

Potencia, imagen y el retorno a lo real: lecturas virtuales en la *Trilogía involuntaria* de Mario Levrero

Carina González
University of Florida

Mario Levrero ha repetido muchas veces que su escritura nace y se proyecta a partir de la experiencia, una experiencia dilatada y exhaustiva que difícilmente pueda ubicarse en la pobreza mental del mundo empírico. De este principio se desprende la importancia de la imaginación como parte integrante de lo real, como inseparablemente unida a su capacidad virtual de existencia. Estos dos conceptos, el de la experiencia que no exige el reflejo de lo acontecido y el de la imaginación que no necesita actualizarse para existir, son los pilares bajo los que construye la *Trilogía involuntaria* (2008), novelas separadas por una distancia temporal de publicación pero ligadas por una escritura que explora hasta el cansancio el sentido de la existencia humana. Las tres insisten en la imagen del deseo y la potencia que, como formas de producción, desafían drásticamente la lógica de la representación y el movimiento. En este trabajo quiero examinar los mecanismos que, bajo una conciencia siempre interrogante, organizan las dimensiones de la referencia, entendida como una operación que implica la contracción del tiempo, la búsqueda de la diferencia en la repetición y las acciones de la voluntad de poder, transformada en voluntad de vivir o desear.

Estas coordenadas, la imagen y la acción -el deseo y la potencia-, irán armando el espacio concreto de la subjetividad que quiero rastrear en las novelas: el desorden kafkiano de *Ciudad* (1962), la desorientación apocalíptica de *París* (1980) y la incertidumbre asfixiante de *El lugar* (1982) textos armados como mapas que parten de lo cotidiano (un hombre que sale a comprar kerosén para la estufa y llega a una ciudad absurda que lo atrapa con sus normas, un individuo que regresa a una París irreal solo para actualizar el recuerdo sádico de los muertos, un sujeto

que despierta en una cárcel siempre igual aún en la liberación). Las tres se unen en la complejidad de un espacio que asedia al hombre, una estructura que lo aplasta con la rigurosidad de la repetición: piezas seriadas y húmedas, cuartos ruinosos, un almacén abarrotado que se convierte en zapatería caótica, celdas que paralizan y entorpecen el movimiento real pero que sirven para emplazar el estatuto afirmativo de la impotencia. Esta breve descripción alcanza para reconocer lo que ya tantos han señalado, la presencia de Kafka y sus laberintos burocráticos, el clima de angustia y opresión, el cuestionamiento de la ley en todas sus formas. Pero también la cercanía de la política dentro de una literatura que se corre de los moldes, que no califica como testimonio ni trabaja dentro de los cánones del compromiso social. A pesar de la extrañeza fantástica que perturba la referencialidad hay numerosas advertencias, pasajes donde las formas del castigo denuncian el proceso de la represión, la dictadura brutal que empezaba a contarse por esos años y que seguirá interrumpiendo la ficción, indicios de torturas, interrogatorios y juicios que siempre suceden cuando el protagonista regresa de la fiebre o los sueños “Recuerdo también haber hablado mucho, en voz alta, aunque no tengo idea de lo que pude haber dicho” (*Lugar* 69) o “También se repitió muchas veces la impresión de haber sido enfocado por una luz, mientras dormía” (*Lugar* 44). Pero estos arrebatos del delirio quedan supeditados al orden de lo absurdo, ya que el poder, esa autoridad soberana que decide la vida y la muerte, desdibuja sus caras diversificando sus formas. Como si se tratara de una mente virtual que dirige una experimentación de laboratorio, las facetas de ese poder absoluto registran formas anónimas de acción: los carabineros que custodian el hospicio, las órdenes estrictas de Giménez que siguen los dictámenes de “La Empresa”, la fuerza invisible del *Lugar* que hasta crea sus propias salidas ilusorias. De manera que los síntomas desencadenados sobre el cuerpo, la angustia, la depresión, “Me sentí oprimido, lleno de rabia y de impotencia. Recordé mi cita con Ana, y toda esta

situación no prevista, no buscada, no explicada, se me presentó de golpe con efecto aniquilador” (*Lugar* 34)), son parte del agobio de este espacio que, sin embargo, logra alejarse de la representación y situarse en el universo real de la imagen.

A partir de esta inscripción propongo un recorrido inverso, dejar la parálisis y el encierro para perseguir el movimiento, privilegiar la dinámica (*dynamis*) de la potencia frente a la acción del acto que es energía; estudiar la puesta en práctica de una habilidad que se constituye en la paradoja del no-ser, en la potencia de la privación como la expresión más extensa de la libertad. Giorgio Agamben advierte la complejidad de esta encrucijada que piensa a la potencia en relación con su propia incapacidad y la vincula a la naturaleza potencial del pensamiento suspendido en el acto detenido del escriba. Mientras que el cuerpo reacciona a la tiranía del espacio a partir del movimiento, las imágenes se suceden en el plano virtual de la potencia que actúa fuera del circuito de la acción. Por eso, en las prisiones raras de Levrero, el gesto inmovilizado entre la imagen y la palabra, es pura potencia. El sujeto se refugia en el razonamiento práctico; a través de la intensidad de las imágenes que fluyen con la velocidad del pensamiento, elude los fracasos del cuerpo que, sin discriminación, se ajusta a la lógica del lugar. En las tres ficciones se trata de avanzar, de combatir la voluntad del espacio buscando una salida, cómo atravesar los túneles, el patio y la jungla, cómo escapar del hospicio, cómo salir de la ciudad, de Ana y del complot pueblerino de Giménez. Pero esta fuga irracional se revela como producto de una inercia manejada por la lógica de la repetición mecánica que es ajena a la voluntad de querer y, por lo tanto, inmune a la acción que determina el movimiento. La potencia entonces, se aloja en la adinamia del pensamiento que, siguiendo la lógica de la imaginación, urde salidas virtuales, imágenes que consolidan la metamorfosis del tiempo en el espacio desequilibrando la estabilidad angustiante de las repeticiones. El preso, tirado en la cama,

desilusionado por el fracaso de sus movimientos, reflexiona y, al hacerlo, se introduce en la dinámica de la imagen.

Decidí que tenía que hacer el plan, munirme de la fuerza de voluntad necesaria para llevarlo a cabo; pero las jornadas se sucedían insensiblemente, se me escapaban de las manos. En cambio pensaba todo el tiempo en las posibles respuestas a mis preguntas, y *hacía trabajar la imaginación de un modo excesivo. (Lugar 43)*

Ante la opresión del lugar, el sujeto responde a la anestesia del cuerpo con la fuerza expansiva de la imagen. La parálisis provocada por la repetición se compensa mediante la actitud mental que produce un pensamiento que fluye. El abuso de la repetición mecánica (la dominación del espacio que lo obliga a la simetría de las piezas, de las personas y de las situaciones), debilita la dinámica corporal que es sustituida, poco a poco, por la actividad de la memoria y el razonamiento. Por eso, en toda la *Trilogía*, el sujeto es una mente ensimismada que narra su acontecer, sus deliberaciones y juicios sobre las cosas, las opciones para llegar a la acción, la pregunta por el sentido, la causa, el efecto, la realidad de lo más cotidiano.

Pero habría que descifrar aquí cómo el pensamiento se traduce en imagen y, en qué sentido, esta imagen produce la diferencia capaz de desarticular la lógica de la representación. A partir de este segundo interrogante, la imagen propone una nueva disposición de lo sensible, esta vez, ajustada a la forma del deseo. De la misma manera en que la impotencia hace posible la dinámica del pensamiento, el deseo es también una instancia que quiebra la representación y se libera de la necesidad y del fantasma. El complejo estatuto del deseo que Lacan ubica en el lugar del otro, ajustándose a la búsqueda de sentido que es siempre lo que “falta en su lugar”, se

invierte para descubrir un deseo redimido de la falta¹. Si consideramos acertada la tesis de Deleuze, aquella que señala que “el ser objetivo del deseo es lo Real en sí mismo” (34) el deseo adquiere otra dimensión por completo diferente a la que lo inserta dentro de un imaginario que dobla la realidad y, por lo tanto, lo excluye de ella. En las ficciones de la *Trilogía*, el deseo se presenta desligado de la necesidad o de la adquisición y se multiplica en la capacidad plural de la imagen. Por eso, no sólo es parte de lo real sino que lo produce en una dinámica que transgrede las convenciones genéricas (si pensamos en la lógica referencial del realismo) y, al mismo tiempo, descompone las reglas de la identidad basadas en la repetición de lo Mismo.² Esta inversión radical que niega la falta y afirma la producción, es clave para entender la relación entre deseo y potencia. Por un lado, saltar el obstáculo de la falta que, desde Platón hasta Psicoanálisis, circunscribe el deseo al campo de la carencia; por otro, cambiar la negatividad de la falta por las virtudes de la privación, no como penitencia o purificación sino como condición fundante de la libertad que decide rehusarse, actuando el poder de la negación.

Sin embargo, las imágenes difieren en cuanto a la forma de manifestación que adquiere la productividad del deseo. Podríamos enumerar tres instancias que cristalizan la aparición de la imagen: el recuerdo, en el modo de la remembranza idealista, el sueño como alteración de lo real y productor del inconsciente y las fantasías que asumen el poder interior del deseo para crear sus propios objetos. En cada una de las novelas de la *Trilogía*, la memoria atribulada del sujeto, intenta restaurar el orden a través del recuerdo que nunca es claro sino que parece fundirse en

¹ Sigo la dirección de Gilles Deleuze cuando reconoce en Lacan dos polos que circunscriben el deseo en dos lógicas diferentes: por un lado, la que define al deseo como producción de lo real (aquí el “Object petit a” sería una máquina deseante); por otro, la que lo limita a una especie de carencia en relación al gran Otro significante.

² La cualidad productiva del deseo es el motor de las máquinas deseantes que intervienen en lo real actualizando la imagen, ya que “si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. El deseo es este conjunto de síntesis pasivas que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción. De ahí se desprende lo real, es el resultado de las síntesis pasivas del deseo como autoproducción del inconsciente” 33

uno con los sueños y las fantasías. Al llegar a París, el narrador se sorprende con las imágenes de la ciudad:

Puedo reconocer-¿o es una trampa de mi mente?- cada uno de los viejos edificios y lugares; la memoria se me presenta como un fenómeno curioso, que me hace recordar las cosas apenas las veo o tal vez un instante antes de verlas, aunque hacia el final del viaje de siglos en el ferrocarril no había podido reconstruir en esa misma memoria ninguna imagen de París, por eso sospecho de mi mente y me pregunto si alguna vez he estado aquí. Ahora mis recuerdos eran distintos. Más complejos; tal vez sobrecargados de fantasía, aunque no tenía modo de comprobarlo. (*París* 25)

El recuerdo no tiene la doble existencia de la idea sino que es únicamente producción de sentido (o de sentidos). Este conocimiento que destruye la representación es el que abre el comienzo de *Lugar*. Allí, el mecanismo que desata la referencia es el recuerdo, la operación de la memoria que funda una situación de origen. Se trata del nacimiento de la conciencia al mundo sensible, un despertar que la descubre en ese lugar extraño convertido en metáfora de la lucha entre el sujeto y el mundo. En este principio, no está el verbo, no hay acción, sino la búsqueda del reconocimiento, la necesidad de hallar un objeto al que aferrar la inestabilidad del sentido: “En la oscuridad total, *mis ojos buscaron una referencia* y se volvieron a cerrar, sin haber encontrado las rayas horizontales, paralelas, que habitualmente dibujaba la luz eléctrica de la calle, o el sol, al filtrarse por entre las tablillas de la persiana”. (*Lugar* 15). Las primeras impresiones son intentos de reponer una realidad conocida que conjure el extrañamiento imponiendo orden al caos. “Mientras buscaba a tientas algún elemento conocido, se me plantearon las preguntas de rigor: dónde estaba, cómo había llegado allí. (...) aún no había aceptado el hecho de hallarme en un lugar no previsto, y forzaba la memoria, buscando entre las últimas imágenes de mi vigilia,

con la certeza de que pronto todo habría de ajustarse con una explicación sencilla: la borrachera de una fiesta, la tormenta que me había sorprendido en casa ajena, la aventura inusual que me había llevado a dormir fuera de casa. (*Lugar* 16). Sin embargo, la dinámica del recuerdo no funciona y el saber relacionado con la reminiscencia de la idea no llega a reponer el orden del mundo. Mientras “ese lugar que parecía extenderse sin fin” crece hasta colonizar lo real, el recuerdo se derrumba volviendo imposible el reconocimiento de la imagen. En su lugar, sucede la aparición, se abandona la lógica identitaria del teatro y de las apariencias por la sustancia no sensorial de un objeto que no puede conocerse a través de la experiencia. Una imagen nueva que genera sus propios sentidos separándose de la representación sustituye a la lógica ilusoria del platonismo. Por eso no hay reconocimiento sino simple aparición: “El biombo que ocultaba los artefactos sanitarios tenía una tela estampada, con el dibujo multiplicado de una flor en colores desteñidos. Mientras fumaba no dejé de observar este dibujo, *que me despertaba alguna resonancia en la memoria. Pero no pude ubicar ningún recuerdo concreto*” (*Paris*, 30)

El recuerdo exiliado del lugar de la representación se transforma en imagen sin referente, en aparición que se desliga del *sensorium*. Por ello, la síntesis pasiva que Deleuze relaciona con las contracciones del presente (que siempre debe repetirse para suceder) se activa en la memoria cuando los recuerdos no son representaciones del pasado sino presentaciones que transitan y actualizan el presente.³ El nuevo estatuto de la imagen, que es aparición y no apariencia, habla de la capacidad productiva del deseo que crea el objeto dentro de lo real. La apreciación kantiana de

³ El juego de temporalidades desplegado en *Paris* da cuenta de la complejidad filosófica del presente. Recién llegado a la ciudad que dejó 300 siglos atrás, el narrador debe enfrentar las síntesis pasivas que ubican al sujeto en el plano de la imaginación, en donde todo sucede: el asilamiento en el hospicio, la conspiración de Juan Abad, la seducción de Angeline, el vuelo irracional desde la azotea. Así lo expresa el protagonista: “Hay un desajuste en el tiempo que me está matando- dije (...) Pero sé que no es eso. El desajuste, si estuviera o no en el tiempo estaba también en mí; y ahora veo que el factor tiempo no es quizá el más importante: hay un raro comportamiento de las cosas físicas, incluyendo a la gente, y a mí mismo; y tuve la certeza de que algo que estaba sucediendo con mi memoria tenía que ver en forma preponderante con todo aquello” (41)

la fantasía como una facultad capaz de “ser” causa de la realidad de los objetos de sus propias representaciones señala en la misma dirección, propone una imagen productiva que “cree en el poder interior del deseo para engendrar su objeto”.⁴

La siguiente aparición de la imagen se sucede en la lógica imaginaria del sueño. No el sueño que condensa o trasfiere características de lo real sino un sueño que es creación y producción que actualiza lo virtual. Cuando la voluntad decae, cuando el cuerpo deja de responder, las lecciones del sueño se derraman sobre la experiencia sensible. En cierta manera, la imagen onírica traduce el desajuste de la representación que busca el reconocimiento en la base del sentido. Los sueños de *Ciudad* acompañan la conciencia del narrador que se evade del sin-sentido de la realidad exponiéndose dócilmente al deseo sin mediaciones. “El agotamiento, y la tensión nerviosa -presente y pasada- hacían que en mi mente se mezclaran pensamientos e imágenes en desorden; y esa mezcla que reinaba en el sueño se prolongaba, en forma confusa, al despertar” (*Ciudad* 29). La situación de un extraño recogido en la ruta por un camionero hostil y una mujer inquietante que se le impone sensualmente como atrayendo su deseo, es sublimada en el sueño a través de imágenes que dejan de señalar el juego de representaciones de lo real para situarse en el presente sin mediaciones de la aparición. De estos primeros sueños (que no lo son en el sentido estricto o psicológico) se desprenden las fantasías alojadas en el plano del deseo afirmativo; la pesquisa de su propia pulsión que se dirige a la habitación prohibida en donde lo espera siempre una mujer, la misma que encarna su deseo y no el del Otro, la perversión que resiste lo reprimido. En esta producción del deseo se sucede la transformación de la imagen que deja de pertenecer a al plano imaginario para colonizar lo real. En este punto, el sujeto deja de soñar, se libera de las fuerzas que lo dominan y le imponen el camino a seguir, para descubrir la potencia de la imagen, ajena al teatro del mundo, a la primacía de lo Mismo en la repetición. Esta

⁴ Deleuze y Guattari. *El Antiedipo*, p.32

nueva imagen traduce la producción del deseo, se agencia de la potencia del pensamiento y deviene voluntad de poder que, en este caso, es la forma primitiva de la pasión; no la voluntad de dominar sino la voluntad de “querer”, el placer inspirado en la felicidad individual a la que todo ser viviente aspira.⁵ Así, el deseo es propiedad y producción, deja de obedecer otros mandatos y se aloja en la potencia de la imagen ahora legitimada como parte de lo real. “Es que ahora dependía de mi voluntad, la expresión de un fuerte deseo mío, no la mano de Giménez empujándome ni el tono urgente de su voz” (*Ciudad* 142). El narrador abre la puerta prohibida para encontrarse con sus propias fantasías: una muchacha que lo seduce, un hombre que la somete y él como protagonista de una perversión que tiene lugar en lo real. Desligado de la represión, el sujeto vuelve a ser dueño de sí, produce lo que desea y orienta su voluntad de querer hacia aquello que permanecía como dominio del Otro. Sin embargo, la satisfacción no está en el objeto en sí (la mujer), sino en el exceso que se expande en la perversión cuando la escena erótica es interrumpida por la sadomasoquista. Giménez irrumpe en la habitación, golpea con un látigo a la muchacha mientras ella lo redime con sus besos y el narrador asiste, entre asqueado y satisfecho, a la manifestación de su propia abyección. La descripción de este pasaje elude la lógica referencial a través de una imagen que se vuelve aparición, no representación ni apariencia; Giménez se deshumaniza, “Me parecía que no le pegaba a un hombre; mi puño no chocaba contra ningún hueso; como si pegara a una enorme masa de pan, a un monstruoso paquete de algodón de forma humana” (*Ciudad* 150) y la muchacha se transforma en una presencia cargada de “una angustia animal” (151)

Esta misma materialidad de la imagen se reproduce en las fantasías sadomasoquistas de *Paris*, en las que el deseo es ya una marca de producción. La particularidad de estas imágenes recae en la ambientación propia del *cine gore* en donde el cuerpo adquiere una voluptuosidad

⁵ Nietzsche, Friederik. La voluntad de dominio p.685

grotesca que exalta la violencia y la degradación como parte fundamental del deseo. Cuando el narrador, confundido en las contracciones del tiempo, reconoce el proyecto fotográfico de su juventud, el deseo devenido realidad, “varias mujeres desnudas -al parecer encadenadas a las paredes de piedra-, y tres o cuatro hombres de guardapolvo blanco que trabajan en algo” (26), la concreción del número especial de *Paris-Hollywood*, aquél en el que “Modelos que comenzaban a decaer firmaron contrato para documentar etapas de su envejecimiento y fotografiar su muerte violenta veinte años después (...) un número sensacional, esperado ansiosamente por un millón de onanistas, coprófagos y tipos así, de esa clase, en todo el mundo” (28); la imagen del deseo es una aparición que expone lo real y atraviesa las contracciones del tiempo imponiéndose a la contemplación del sujeto.

Después de atravesar las tres instancias de la imagen (el recuerdo, el sueño, la fantasía) el espacio enrarecido que domina la voluntad del sujeto en *Ciudad, Paris y El lugar*, se desvanece y éste recupera la libertad de movimiento. Es, de nuevo, una máquina deseante que actúa en intensidades y flujos, alejándose de la repetición mecánica y produciendo la diferencia mínima, aquella engendrada en el exceso, en el retorno del extremo, de lo mejor. Esta contracción del tiempo que sintetiza la repetición “vestida o vertical” (que nada tiene que ver con la repetición empírica “desnuda u horizontal”) logra afirmar la diferencia como único retorno posible para la aparición del deseo.⁶ En otras palabras, el deseo como la fuerza que lleva de un presente a otro imprime imágenes en lo real a través del mecanismo de la repetición, una repetición que se

⁶ Deleuze definirá las dos repeticiones imbricadas mutuamente: “La primera repetición es repetición de lo Mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación; la segunda es la que comprende la diferencia y se comprende ella misma en la alteridad de la Idea, en la heterogeneidad de una representación (...) La una es repetición «desnuda», la otra es una repetición vestida, que se forma ella misma al vestirse, al enmascararse, al disfrazarse” (36-37)

reproduce en la *Trilogía*, como una manera de reinterpretar la temporalidad del eterno retorno.⁷ La simetría de las piezas y la disposición del *Lugar* incentivan la necesidad de una diferencia, que el narrador no deja de invocar; en la desesperación de la celda, “(...) ocupaba el tiempo en transitar lentamente mi camino en su único sentido, y al advertir las variantes del escenario —el empobrecimiento, el número de habitaciones. Pensé que habría, en algún momento, alguna variante exterior que, presionando sobre mí, me obligara a actuar de otra manera” (44). Esa diferencia ansiada no es una marca de identidad o una salida al encantamiento de lo igual sino la afirmación de la voluntad de poder que es también la voluntad de desear. Mabel, la muchacha inocente que se mueve en este espacio con la seguridad del que sabe lo que quiere, es quizá esta diferencia positiva, aquella que regresa a caballo de la repetición y que conjura el aparente maleficio del eterno retorno. Esta tercera síntesis del tiempo se instalada en el futuro, es la posibilidad de materializar la voluntad de poder (en la lectura que Deleuze hace de Nietzsche) que no es el sometimiento de la voluntad del otro sino una voluntad de vivir que acciona a través del deseo. El prisionero es una máquina deseante que produce a Mabel, una criatura animal que prepara el camino hacia el goce definitivo.

Desde esta aparición, la diferencia se vincula al deseo y a la producción. El narrador desesperado de *Lugar* llega al patio abierto del campamento y, junto a sus compañeros de infortunio, dilucida la naturaleza deseante del lugar que los singulariza. Todos han llegado a la misma situación de encarcelamiento a través del deseo, han producido las imágenes que lo revelan y se han afirmado en la diferencia positiva engendrada por la repetición. De ahí surge quizá la hipótesis más acertada para encontrar cuál es el sentido de ese *Lugar* que se les impone a

⁷ Siguiendo la lógica de Deleuze, la identidad es un principio secundario subordinado a la diferencia. El retorno es siempre selectivo, lo que vuelve es lo mejor, lo más potente, lo que contiene una forma extrema, “El eterno retorno, el devenir, expresa el ser común de todo lo que es extremo, de todos los grados de potencia, en tanto que realizados” (*Diferencia y repetición* 60)

fuerza de producir lo real. En la falsa comunidad entablada con los cuatro sobrevivientes de los túneles, el Francés expone una teoría de las máquinas deseantes en la que el lugar, ese espacio monstruosamente repetido, es la materialización del deseo, la llegada de una diferencia que al fin se independiza de lo Mismo.

Yo tengo una teoría muy linda (...) Imagino que podría tratarse de un trozo, como una nube o algo así, de un material especial, de otro tipo, no sé, que de alguna manera nos hubiera tocado una a nosotros o nos hubiera envuelto, y esta materia daría la forma a nuestros deseos o temores inconscientes. Me llama la atención la diversidad de formas de llegar aquí, y que esas formas parecieran corresponder a la personalidad de cada uno..."

(102)

De esta manera, Bermúdez enfrenta su ansiedad en una cacería de animales salvajes, el Alemán huye por los tejados del hotel en donde ejerció sus libertades sexuales, el Farmacéutico oscila entre la historia del tren descarrado, el miedo al dentista o la aventura del tornado y Alicia es perseguida por su violador. Los personajes son presa de su deseo cumplido o concedido en este lugar especialmente diseñado para que cada uno se encuentre con lo más escondido de su ser. En esta serie de miedos o deseos realizados, ninguna experiencia es ajena a la repetición, por reincidencia se llega a la distinción, aunque esto signifique la disolución de todo lo que antes parecía real, incluido lo que pretendidamente el narrador deseaba "lo que yo llamaba mi vida cotidiana, es decir todo aquel pasado que finalizaba en aquella pared gris de la esquina del kiosko, se había disuelto junto con la imagen de Ana, formaba un mundo pequeño y lejano y ahora, comprobé con asombro, mi vida cotidiana era ésta, en un lugar desconocido, rodeado de extraños (103)". Lo mismo sucede en *Ciudad* cuando el narrador atraviesa la habitación

prohibida para encontrar a la mujer de sus sueños y poder vivir su fantasía sadomasoquista o en *Paris* cuando se encuentra con el proyecto morboso de las fotografías sangrientas.

El sujeto atormentado de Levrero aprende a reconocer la diferencia del espíritu y a manejar la voluntad de sus propias imágenes; imágenes que viven en lo real y que se mueven en la interacción con el deseo. Imagen y deseo, se apropian de la voluntad que se traduce entonces como seducción, como ejercicio de un poder que ya no busca dominar al otro sino expandirse en “una forma primitiva de pasión”. Por eso, la angustia que la *Trilogía* parece adoptar de la ambientación kafkiana se transforma en goce, en la virtud capital de la potencia que llega a través de la repetición vestida, la grieta por donde se cuele la diferencia, la pura aparición de la imagen en lo real. No es extraño que Levrero siempre insista en esta articulación de su literatura con la imaginación, burlándose de los defensores del realismo “como si la imaginación estuviera fuera de la realidad, o si lo que sucede en la mente o el espíritu no tuviera existencia real y efectiva” (*Irrupciones* 108). Su laberinto fantástico amenita ser leído desde la producción del deseo y no desde su represión, desde la potencialidad de la imagen y no desde la lógica de la identidad atrapada en la repetición.

A modo de conclusión, podríamos regresar al quiebre de la voluntad de poder. Frente a los sistemas de dominación que intentan controlar el cuerpo, frente a la tortura psicológica, (exponerlo a situaciones extremas que sobrepasan el límite humano y a la experimentación como animal de laboratorio), frente al asilo-monasterio dirigido por curas que castigan no sólo con el infierno, (la rebelión de Juan Abad contra los que quieren encerrarlos), frente a la amenaza de un control que se vuelve cada vez más virtual (“La Empresa” que dirige las inspecciones minuciosas de Giménez), el sujeto responde con la acción privilegiada y deseante de una voluntad transmutada en placer. El deseo despojado del estigma de la falta es una máquina de producción,

producción de imágenes que desafían la referencia porque en su virtualidad no necesitan de un objeto, producción de lo inmanente y de la multiplicidad que reacciona contra la lógica identitaria de la semejanza, y producción de lo Real separado para siempre de los dictámenes de la representación. Si las imágenes construidas a partir de los sueños eróticos del narrador con Ana, de las fantasías sadomasoquistas de *Ciudad* o de las escenas del cine gore en *Paris* desafían las reglas de la representación es porque ponen de manifiesto la potencia del deseo en tanto afirmación, voluntad que produce lo real; un deseo liberado de los límites impuestos por el psicoanálisis (circunscripto a la zona ciega del fantasma o de los sueños). Entonces es posible que podamos hallar en Levrero también la risa kafkiana, la felicidad del eterno retorno de la diferencia, el desenfado dionisiaco que trasmuta la voluntad de poder en voluntad de desear. Entonces la represión asfixiante de los narradores se transforma en voluntad deseante que supera la angustia, que deja de buscar el objeto que le falta (el sentido siempre postergado en otro lugar) para afianzarse en la intensidad, en la producción del deseo que no carece de nada y por eso mismo puede ser imagen, virtualidad que sucede o no, máquina que rompe la estructura, flujo que produce y crea lo real.

Bibliografía

- Agamben Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. En: Agamben, Deleuze, Pardo. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos, 2001
- Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Trad. A. Cardín. Madrid: Júcar, 1988.
- . y Félix Guattari. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Freud, Sigmund. “Cinco conferencias sobre Psicoanálisis”. En *Obras Completas*. Vol. 11.

Madrid: Amorrortu, 2001.

Lacan, Jacques. *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

---. Los cuatro fundamentos del psicoanálisis. Seminario 11. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Levrero, Mario. *Trilogía involuntaria*. Barcelona: Mondadori, 2008.

---. Irrupciones I. Montevideo: Cauce, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, M. E. Editores, 1993.

---. *La voluntad de dominio*. Trad. Eduardo de Ovejero y Maury. Buenos Aires: Aguilar, 1967.