que su universo personal como escritor, marcado por elementos como «las tensiones entre un clima policial y uno alucinatorio» (entrevista con el autor), no podrían provenir de Levrero ya que estaba claramente presente en obras anteriores como el poemario *Nocturama*, época en la que el poeta Otero aún desconocía la obra del uruguayo. El hecho de que la mezcla de lo policial y lo alucinatorio también surja en Levrero debe ser atribuido a una hermandad de fondo, una afinidad fundamental que no tendría nada que ver con la influencia directa. Lo que sí le habría dado Levrero sería «un modo de trasladar el universo de mi trabajo previo a la narrativa propiamente dicha». La novela levreriana se presenta como un modelo textual clave para aprender técnicas de exposición del inconsciente que repercutirán tanto en el autor extratextual como en su narrador–personaje. La voluntad insobornable de revelar el inconsciente al margen de cualquier otra condicionante constituye el núcleo de la gran admiración que Otero declara sentir por el escritor uruguayo:

Libro a libro Levrero busca caminos distintos y lenguajes distintos y demuestra que solo está pensando en llegar más lejos en su exploración, llegar a los extremos de su exploración, más allá del canon y más allá del consenso, las modas y cualquier instrumentalización ideológica. Ese tipo de actitud medio subversiva, riesgosa, desafiante, siempre me resultó atractiva y necesaria, sobre todo en sociedades tan conservadoras como la nuestra, y en épocas tan singulares como la nuestra, en la que los eslógans se contrabandean tan fácilmente como arte (Otero, Diego. «Entrevista con Diego Otero». Entr. Luis Hernán Castañeda).

La afinidad que manifiesta Otero por Levrero no es solo una predilección espontánea y, por decir así, ‘pre-literaria’ sino que se cimienta en un conocimiento pormenorizado de toda la obra levreriana, una interiorización de procedimientos y una cercanía *espiritual*—llamémosle así. En su artículo «Las bromas espirituales», Otero describe al autor uruguayo como un «modelo ético y estético» y traza de él una figura de autor que constituye un auténtico retrato idealizado, una versión ejemplar, de la

figura de autor del mismo Otero. Levrero es para este «una especie de científico loco en vacaciones permanentes, alguien que luchó con ferocidad por crear espacios de ocio que le permitieran conectarse con la máquina de la escritura, y así viajar por los pliegues de su propia conciencia, memoria y fantasía». El protagonista de *Días laborables* es quizá menos feroz y más apático de lo que sugiere el retrato, pero todavía encaja en esta imagen del héroe levreriano: «un hombre solo frente a un mundo vasto, incomprensible, a ratos maravilloso, hilarante o terrorífico, a menudo vulgar». Se puede interpretar esta frase sobre un «mundo vasto» y hostil como una metáfora para espacios como la corporación en la que trabaja el narrador, la ciudad desértica donde vive y también, en un paso más, la misma maquinaria de la literatura comercial colonizada por las exigencias del mercado (y de la literatura conceptual preferida por la academia): maquinarias en las cuales *Días laborables* es una fisura, una pieza que se niega a encajar.

Un dato que vincula al peruano con el uruguayo es que las obras de ambos circulan en el sello Literatura Random House, del grupo Penguin Random House. Si bien Levrero se pasó la vida publicando en editoriales pequeñas, incluso en colecciones de ciencia ficción, después de su muerte su fondo pasó a manos del poderoso grupo editorial, que viene diseminando su obra completa y haciéndola circular por los países de habla hispana. Como sugiere Tabarovsky con lúcida resignación, «en el estado actual del capitalismo, de una u otra manera, todos tenemos, tuvimos o tendremos algún tipo de relación con el mercado y también con la academia, desde que la circulación entre ambos espacios es tan intensa» (14). Esa relación es lo que me ha interesado analizar aquí: el vínculo de dos polizontes en el barco del capitalismo, dos habitantes del intersticio.

Referencias bibliográficas

- ADAUI, Katya. *Aquí hay icebergs*. Lima: Literatura Random House, 2017.
- BEDOYA, Ricardo. «Libros de la casa: El hombre que siempre está». *Tres mitades*. n. d. <https://www.tresmitades.com/blog/2018/8/14/el-hombre-que-siempre-est>. Consultado el 8 de enero de 2020.
- GONZÁLEZ, Javier. «La grabadora: La historia hecha pedazos». *Alba de América*, 32 (2012): 242-263.
- ESCANLAR, Gustavo y MUÑOZ, Carlos. «Levrero o los modos del hipnotismo». *Cuadernos de Marcha*, 33 (1988): 55-67.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «Poéticas del mercado global en América Latina». Valero Juan, Eva y Estrada, Oswaldo (eds.). *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Ciudad de México, Buenos Aires, Barcelona: Grupo editorial Siglo XXI y Anthropos Editorial, 2019: 37-58.
- GANDOLFO, Elvio E. (comp.). *Mario Levrero. Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- GUERRERO, Gustavo. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

- LEVRERO, Mario. «El texto preexistente». Entr. Rafael Courtoisie. *Opinar* (1982). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 24-26.
- LEVRERO, Mario. «Las realidades ocultas». Entr. Cristina Siscar. *El Péndulo*, 15 (1987). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 40-46.
- LEVRERO, Mario. «Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada». Entr. Carlos María Domínguez. *Crisis*, 60 (1988). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 47-54.
- LEVRERO, Mario. «Entrevista imaginaria con Mario Levrero». *El portero y el otro*. Montevideo: Editorial Arca, 1992. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1992.5100>
- MONTALBETTI, Mario. «Mario Montalbetti: La novela contemporánea es aburrida, fácil e inofensiva». Entr. Diego Ayma. *Diario Correo* (2016). <https://diariocorreo.pe/cultura/mario-montalbetti-la-novela-contemporanea-es-aburrida-facil-e-inofensiva-707470/>. Consultado el 26 de febrero de 2020.
- MONTALBETTI, Mario. «Mario Montalbetti: El poema no miente porque arma sus normas». Entr. Diego Bestué. *El país*, 2018. https://elpais.com/cultura/2018/06/27/babelia/1530121625_869049.html. Consultado el 26 de febrero de 2020.
- OTERO, Diego. *Cinema fulgor*. Lima: Colmillo Blanco, 1998.
- OTERO, Diego. *Temporal*. Lima: Solar, 2005.
- OTERO, Diego, José Antonio Mesones y Santiago Pillado–Matheu. *La grabadora: The Sound of Periferia*. Lima: Lettera gráfica, 2006.
- OTERO, Diego. *Nocturama*. Lima: Album del Universo Bakterial, 2009.
- OTERO, Diego. *Días laborables*. Lima: Literatura Random House, 2018.
- OTERO, Diego. «Entrevista con Diego Otero». Entr. Luis Hernán Castañeda. 5 de diciembre de 2019. Inédita.
- RAMA, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- SUMALAVIA, Ricardo. *Habitaciones*. Lima: Pedernal, 1993.
- SUMALAVIA, Ricardo. *Historia de un brazo*. Lima: Seix Barral, 2019.
- TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica, 2010.
- YUSHIMITO, Carlos. *Los bosques tienen sus propias puertas*. Lima: Peisa, 2013.
- YUSHIMITO, Carlos. «Otero contra el canon». *Buensalvaje. Segunda temporada*, 14 (2020). n.d.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. «Levrero y los pájaros». *Conversaciones con Mario Levrero*. Silva Olazábal, Pablo (ed.). Montevideo: Criatura, 2018: 105-113.