

Algo más que una mención en los créditos: la impronta de Mario Levrero en *Hiroshima* de Pablo Stoll

Lorena FERRER REY
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Los créditos finales de *Hiroshima* (2009), el primer largometraje en solitario del director uruguayo Pablo Stoll, revelan la libre inspiración de dos escenas en la novela *La ciudad* (1970) de su compatriota Mario Levrero, cuyo nombre cierra, además, la lista de agradecimientos. Sin embargo, *Hiroshima* está lejos de ser considerada una adaptación cinematográfica de la obra de este escritor, por más que su influencia sobrevuele la película, aportando una actitud muy particular en cuanto a la plasmación del mundo. Stoll recoge esta y la asimila, trasladándola al plano fílmico y rescatando con ello una de las voces más originales de la narrativa de su país.

Palabras clave: Pablo Stoll, Mario Levrero, literatura uruguaya, adaptación cinematográfica, interdisciplinariedad.

More than just a mention in the credits: Mario Levrero's influence in
Hiroshima by Pablo Stoll

ABSTRACT

The closing credits for *Hiroshima* (2009), the first solo feature film by the Uruguayan director Pablo Stoll, reveal that two scenes were loosely inspired by the novel *La ciudad* (1970), written by his compatriot Mario Levrero, whose name also figures in the list of acknowledgements. However, *Hiroshima* is far from being considered a film adaptation of his work, though his influence flies over the film, providing a very particular attitude towards the representation of the world. Stoll reflects and assimilates this attitude by transposing it in cinematographic terms, thus resurfacing one of the most original voices of his country's prose.

Keywords: Pablo Stoll, Mario Levrero, Uruguayan literature, film adaptation, interdisciplinarity.

Tras 80 minutos de metraje, *Hiroshima*, la penúltima película hasta la fecha del director uruguayo Pablo Stoll, desvela un dato sorprendente en sus créditos finales: la mención a la novela *La ciudad* de su compatriota Mario Levrero. Quien no la haya leído aún lo hará después buscando concomitancias y, probablemente, quedará decepcionado, puesto que el argumento y personajes de esta difieren sustancialmente de los del largometraje. A quien sí la conozca de antemano dicha mención le impulsará a ver la película de nuevo, desde el comienzo, para ir captando así las infiltraciones de la novela que se van entretejiendo a lo largo de la creación de Stoll. Ambos descubrirán, entonces, que *Hiroshima* está lejos de ser una adaptación cinematográfica de *La ciudad*, por más que su director señale escenas que tomó de ella y lo llevaron a incluirla en los créditos, sino que la inspiración literaria responde a una transposición de otra índole: “Mostrar esa sensación de extrañeza frente al mundo, que se encuentra mucho en Levrero, era lo que quería contar” (Aguiar 2010), reconoce Stoll en una entrevista que apareció en el suplemento cultural del diario uruguayo *El País*. Quizá por esa libre inspiración en la literatura levreriana es que el nombre del escritor cierra también la amplia lista de agradecimientos con la que comienzan estos créditos.

Otros directores uruguayos ya habían trasladado a la pantalla, más o menos fielmente, algunos argumentos de Levrero. Así, Guillermo Casanova, en 1992, se inspira en el relato *Los muertos* –además de en otros textos de Levrero– para rodar su cortometraje homónimo, un filme inencontrable cuyo director define como un trabajo de ficción experimental, creado sin pensar en el público y, por eso mismo, difícil de comprender; cita al cineasta polaco Krzysztof Kieślowski para encontrar un asidero de semejanza¹. Aunque Casanova declara haber escrito el guión bajo la supervisión de Levrero, a quien le iba pidiendo sugerencias, en una entrevista transcrita por Hugo Verani el escritor dice que no ayudó en la película para dejarle así al director la máxima libertad, ya que, recalca, “la película *no* es el cuento” (Verani 1996). Sin embargo, sí actúa en ella, apenas unos segundos, una experiencia que sobrepasa la mera inspiración filmica. Otra adaptación es la de Carlos Ameglio, en 1995, que convierte el cuento “Nuestro iglú en el Ártico” –incluido en el volumen *Espacios libres*, de 1987– en un medimetraje de cincuenta minutos llamado *El hombre de Walter*, también imposible de encontrar, al menos en España, hoy día.

El propósito de Stoll en su película de 2009, *Hiroshima*, parece algo distinto al que movía a Casanova y Ameglio más de una década antes. Lo que este director pretende no es tanto trasladar los argumentos creados por este autor como recrear su impronta; es más, de no ser por esa declaración explícita en los créditos, *Hiroshima*

¹ “Adapté el cuento ‘Los muertos’, es bien de los ’80 – ’90, (Krzysztof) Kieślowski, inentendible, sin respetar al público, no pensando en él ni nada que se asemeje. Más bien fue un trabajo de ficción experimental” (Solomita Chiarelli 2011).

podría haber pasado por ser, ante los ojos de un crítico lo suficientemente avezado, lo que Sergio Wolf, al hablar del diálogo y los trasvases entre literatura y cine, llama una *transposición encubierta*², y que define del siguiente modo:

Lo que intento decir es que quizás se adoptaron zonas, hebras narrativas, efectos de estilo o frases que se convirtieron en los postulados rectores de un diseño o concepto cinematográfico, sin que ello implique que hayan seguido la trama completa del relato literario de origen. Quizás esos textos dispararon un sentido y quedaron planeando sobre el filme, como un zumbido leve que puede oírse aguzando el oído. (2001: 149)

La intencionalidad de Stoll parece ser más afín a este tipo de transposición cinematográfica que a una adaptación más canónica o *fiel*, según el criterio de la fidelidad que se suele utilizar para juzgar la similitud de una película con el texto de origen. El director, en este caso, confiesa con sinceridad la “libre inspiración” de dos escenas –más adelante veremos a cuáles se refiere– en la novela de Levrero, pero la sombra del autor planea durante toda la película, sus particularidades literarias zumban levemente detrás de cada plano, según la imagen sugerida por Wolf. “No leí de vuelta *La ciudad* para hacer el guión”, declara en la entrevista anteriormente mencionada, “ni mi hermano [quien representa el papel protagonista] lo leyó para actuar, pero Levrero es otra de las cosas que nos unió cuando éramos adolescentes, y cuando estaba escribiendo el guión me gustó incluirlo en la parte de Solís, que es la parte más onírica de la película. Después me di cuenta de que de alguna manera contaminaban el resto, porque además mi hermano tiene una impronta *levreriana* en su vida” (Aguar 2010).

Pablo Stoll había codirigido, junto con Juan Pablo Rebella, varios cortometrajes y dos largometrajes antes de *Hiroshima: 25 Watts*, de 2001, y *Whisky*, en 2004, con los que obtuvieron numerosos galardones en festivales internacionales como el de La Habana, Cannes, e incluso un premio Goya por el último de ellos. Ambos habían fundado, junto con el productor Fernando Epstein, la productora Ctrl Z en Uruguay, y estaban preparando el guión para una nueva película, 3 –presentada al festival de Cannes en 2012–, cuando Juan Pablo Rebella se suicidó. Tras la muerte de su compañero y amigo, Pablo Stoll se planteó dejar el cine, pasó un tiempo por la televisión y, cuando de nuevo le apeteció rodar una película, inició un proyecto en el que llevaba años pensando y que se convirtió en su primer largometraje en solitario. La idea de *Hiroshima* surgió cuando Stoll conoció, ya de adulto, a varios hermanos suyos, hijos de su padre, y descubrió que todos ellos se parecían, que compartían gustos y aficiones. Uno de los elementos compartidos es

² Prefiere hablar de *transposición* (en lugar de *adaptación*), “porque designa la idea de traslado, pero también de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf 2001: 16).

la música, muy presente en la película; otro sería el propio Levrero. Fue en la vida de su hermano Juan, aquel de “impronta levreriana”, según mencionaba antes, en la que se inspiró para rodar la película y por eso es él mismo el actor principal de esta. También sus padres se representan a sí mismos, en un intento de dotar de coherencia a la ficción, dice Stoll³, de hacer que la ficción no llegue a despegarse del todo de la realidad de la que surge.

Hiroshima puede, antes que nada, definirse como “un musical mudo”. Esta aparente contradicción se debe a un recurso que permanece a lo largo de toda la película: los personajes no hablan, solamente gesticulan sin voz, mientras que unos intertítulos a la manera del viejo cine de inicios del siglo pasado portan el mensaje escrito que estos quieren transmitir. Lo único que oímos, aparte de los sonidos ambientales, es música; una banda sonora mayoritariamente instrumental, de grupos de rock y post-punk uruguayo, que muchas veces sale de los auriculares del protagonista –entonces notamos las interferencias, los cortes, cuando estos no están bien ajustados– o del radiocasete de su casa. En un momento, al inicio de la película, este está tocando la guitarra y su hermano le quita el micrófono de delante justo cuando va a arrancar a cantar, privándonos de la posibilidad de escucharle. Más tarde, ya hacia el final, toca en un piano la melodía de “Hiroshima”, la canción de Los Genuflexos –la banda del propio Juan Stoll– que da nombre a la película y con la que esta termina, dejándonos escuchar, por fin, su voz.

El silencio predominante durante todo el metraje se rompe, antes de este concierto final de Los Genuflexos, solo un par de veces más: con las voces distorsionadas de los vídeos caseros filmados en Súper 8 –vídeos que pertenecen también a la verdadera familia Stoll– y con los balbuceos del niño que aparece en la segunda parte de la película, el único personaje cuyas palabras tienen sonido. Lo que el resto dicen aparece escrito, como explicaba antes, en esos cartelitos insertos entre imágenes. El uso de los intertítulos llega a extremos humorísticos, pues por medio de estos llegan a transmitirse los ladridos de un perro (*Gauu, gauu*) o las palmadas que Juan da para intentar despertar al dependiente de una tienda en la que entra (*Clap, clap, clap*). El tamaño de la letra sirve para indicar el volumen al que se oirían las voces ausentes de los personajes; así, en un momento de la película en el que al personaje lo están interpelando por su nombre, las letras pasan de ser diminutas –cuando quien lo llama está aún lejos– a ser tan grandes una vez se acerca que queda clara la representación de casi un grito.

Lo que se pretende mediante la utilización de este recurso es generar un cierto extrañamiento y provocar con ello que la atención se desplace hacia la construcción

³ “A la vez me parecía que para ser correcto y que fuera ficcionalmente coherente, él tenía que ser el personaje que se representara a sí mismo. También eso llevó a que el personaje de mi padre tenía que ser mi padre, la banda tenía que ser la banda en la que toca mi hermano...” (Aguilar 2010).

del relato, al mantener la distancia entre la palabra y la imagen, elementos ambos que un medio audiovisual como el cine tiende a fundir. En *Hiroshima* vemos cómo los personajes hablan, pero queda a nuestro cargo el ponerle voz a sus diálogos, tal y como sucede en el momento de la lectura⁴. La elección del silencio, además de querer retratar al hermano de Stoll como una persona callada, cuyas palabras se resumen en un “Más bien” repetido como forma de asentimiento, funciona como adaptación cinematográfica de la primera persona que es común a todas las narraciones de Levrero. El narrador de todas estas –y en esto la novela *La ciudad* no es una excepción– suele ser un yo “involucrado, casi a su pesar en la trama” (Fuentes 1987: 308), a la que asiste con cierto extrañamiento, pero, en general, sin demasiado asombro; una definición que es válida también para el protagonista de la película. Según declara Wolf, “la literatura goza de un grado mucho más amplio de libertad y autonomía para establecer el punto de vista”, lo que hace que el cine, “cautivo de la imagen” encuentre ciertos escollos a la hora de adaptar estas perspectivas al lenguaje cinematográfico; “la problematización del narrador en primera persona es, precisamente, una de las zonas más delicadas del problema del punto de vista” (71-72). Los directores tienen, pues, el reto de buscar recursos análogos para trasladar al medio fílmico la subjetividad inherente a una primera persona narrativa y este es uno de los puntos fuertes dentro de la obra de Pablo Stoll. Mientras que en la novela asistimos a cada pensamiento del personaje, a sus percepciones de la realidad, y la acción se nos cuenta por medio de sus palabras, en la película no solo acompañamos constantemente al protagonista en su periplo, desde que sale de trabajar apenas comenzado el día hasta el concierto que da con su banda una vez llegada la noche, también oímos la música que él escucha y, en ocasiones, lo que vemos coincide con lo que él está mirando. Aunque lo vemos principalmente de frente durante los paseos, caminando o en bicicleta, que ocupan la mayor parte de la película, al principio y hacia la mitad de esta la cámara lo sigue pegándose a su nuca, acentuando así la visión subjetiva del filme y su similitud con la novela de Mario Levrero.

Antes de continuar con la comparación, aportemos cierta información sobre la obra: *La ciudad* es la primera novela del autor, escrita en 1966 y publicada cuatro años después en la editorial montevideana Tierra Nueva. En España fue editada por primera vez en 1999, con un prólogo del también novelista Muñoz Molina que

⁴ “Para mí lo mudo en la película tiene que ver más con que hay una operación estética por la cual no escuchamos a los personajes, pero la verdad es que sí están hablando. Y en un momento desaparece esa operación estética y se escucha lo que dicen. También hay algo que no es menor, y es que la voz del personaje, de todos los personajes, es siempre nuestra voz. Como cuando lees un libro” (Aguir 2010).

Levrero criticó por su explicitud⁵, en la colección “Mundos imaginarios” de Plaza & Janés. Esta colección reunía obras de ciencia-ficción, de autores clásicos del género como Philip K. Dick y Brian Aldiss, entre otros, y en ella apareció otra novela de Levrero: *El lugar*. Estas dos son las únicas obras del uruguayo que fueron publicadas antes de su muerte y ya en 2008, cuatro años después de fallecido su autor, se reeditaron en Debolsillo junto con *París*, una novela poco posterior que completa la llamada “trilogía involuntaria”. Esta curiosa trilogía no se considera como tal por ningún tipo de continuidad argumental, sino más bien por un cierto parecido entre situaciones o procedimientos constructivos que aparecen en los tres textos: en ellos se repite la presencia de “un protagonista-narrador que emprende la búsqueda de una ciudad para descubrir que la búsqueda no es sino en él mismo” (Olivera 2008: 175). Es plausible considerar la deriva de Juan como una especie de viaje iniciático que dura apenas un día, y amparar bajo este punto en común de la trilogía también a la película de Stoll.

Ni a *La ciudad* ni a *El lugar* les corresponde el rótulo de ciencia-ficción que les colgó Plaza & Janés a la hora de su publicación, sino que pertenecen más bien a ese “realismo introspectivo” tan caro a Levrero, según el cual la realidad exterior adquiere el tinte subjetivo de aquel que la observa y describe, generándose una dialéctica entre su mundo interior y esta. Esto hace que la atmósfera de la novela se impregne de extrañeza, sin llegar a caer en el terreno de lo fantástico. La influencia de Kafka es patente y confesa; no es solo que *La ciudad* se inicie con una cita suya⁶, sino que el propio Levrero declara cómo leía *El castillo* por la mañana y escribía *La ciudad* por la noche, encontrando en el novelista checo la más directa fuente de inspiración⁷. No sería raro tampoco considerar a *Hiroshima* una película kafkiana por momentos, si tenemos en cuenta el camino que lleva desde Kafka a Stoll, pasando por Mario Levrero como intermediario. A ello hemos de sumarle un cierto toque de onirismo: la novela, señala el crítico Ignacio Echevarría, “resulta impenetrable, o simplemente exasperante, como lo son casi todos los sueños contados con cierto detalle” (2008: 7); la película hereda de algún modo este rasgo

⁵ Sobre esta “tácita ley española” que resume como “Contarás la novela en el prólogo” habla en una anotación de su diario correspondiente al 10 de diciembre de 2000, donde pone el ejemplo concreto de lo que hizo Muñoz Molina al prologar *La ciudad* (Levrero 2009: 254-256).

⁶ “-Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres? -Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo sólo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla” (Levrero 2008: 17).

⁷ “Kafka me dio la llave, el permiso, y al comienzo incluso la forma, fue leer *América*, y de inmediato *El castillo*, y comenzar a escribir. Leía de noche *El castillo* y pasaba el día siguiente escribiendo *La ciudad*. Hasta leer a Kafka no sabía que se podía decir la verdad” (Verani 1996: 14).

y la imagen del protagonista durmiendo en el tren, que se repite a la ida y a la vuelta, invita a fabular sobre si aquello que sucede entre medias no es más que un desvarío onírico.

La acción de *La ciudad* se inicia con un propósito nimio que hace ponerse en camino al narrador-protagonista: este decide comprar queroseno para encender un hornillo y calentar así la estancia nada acogedora en la que se encuentra. La salida bajo la lluvia hacia un almacén cercano cuya ubicación no recuerda por completo acaba convirtiéndose en todo un viaje errático en el que su propósito para mantenerse en movimiento va cambiando constantemente. Perdido bajo la lluvia, el personaje acaba subiendo a un camión queriendo, simplemente, llegar a alguna parte; allí conoce a una mujer y el nuevo objetivo, cuando el camionero los hace bajar, es ir a su casa, pero se queda encallado en un extraño pueblo –algo que no es más que una estación de servicio rodeada de unas pocas casas, pero cuyos habitantes llegan a llamar “ciudad”– mientras ella desaparece. Aunque al inicio mantiene la necesidad de ver a Ana, aquella mujer que acaba de conocer, pronto lo cambia por el deseo de encontrar la estación de ferrocarriles para volver a Montevideo –única referencia espacial en el texto–, a su casa.

El argumento de *Hiroshima* es distinto, pero ambos relatos comparten la deriva; lo que mueve a Juan de su cotidianidad tiene que ver con el sorteo de un trabajo en la empresa de ferrocarriles al que sus padres le anotan y en el que sale premiado. Si bien sale de casa con la predisposición de ir a aceptarlo, acaba marchándose de la sede de la empresa en medio de unas pruebas y subiendo a un tren que lo lleva hacia un pueblo de la costa. Allí, en Solís, donde todos lo conocen desde hace tiempo, continúa su paseo que, como no podía ser de otro modo, termina invirtiéndose; a la noche deshace el camino emprendido y vuelve a su ciudad, donde tiene lugar entonces el concierto con el que se cierra la película.

En los títulos de crédito se mencionaban, sin embargo, dos escenas libremente inspiradas en la novela. La primera de ellas, a pesar de estar representada de manera más fiel, apenas pasa de ser un mero detalle. En la segunda parte de la película vemos cómo una chica –de quien sabremos luego que se llama Noe– sale de la nada y salta a la espalda del protagonista, subiéndose a caballito sobre él. En la novela esto sucede hacia el inicio, cuando Ana y el protagonista han bajado del camión y ella le pide que la lleve sobre su espalda, porque está cansada de caminar para no llegar a ninguna parte:

Fastidiado, la dejé en el suelo y seguí caminando. Pronto dejó de reír y me gritó que no la abandonara, pero no le hice caso, decidido a no detenerme más. Entonces se levantó y vino corriendo, con una velocidad que contradecía sus manifestaciones de agotamiento, y por sorpresa, de un salto, quedó trepada sobre mi espalda, rodeándome el cuello con los brazos, y pasando las piernas alrededor de mi cintura. En realidad, era ésta la manera

más cómoda de llevarla; me molestaba, de todos modos, pero seguí caminando sin tratar de hacerla bajar. (Levrero 2008: 40)

La escena, por tanto, está inserta de un modo distinto a la ubicación original del pasaje en la novela y, además, mientras que en esta rápidamente se carga de un tinte manifiestamente sexual e incluso violento, Stoll opta por la sugerencia y la elusión en las escenas sucesivas. La segunda de las reminiscencias es más sutil, pero a mi juicio más interesante, y tiene que ver con un pasaje que se ubica hacia el final de la novela y donde está presente, en palabras de Echevarría, la kafkiana “gestualidad de cine mudo” (12) que es tan característica de Levrero. Veámoslo en sus propias palabras:

La acción que transcurría en la placita era simple y alucinante: tres borrachos, de semejante corpulencia y estatura, vestidos con uniforme de mecánico, estaban trezados en una gran discusión, acompañada de golpes que iban y venían, muchas veces sin dar en el blanco, empujones, caídas y escenas varias de pugilato. [...] Aquello parecía, de pronto, una danza: siempre había alguien que caía y alguien que se levantaba; chocaban, se abrazaban y de vez en cuando alguna trompada llegaba a alcanzar a uno de ellos, que se doblaba y tiraba un puntapié, o caía a su vez. [...] Seguí, pues, mirando aquello, que se repetía una y otra vez, minuto tras minuto; después de algunas combinaciones de puñetazos, caídas y abrazos y puntapiés, parecía que el ciclo volvía a repetirse con exactitud, como cuidadosamente ensayado. (130)

El director confiesa haber convertido esta pelea interminable en un partido de fútbol⁸ donde el tiempo también parece haberse detenido –cuando Juan pregunta “¿Cuánto vamos?”, le responden que 167 a 165, sin intención de poner el fin del partido en ningún momento–, pero no es el único momento de la película que parece inspirado en ella. Bastantes minutos antes aparece otra pelea en la que se juega con el tiempo y con la extrañeza: el protagonista se encuentra con un hombre mayor que él en algo que parece el escenario de un duelo y, tras unos primeros planos de ambos contrincantes, estos comienzan a empujarse, al tiempo que los movimientos y la música van siendo cada vez más lentos, como jugando a eternizar cada empujón, cada vaivén de uno de ellos. Después de que han incluso rodado por el suelo, en la breve conversación que mantienen, descubrimos que ese hombre no

⁸ “También hay una pelea interminable de dos personas, que pasan las horas y siguen discutiendo, que se convirtió en el partido de fútbol. Yo sabía que mi hermano en algún momento tenía que jugar al fútbol porque le gusta y lo hace muy bien, y ahí se unieron dos cosas que tienen sentido” (Aguiar 2010).

es sino su padre, lo cual aumenta la sensación de perplejidad ya desencadenada por la propia pelea.

Este uso elástico del tiempo también aparece algo antes, cuando Juan va a la puerta del hospital a buscar a quien parece ser su novia y las acciones de los personajes que están allí se repiten cíclicamente, como si estuvieran danzando al son de la música que ellos dos escuchan en los auriculares compartidos. Las desviaciones y distorsiones de la percepción temporal suelen ser habituales en las narraciones de Levrero, donde el tiempo es, en palabras de Pablo Fuentes, “ajeno a la dimensión psicológica de los personajes, es un devenir con legalidad propia que establece sus propias reglas tanto para los seres humanos como para los objetos materiales que pueblan los relatos” (Fuentes 1987: 312). Este sentimiento se ve acentuado en la segunda parte de la película, cuando el protagonista se traslada a Solís: ahí las referencias temporales externas –la llegada de la noche– no se corresponden con la temporalidad del resto de elementos; es por ello que unos pollos en la parrilla no se calcinan por más horas que hayan estado desatendidos y el partido de fútbol puede prolongarse *ad infinitum*, sin necesidad de pensar en minutereros. Stoll parece querer decirnos que, al igual que el protagonista de *La ciudad*, Juan ha cambiado su reloj por una bicicleta⁹, que la linealidad inexorable del tiempo ha sido sustituida por la posibilidad de caminar sin tenerlo en cuenta.

Las concomitancias de *Hiroshima* con la narrativa de Mario Levrero van, pues, mucho más allá de este par de escenas confesamente inspiradas en *La ciudad*, y recogen una actitud muy similar en cuanto a la plasmación del mundo. En primer lugar, está el predominio de la subjetividad –las únicas percepciones externas dentro de la película son las que ofrecen los muy diversos retratos del protagonista que un grupo de hombres dibuja mientras este posa–; en ambas narraciones la acción se percibe desde estos dos personajes a los que parece que no les ocurre nada más que haberse visto envueltos en una deriva de la que no se espera siquiera una clausura. El mundo observado desde sus ojos abandona por momentos la cotidianeidad en que aparece sumido para pintarse de extrañeza, gracias, especialmente, al manejo desrealizado del tiempo, que, si bien no experimenta saltos ni reversiones, parece estar regido mediante una coherencia que no es aquella a la que el reloj nos tiene acostumbrados.

Las escenas anteriormente comentadas y, sobre todo, la mención explícita a Levrero en los créditos –pues sin ella sería complicado asociar los aires de familiaridad con una inspiración directa– funcionan, pues, como detonante para tejer la comparación entre uno de los directores-revelación del cine uruguayo y una

⁹ “[...] el hecho de canjear un reloj por una bicicleta me resultaba extraño. Pero, por otra parte, yo, en ese momento y en ese lugar, necesitaba mucho más una bicicleta que un reloj, y, además, por más cariño que le profesara, debía reconocer que era un reloj de poco precio –aunque no de los más ordinarios” (Levrero 2008: 109).

de las voces más insólitas y originales de la literatura de su país, aún hoy día en proceso de recuperación y difusión, sobre todo aquí en España. Sin pensar en términos de adaptaciones ni criterios de fidelidad, Pablo Stoll convierte en relato fílmico las particularidades de las narraciones de Mario Levrero y rescata así, para el nuevo cine de su país, la influencia de un escritor cuya presencia dentro del campo de la literatura rioplatense siempre ha estado soterrada. Un intento más, como el mío con estas palabras, de sacarlo a la superficie; esperemos que sirva de algo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR, Ximena.

- 2010 “Sentí una especie de peso que se iba”, *El País*, 13/08/2010.
 Disponible en: http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/-senti-una-especie-de-peso-que-se-iba-/cultural_507240_100813.html [Consultado el 21 abril 2013].

ECHEVARRÍA, Ignacio.

- 2008 “Prólogo”, en Mario Levrero, *La ciudad*, Barcelona: Debolsillo, pp. 7-13.

FUENTES, Pablo.

- 1987 “Levrero: el relato asimétrico”, en *Espacios libres*, Buenos Aires / Montevideo: Puntosur, pp. 305-318.

LEVERO, Mario.

- 2008 *La ciudad*. Barcelona: Debolsillo.
 2009 *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo.

OLIVERA, Jorge.

- 2008 *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV, leída el 29 septiembre 2008. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/8631/1/T30796.pdf> [Consultado el 21 abril 2013].

SOLOMITA CHIARELLI, Marian.

- 2011 “Casanova recargado”, *Paraver*, 02/06/2011. Disponible en: <http://www.paraver.com.uy/casanova-recargado> [Consultado el 21 abril 2013].

VERANI, Hugo.

- 1996 “Conversación con Mario Levrero”, en Jorge Ruffinelli (ed.), *Nuevo Texto Crítico*, vol. VIII, n. 16/17, Department of Spanish and Portuguese, Stanford, julio 1995-junio 1996, pp. 7-18.

WOLF, Sergio.

- 2001 *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.